

Anna Maria Krewani

Philosophie der Malerei bei
Jacques Derrida

I

Inhalt

| | |
|---|----|
| EINLEITUNG | 1 |
| ERSTER TEIL: DAS SEHEN DES BILDES | 10 |
| 1.0 EINLEITUNG | 11 |
| 1.1 SAKRIFIZIELLE BLINDHEIT | 17 |
| 1.1.1 <i>Die Abwendung von außerbildlich Sichtbarem</i> | 17 |
| 1.1.2 <i>Tastendes Sehen und Erfindung des Strichs</i> | 19 |
| 1.1.3 <i>Aperspektive des graphischen Aktes</i> | 22 |
| 1.1.4 <i>Die Idee des Bildes als reine Sichtbarkeit</i> | 23 |
| 1.1.4.1 <i>Die Sichtbarkeit des Bildes bei Wiesing</i> | 23 |
| 1.1.4.2 <i>Kritik an der Idee reiner Sichtbarkeit</i> | 25 |
| 1.1.5 <i>Sakrifizielle Blindheit als Moment eines phänomenologischen Bildverständnisses</i> | 26 |
| 1.2 SEMIOTISCHE BLINDHEIT | 29 |
| 1.2.1 <i>Entzug des Strichs – ein semiologisches Bildverständnis</i> | 30 |
| 1.2.1.1 <i>Natürliche und semiotische Bild-Einstellung</i> | 30 |
| 1.2.1.2 <i>Zwei Anhaltspunkte</i> | 31 |
| 1.2.1.3 <i>Derridas Zeichenverständnis</i> | 33 |
| 1.2.1.4 <i>Der Strich als Moment eines bildlichen Zeichengeschehens</i> | 36 |
| 1.2.2 <i>Die Möglichkeit individueller Zeichen</i> | 38 |
| 1.2.2.1 <i>Nelson Goodmans Sprachen der Kunst</i> | 41 |
| 1.2.2.2 <i>Notationale Symbolsysteme</i> | 43 |
| 1.2.2.3 <i>Nicht-notationale Symbolsysteme</i> | 48 |
| 1.2.2.4 <i>Pikturale Symbolsysteme</i> | 51 |
| 1.2.2.5 <i>Symbolsysteme unterschiedlichen Grades an Individualität</i> | 57 |
| 1.2.3 <i>Die Möglichkeit pikturaler Zeichen bei Derrida</i> | 59 |
| 1.3 TRANSZENDENTALE BLINDHEIT | 64 |
| 1.3.1 <i>Der blinde Fleck des Sehens</i> | 66 |
| 1.3.1.1 <i>Transzendente Reduktion bei Husserl und Merleau-Ponty</i> | 66 |
| 1.3.1.2 <i>Chiasmus der Wahrnehmung</i> | 69 |
| 1.3.2 <i>Der blinde Fleck des Bildes</i> | 73 |
| 1.4 BILDTHEORETISCHER SCHLUSS – DREI ASPEKTE EINES SEHENS | 77 |

| | |
|--|-----|
| ZWEITER TEIL: IN DER MALEREI WIEDERGEHEN | 80 |
| 2.0 EINLEITUNG | 81 |
| 2.1 RESTITUTIONEN GEMALTER SCHUHE | 87 |
| 2.1.1 <i>Rekonstruktion einer Auseinandersetzung</i> | 90 |
| 2.1.2 <i>Malereitheoretische Positionen</i> | 92 |
| 2.1.2.1 Bilder als Wiedergabe | 92 |
| 2.1.2.2 Bilder als ursprüngliche Gabe | 95 |
| 2.1.2.3 Bild im Widerspruch zwischen Wiedergabe und ursprünglicher Gabe | 96 |
| 2.1.3 <i>Ablösung und Anbindung bei Heidegger</i> | 99 |
| 2.1.3.1 Trennung von außerbildlicher Wirklichkeit | 99 |
| 2.1.3.2 Rückbindung an außerbildliche Wirklichkeit | 101 |
| 2.1.3.3 Rückbindung an Außerbildliches, das sich nur im Bild gibt | 103 |
| 2.1.4 <i>Bilder als ursprüngliche Wieder-gabe</i> | 106 |
| 2.2 RESTITUTIONEN PHOTOGRAPHIERTER SCHUHE | 110 |
| 2.2.1 <i>Das Modell als Paradigma</i> | 112 |
| 2.2.1.1 The Pocket Size Tlingit Coffin – Ein künstliches Modell | 113 |
| 2.2.1.2 La Grande Bananeraie Culturelle – Ein natürliches Modell | 117 |
| 2.2.2 <i>Photographie als technisch reproduzierbares So-ist-es-gewesen</i> | 119 |
| 2.2.2.1 Technische Reproduktion von Bildern | 121 |
| 2.2.2.2 „Es-ist-so-gewesen“ | 123 |
| 2.2.3 <i>Photographie als ursprüngliche Wieder-gabe</i> | 126 |
| 2.3 PARERGONALITÄT | 128 |
| 2.3.1 <i>Kant, Derrida und die Notwendigkeit von Parerga</i> | 130 |
| 2.3.2 <i>Trennung – Erstes Moment parergonaler Struktur</i> | 134 |
| 2.3.3 <i>Konstitution – Zweites Moment parergonaler Struktur</i> | 134 |
| 2.3.3.1 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Reiner Einschnitt | 136 |
| 2.3.3.2 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Konstitution qua Mangel | 139 |
| 2.3.5 <i>Atopie – Drittes Moment parergonaler Struktur</i> | 141 |
| 2.3.6 <i>Parergonale Ambivalenz im Bild</i> | 143 |
| 2.3.6.1 Parergonale Logik von bildlicher Wirklichkeit | 144 |
| 2.3.6.2 Parergonale Logik des Bildsehens | 145 |
| 2.4. DIE EIGENART VON KUNSTBILDERN | 149 |
| 2.4.1 <i>Aufgeschnürte Schuhe als Allegorie von Bildlichkeit</i> | 149 |
| 2.4.2 <i>Selbstporträts als Allegorie des Sehens</i> | 151 |
| 2.4.3 <i>Bilder, die sich zu bemerken geben</i> | 155 |
| 2.5 MALEREI IM SCHATTEN AUßERBILDLICHER WIRKLICHKEIT? | 160 |
| LITERATUR | 165 |

Einleitung

Malerei ist in der Philosophie ein randständiges Thema. Wenn überhaupt, spielt sie entweder im Rahmen der Ästhetik eine Rolle und zwar als eine Form der Bildenden Kunst in einer Reihe anderer Künste oder als eine Bildart unter anderen in bildtheoretischen Debatten. Taucht sie auf, ist sie meistens nicht mehr als ein Beispiel, an dem sich die Theoreme illustrieren lassen. Dann geht es darum, ihre spezifische Ausdrucksweise oder Sprache von der anderer Künste oder anderer Bildarten abzugrenzen. So bei Hegel, der in der Kunst der Malerei eine Kunstform sieht, die als Durchgangsstadium auf dem Weg zur höchsten Kunstform der Literatur fungiert, oder bei Goodman, der die spezifische Zeichensprache von Bildern von anderen Sprachen zu differenzieren sucht. In der Ästhetik Immanuel Kants wird sie sogar ganz stiefmütterlich behandelt, findet sie doch in der ganzen *Kritik der Urteilskraft* keine relevante Erwähnung. Auch bei Jacques Derrida, dessen Themen ein weites Feld abstecken, steht sie keineswegs im Mittelpunkt der Überlegungen. Das mag keineswegs Wunder zu nehmen, finden wir bei Derrida doch weder eine ausgearbeitete Ästhetik noch eine explizite Bildtheorie. Derridas Denken kreist vielmehr um die Themen von Zeichen und Bedeutung, von Sprache und Schrift und Gabe, Gerechtigkeit und Politik – also um Themen der Sprachphilosophie, der Erkenntnistheorie und der Praktischen Philosophie. Dennoch scheint die Malerei das Interesse von Derrida nachhaltig geweckt zu haben, hat er ihr 1978 eine umfangreiche Monographie mit dem durchaus vielversprechenden Titel *Die Wahrheit in der Malerei* gewidmet und greift er gut zwanzig Jahre später ein eng verwandtes Thema wieder auf, wenn er im *Musée du Louvre* die Exponate einer Ausstellung zusammenstellt, die sich mit Blindheit und mit dem Sehen von Bildern beschäftigt. Wenngleich diese Auseinandersetzungen zeitlich weit auseinander liegen und Derridas Überlegungen zu Bildern der Kunst überhaupt eher verstreut als systematisch versammelt zu sein scheinen, lässt sich doch vermuten, dass eine synoptische und vor allem systematische Darstellung seiner Ideen zu Malerei eine dankbare Aufgabe sein könnte. So schenkt die folgende Arbeit dieser Vermutung Glauben und geht davon aus, dass sich bei Derrida weit mehr finden lässt als ein paar zufällig hingeworfene Ideen zum Thema der Malerei. Ihre Arbeitshypothese ist, dass sich hier Grundelemente einer Theorie des Bildes und der Malerei finden lassen – Grundelemente, die sich zu einer bildtheoretischen Position entwickeln lassen und mit denen sich die Besonderheit von Malerei im Gegensatz zu anderen Bildarten erläutern lässt. Der Versuch, eine Philosophie der Malerei bei Derrida zu entfalten, ist denn auch die Gelegenheit, seine bildtheoretische Position zu entwickeln. Der ambitionierte Titel „Philosophie der Malerei“ soll dem systematischen Anspruch dieses Vorhabens Rechnung tragen. Missverstanden wäre er, wenn man in ihm eine auf die Kunstform der Malerei fokussierten Philosophie der Kunst lesen würde. Richtig

verstanden ist der Titel dagegen, begreift man ihn im Rahmen einer Philosophie des Bildes. So legt der vorliegende Text den Akzent vermehrt auf bildtheoretische und weniger auf ästhetische Fragen und heftet sich an die Fersen eines Diskurses über Bildlichkeit und Malerei, den Derrida vor mehr als zwei Jahrzehnten begonnen hat.

Auf welches Material kann sich eine systematische Entfaltung einer Philosophie der Malerei im Sinne von Derrida stützen? Die Texte Derridas zur Malerei im Besonderen und zum Bild im allgemeinen sind nicht nur weit gestreut, sondern oftmals auch keine direkte Beschäftigung mit dem Gegenstand der Malerei, sondern mit zum Beispiel dem Kunstwissenschaftler Louis Marin,¹ mit einzelnen Künstlern,² mit kunsttheoretischen Texten³ oder auch noch allgemeiner mit Texten der Ästhetik.⁴ Daneben stehen einige Texte zur Photographie⁵ und Architektur⁶ und ein Ausstellungstext, den Derrida zu einer von ihm zusammen gestellten Ausstellung verfasst hat.⁷

Als kunsttheoretisches Hauptwerk Derridas gilt das schon erwähnte Buch *Die Wahrheit in der Malerei*, das vier verschiedene Texte versammelt. Derrida schreibt hier, wie er sagt, „viermal, um die Malerei herum“,⁸ ausgehend von ganz unterschiedlichen Sujets: von der Ästhetik Immanuel Kants, den Zeichnungen Valerio Adamis, den Objekten Gérard Titus-Carmels und einer Auseinandersetzung um

¹ Jacques Derrida „Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin“, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder*, München 1994, 14-35. Zur Zitierweise sei Folgendes bemerkt: Der erste Zitatnachweise führt die gesamten bibliographischen Angaben ein. Für die nachfolgenden Zitatnachweise wird der Titel gekürzt. Sigel werden bei Werken eingeführt, die für den Text die primäre Textgrundlage darstellen, so zum Beispiel bei Jacques Derrida *Aufzeichnungen eines Blinden*. In dem Fall werden die Nachweise mit Sigeln im Text geführt. Eckige Klammern [] in Zitaten weisen auf Einfügungen oder Auslassungen hin, die ich vorgenommen habe. Bei französischen Originaltexten beziehe ich mich, soweit vorhanden, auf die deutsche Übersetzung. Wenn es aus inhaltlichen Gründen notwendig ist, auf das Original zurück zu greifen, zitiere ich dieses.

² Jacques Derrida, „+ R (zu allem Überfluß)“, in: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, 177-218. „Kartuschen“, in: *Wahrheit in der Malerei*, 219-300; „Videor“, in: *Passage de l'image*, Paris 1990; „Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia“, in: *Contretemps*, 1995, 14-22; *Lignées*, Bordeaux 1996; „Das Subjekt ent-sinnen“, in: ders. und Paule Thévenin, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*, München 1986.

³ Jacques Derrida, „Restitutionen von der Wahrheit nach Maß“, in: *Wahrheit in der Malerei*, 301-442.

⁴ Jacques Derrida, „Parergon“, in: *Wahrheit in der Malerei*, 31-176.

⁵ Marie Françoise Plissart und Jacques Derrida, *Recht auf Einsicht*, Wien 1985; Jacques Derrida, *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987.

⁶ Jacques Derrida, „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, 215-232; Jacques Derrida und Peter Eisenman, *Choral Work*, London 1991.

⁷ Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*. Das Selbstporträt und andere Ruinen, Wien 1997.

⁸ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 24.

ein Gemälde Vincent van Goghs. So ist die Herangehensweise an die Malerei jeweils sehr unterschiedlich gestaltet, und oft ist es nicht ganz leicht zu sehen, wie die Fragen, die Derrida in diesen Texten verfolgt, hinsichtlich einer Philosophie der Malerei Bedeutung gewinnen können.

Ähnlich verhält es sich mit einem weiteren, für eine Philosophie der Malerei bedeutenden, Text, *Aufzeichnungen eines Blinden*. Er entstand im Kontext der erwähnten Ausstellung, für die Derrida 1990 im *Musée du Louvre* ein Motiv – das Motiv der Blindheit – und entsprechende Zeichnungen ausgewählt hat. Auch dieser Text hat für den Leser die recht banale Schwierigkeit, dass er sich auf viele Fragestellungen hin lesen lässt. Er kann als „Motivstudie“⁹ zur Blindheit, aber auch als „grundsätzliches Bedenken der Kraft des Werkes und seines argumentativen Wertes“¹⁰ oder als Überlegung zum Sehen, insbesondere zum zeichnerischen Sehen begriffen werden; zuletzt kann er sogar als „Bekanntnisse“ gelesen werden, mit denen Derrida an die Augustinische und Rousseausche Tradition anknüpft. Bei Derrida finden sich also keine Texte, die es sich ausdrücklich und einzig zur Aufgabe gemacht haben, eine Theorie des Bildes beziehungsweise eine solche des künstlerischen Bildes in systematischer Weise zu entwerfen.

Alle Texte Derridas sind der Form nach und verglichen mit dem philosophischen Anspruch, den sie durchaus zu recht erheben können, außergewöhnlich. Wie schon erwähnt, geben sie nicht immer klar zu erkennen, wie sie argumentieren und was das Ziel ihrer Argumentation ist. Darin liegt nun keine Schwäche von Derridas Schreibstil, sondern eine systematisch beabsichtigte Eigentümlichkeit, die sich in den Blick zu nehmen lohnt. Das Denken Derridas wie auch sein Schreibstil wird als Dekonstruktion bezeichnet, mit einem Wort, von dem Derrida sagt, er habe es selbst nie gemocht und er sei von dessen Schicksal unangenehm überrascht worden.¹¹ Kritiker, die es für eine entweder lästige und/oder auch höchst ‚trendige‘ Modeerscheinung halten, nennen es auch gerne ‚Dekonstruktivismus‘. Dieses Denken präsentiert sich als eine Auseinandersetzung vor allem mit Texten, als Textkommentar, als „eigentümliche Arbeit“¹² am Text. Die Texte Derridas sind durchweg Lektüren – von anderen Texten oder auch, allerdings viel seltener, von Kunstwerken. Eigentümlich nun ist Dekonstruktion, weil sie in ihren Lektüren keineswegs philologische Arbeit leistet. Ihre Lektüren entwickeln Begriffe und Motive, die in unterschiedlichsten Kontexten Relevanz erfahren. Sie versuchen, sich in schon bestehende Texte einzunisten. Sie suchen

⁹ Michael Wetzel, „Derrida“, in: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, 205-215, hier 206.

¹⁰ Vorbemerkung von Françoise Viatte und Régis Michel zu dem Katalogtext *Aufzeichnungen eines Blinden*, in: Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 7.

¹¹ Vgl. Jacques Derrida, „Punktierungen – die Zeit der These“, in: Hans-Dieter Gonkeck und Bernhard Waldenfels, *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, 19-39.

¹² Bernhard Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, München 1992, 132.

den Texten all das zu entlocken, was in ihnen mitschwingt, aber an den Rand, unter die Oberfläche oder nach außen gedrängt worden ist. So liest Derrida philosophische Texte oft von ihren Rändern her, von dem, was in Fußnoten oder in Beispielen vermerkt ist. Dies zerrt er in den Mittelpunkt und bildet es auf den gesamten Text ab. Dabei geht es ihm darum, dem anderen Text die Voraussetzungen zu entlocken, die er implizit trifft, und ihn an diesen Voraussetzungen zu messen. Insofern geht die dekonstruktive Textarbeit konstitutiv über die Texte hinaus, mit denen sie arbeitet. Jede ihrer Paraphrasen eröffnet schon einen neuen Diskurs und so sind Derridas Lektüren keine reinen Wiederholungen, die von dem schon Geschriebenen zehren, sondern lassen eine Vielfalt neuer Diskurse entstehen, die immer schon an ältere anschließen und sie weitertreiben.

Dabei zeichnen sich Derridas Texte auch in ihrem Schreibstil – die Texte seiner mittleren Schaffensphase noch etwas mehr als die frühen und die allerjüngsten – durch einen literarischen Duktus aus. Derrida reflektiert in seiner Art der Darstellung immer auch den Inhalt. Ein besonders prominentes Beispiel für die Sprachbewusstheit und zuweilen Sprachversessenheit Derridascher Texte ist seine spezifische Schreibweise des französischen Begriffs für „Unterschied“: „différence“, den Derrida als „différance“ schreibt. Derrida geht es hier um die Differenzierung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache. Diesen Unterschied unterstreicht er nun in seiner Schreibweise, indem er eine Differenzierung einführt, die sich nur im Schrift- nicht aber im Lautbild manifestiert. Ähnliche Reflexionsfiguren finden sich auch in den Texten, die ich im Folgenden behandeln werde. Der Text „Parergon“ zum Beispiel, in dem Derrida eine Logik der Grenzziehung und der Einrahmung herausarbeitet, ist selbst um kleine Textrahmen in Form von eckigen Klammern verfasst, die mehrzeilige Leerstellen im Text einfassen. Ein anderes Beispiel ist „Restitutionen“, in dem eine unbestimmbare Anzahl von Stimmen eine Auseinandersetzung weiterführen und so einen ausufernden Polylog in Szene setzen, der eine unübersichtliche Vielfalt an Interpretationen inszeniert.

Die Schwierigkeiten des vorliegenden Projekts hängen zum Teil auch damit zusammen, dass für die wenige Literatur, die zu Malerei und Dekonstruktion vorhanden ist, zutrifft, dass sie „vor allem das Verwirrende, oft auch bemüht Manieristische, und den manchmal sich schlicht ins Unverständliche verwirrenden Kauderwelsch dieser Richtung zeigt, die sich gedanklich vor allem dadurch auszeichnet, immerfort sagen zu müssen, was Dekonstruktivismus nicht ist und daß er zugleich an die Fundamente unserer westlichen Kultur geht.“¹³

Die wenige Literatur zu Derrida und Malerei ist in den meisten Fällen darum bemüht, Derridasches Gedankengut in gegenwärtiger Kunst wieder zu finden.¹⁴

¹³ Florian Rötzer, „Im Sog der turbulenten Leere. Bemerkungen zur Dekonstruktivistischen Ästhetik“, in: *Kunstforum* 109 (1990), 185-209, hier 187.

¹⁴ So zum Beispiel Michael Wetzel, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997.

Dies ist ein aus der Kunstwissenschaft motiviertes Ziel, das aber kaum philosophische Ambitionen aufweist. Oder aber – und das ist weniger hilfreich als verwirrend – sie ist derart mit Texten Derridas verschmolzen, dass sie keine erläuternde Dimension gewinnt.

Mit dem folgenden Projekt versuche ich mich von derlei Rezeptionen abzusetzen. Weder unternehme ich eine Dekonstruktion der Kunst oder der Malerei, noch bemühe ich mich, mich mit meinen Texten in das Derridasche Textgewebe einzuschreiben und dieses weiter zu weben. Auch den Derridaschen Duktus übernehme ich in meinen Texten nicht. Indem ich bewusst einen ‘neutralen’ Schreibstil wähle, verkürze ich meine Rezeption um ein Moment, das Derridas Philosophie wesentlich ist. Diese Verkürzung wird aber, so hoffe ich, durch ein größeres Maß an Explikation und Deutlichkeit der Gedankenführung aufgewogen, die günstigstenfalls dazu führt, dass die Überlegungen auch für nicht in Derridas Philosophie Eingeweihte verständlich sind.

Neben diesen Schwierigkeiten, die sich durch einen systematischen Zugriff durchaus lösen lassen, steht die Arbeit vor einer Schwierigkeit grundsätzlicher Natur: Eine philosophische Theorie der Malerei fasst ein visuelles Phänomen diskursiv. Visuelles und Diskursives sind aber – das ist allzu offensichtlich – nicht deckungsgleich. Das, was sich sehen lässt, kann noch lange nicht gesagt werden, und umgekehrt kann auch Diskursivität nicht bruch- und restlos in Visualität überführt werden. Wie also ein visuelles Phänomen in Sprache, in philosophischer Sprache, fassen und zugleich seiner visuellen Eigentümlichkeit gerecht werden? Auf diese unüberwindbare Schwierigkeit hat Derrida besonders in der Einleitung zu *Die Wahrheit in der Malerei* aufmerksam gemacht, zum Beispiel in der bereits erwähnten Bemerkung, er schreibe „um die Malerei *herum*“. Es kann nur Annäherungen der Philosophie an die Malerei beziehungsweise Übersetzungen zwischen beiden geben. Diese werden jedoch immer dazu führen, dass die Philosophie die Malerei „den diskursiven Künsten, der Stimme und dem *logos* unter[wirft]“. ¹⁵ Eine solche Unterwerfung hat Derrida zum Beispiel in Bezug auf den philosophischen Diskurs über Kunst folgendermaßen charakterisiert:

„Man macht aus der Kunst im allgemeinen einen Gegenstand, an dem man angeblich einen inneren Sinn, das Invariante, und eine Vielheit äußerer Variationen unterscheidet, *durch* die *hindurch*, gleichsam wie durch Schleier, man den wahren, vollen, ursprünglichen Sinn zu sehen oder wiederherzustellen versuchte: [...] Oder vielmehr, was eine analoge Geste ist, indem man sich fragt, was ‘Kunst’ *besagen will* (*veut dire*), unterwirft man das Kennzeichen ‘Kunst’ einem äußerst bestimmten, geschichtlich überkommenen Interpretationssystem: Es beruht in seiner rückhaltlosen *Tautologie* darauf, das Besagen-Wollen eines jeden Kunst genannten Werks zu hinterfragen, selbst wenn seine Form nicht die des Besagens ist.“ ¹⁶

Derrida verleiht dieser Schwierigkeit unter anderem in dem ursprünglich für *Die*

¹⁵ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 39.

¹⁶ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 38.

Wahrheit in der Malerei vorgesehenen Titel: „Du droit à la peinture“ Ausdruck. So ist in dem französischen Vorwort, das der Passagen Verlag für die deutsche Ausgabe nicht übersetzen ließ, berichtet: „Du droit à la peinture, voilà le titre ambitieux auquel j'aurais voulu accorder ce livre“.¹⁷ Dieses Recht, so implizieren die Bemerkungen Derridas, ist kein diskursives, oder schwächer gesagt: keines, das in Diskursivität aufgeht. Zwischen dem philosophischen Diskurs über Malerei und der Malerei selbst wird immer ein Spalt klaffen, der nicht zu überbrücken sein wird. *Die Wahrheit in der Malerei* wird von einem Zitat eingeleitet, das von dem Maler Paul Cézanne stammt: „Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei und ich werde sie Ihnen sagen.“¹⁸ Derrida untersucht dieses Zitat gerade auf seine Eigentümlichkeit hin, dass es ein Maler ist, der die Wahrheit in der Malerei *sagen* will:

„Eine befremdliche Aussage. Derjenige der spricht, ist ein Maler. Er spricht, er schreibt vielmehr, es ist ein Brief und dieses 'bon mot' schreibt sich leichter, als daß es sich spricht. Er schreibt in einer Sprache, die nichts zeigt.“¹⁹

Auch die Sprache der Philosophie ist eine Sprache, die im eigentlichen Sinne nichts zeigt, und so kann die vorliegende Arbeit nicht den Anspruch erheben, der Malerei zu ihrem eigentlichen Recht zu verhelfen, sondern nur auf dieses Recht hinzuweisen.

In Derridas Auseinandersetzung mit bildlicher Kunst ist, wie Michel Foucault es vielleicht genannt hätte, eine „Verknappung“²⁰ besonders auffällig. Sind seine Überlegungen auch weit verstreut, und widmen sie sich in ganz unterschiedlichen Zugangsweisen dem Thema der Malerei und des Bildes, so sind sie doch alle auf den Bereich darstellender Bildlichkeit eingegrenzt. Abstrakte Malerei wird in Derridas Überlegungen außen vor gelassen. Im Vergleich zu Auseinandersetzungen anderer Autoren mit dem Thema des Bildes vermisst man bei Derrida Überlegungen zur abstrakten Malerei, zu dieser Sorte von Bildern, in denen nichts Gegenständliches dargestellt ist. Doch es wäre falsch, hier eine kontingente Auslassung oder eine diskurspolitische Entscheidung zu vermuten. Es wäre genauso falsch, auf ein konservatives Kunstverständnis zu schließen, in dem nicht-darstellende Arbeiten keinen Platz hätten und als nicht würdig gelten, in den Bereich der Kunst aufgenommen zu werden. Es scheint mir geboten, in dieser Auslassung vielmehr einen Wegweiser zu sehen, dem folgen sollte, wer sich auf Derridas Überlegungen zu Malerei einlassen möchte.

Wie nun könnte der Weg aussehen, auf den uns die Ausblendung nicht-darstellender Malerei schickt? Welches theoretische Ziel steht am Ende dieses

¹⁷ Jacques Derrida, *De la vérité en peinture*, Paris 1978, 4.

¹⁸ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 17.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1994, 34.

Wegs? Die vorliegende Arbeit deutet Derridas Markierungen so, dass sie zu dem Begriff der Darstellung selbst führen. Seine Philosophie der Malerei ist von der These geleitet, dass Malerei es immer mit Darstellung zu tun hat. Sei es nun gegenständliche oder abstrakte Malerei, sie muss in jedem Fall als Darstellung verstanden werden. Diese These, die für das folgende Projekt leitend ist, kann hier schon in einigen ihrer Aspekte konturiert werden. Der zentrale Aspekt besagt, dass man mit der Philosophie der Malerei von Derrida in erster Linie vor einer Philosophie des Bildes, genauer gesagt: vor einer philosophischen Theorie bildlicher Darstellung steht. Wer mit Derrida über Malerei nachdenkt, muss demnach zuallererst über bildliche Darstellung nachdenken. Malerische Darstellungen fallen unter eine allgemeine Theorie des Bildes. Doch gehen sie in einer solchen Theorie nicht auf. Mit Derrida kommt man vielmehr zu einem weiteren Aspekt, der mit dem Stichwort der „Remarkierung“ angezeigt werden kann. Malerei ist demnach nicht nur stets Darstellung, sondern sie stellt sich selbst als Darstellung dar. Mit anderen Worten: Malerei rekurriert auf sich als Darstellung und setzt ihr Medium selbst in Szene.

Was besagt diese These genau? Und: Wie kann ich sie mit Derrida explizieren und verteidigen? Es bietet sich an, diese beiden Fragen vorweg in einem Zug zu beantworten und entlang eines vorausgreifenden Ausblicks auf das Vorgehen die wichtigsten Aspekte der vorliegenden Arbeit in ihren groben Konturen zu umreißen.

Vorgehen — Meine These lässt sich auf zwei thematische Aspekte von Malerei verteilen. Der eine Aspekt ist die Konstitution der darstellenden Leistung von Bildern, der andere Aspekt ist die Wirklichkeit bildlicher Darstellung. In meiner These sind diese beiden Aspekte verflochten. Ich behaupte, dass die Wirklichkeit gemalter Bilder von einem Rekurs auf die Darstellungsweise geprägt ist. Um diese These zu entfalten, gehe ich in zwei Schritten vor. Der eine Schritt orientiert sich an der Darstellungskonstitution von Bildern. Ich frage nach der spezifischen Weise, in der das bildlich Dargestellte konstituiert wird. Konstitution meint hier nicht das Entstehen von Farbflächen und Strichen auf der Leinwand, sondern bezeichnet den Übergang von diesen in Darstellung. Wie erklärt sich, dass Malerei etwas darzustellen vermag? Das ist die Frage, die der erste Teil der Arbeit zu beantworten sucht, der den Titel trägt: „Das Sehen des Bildes“. Mit diesem Titel ist sowohl das Sehen des Bildautors angesprochen wie auch das des Betrachters. Verbunden damit ist die Frage nach dem spezifischen Sehen von Bildern. Wenn Malerei etwas zu zeigen weiß, wenn sie Dargestelltes zu sehen gibt, dann evoziert sie ein eigenes, ein bildspezifisches Sehen, das es zu beschreiben gilt. Diese Frage nach dem spezifischen Sehen ist nicht rein malereispezifisch, sondern vielmehr allgemein bildtheoretisch. Der erste Teil der Arbeit widmet sich also bildtheoretischen Überlegungen Derridas. Es soll erklärt werden, warum wir dort, wo doch nur Farbe auf Leinen oder auf Holz aufgetragen ist, gegenständlich Dargestelltes

zu erkennen vermögen. Diese Frage lässt sich gleichermaßen für Zeichnungen, Drucke und Ölgemälde wie für photographische Bilder stellen und beantworten. Die Antworten, die ich in dem ersten Teil mit dem Titel „Das Sehen von Bildern“ entfalte, werde ich insbesondere in dem Ausstellungstext *Aufzeichnungen eines Blinden* finden.

Im Anschluss an eine Beschäftigung mit der Konstitution der Darstellung frage ich in einem zweiten Schritt danach, wie Derrida die Wirklichkeit des bildlich Dargestellten begreift. Grob gesagt könnte man diese Frage unter dem Titel nach dem Umgang beziehungsweise der Praxis mit malerischer Darstellung fassen. Mit Praxis ist hier nun weniger die Handhabe von Malerei gemeint, die in Fragen ihren Ausdruck findet wie: Hängen wir sie uns ins Haus oder stellen wir sie im Museum aus? Erstehen wir sie zu horrenden Preisen oder sind wir höchstens bereit, den Materialwert zu erstatten? Die Praxis, von der hier die Rede ist, betrifft vielmehr die Frage, welcher Status der dargestellten Wirklichkeit zuzusprechen ist. Sprechen wir dem malerisch Dargestellten in der Tradition Platonischer Bildtheorie jegliche eigene Wirklichkeit ab und verstehen sie als Wirklichkeit, die sich aus dem Schatten außerbildlicher Wirklichkeit nicht zu lösen vermag? Oder aber verstehen wir sie ganz im Sinne einer von Außerbildlichkeit emanzipierten Wirklichkeit, die einen unabhängigen Status verteidigen kann? Diese Fragen behandle ich im zweiten Teil unter dem Titel „In der Malerei Wiedergeben“.

Der zweite Teil stützt sich in erster Linie auf den Band *Die Wahrheit in der Malerei*. Drei der vier Texte dieses Bandes sollen dabei in ihrem thematischen Zusammenhang verständlich gemacht werden. Den besten Ansatz für die Frage bildlicher Darstellung bietet der Text „Restitutionen“, der direkt die Frage der Wiedergabe im Bild behandelt. Bildliche Wiedergabe ist, so werde ich von Derrida her entwickeln, immer durch eine grundlegende Ambivalenz geprägt. Einerseits ist das bildlich Dargestellte kein Derivat außerbildlicher Wirklichkeit. Andererseits gewinnt das Bild durch die damit behauptete Abtrennung vom Außerbildlichen das Potential, in letzteres hineinzureichen. Die bildliche Darstellung steht zur außerbildlichen Wirklichkeit in einer Beziehung, die von einem Zugleich von Ablösung und Wiederanbindung geprägt ist. Die Beziehung zwischen Inner- und Außerbildlichem ist dementsprechend von einer tief greifenden Ambivalenz gekennzeichnet. Diese Ambivalenz äußert sich auch darin, dass bildliche Darstellungen uns interessieren können, weil sie uns etwas sehen lassen, was die Dinge als solche uns nicht einfach zu sehen geben und dass sie dies aber nur dadurch vermögen, dass sie von den Dingen geschieden sind. Ich werde mit Derrida zu zeigen versuchen, dass diese ambivalente Struktur für Darstellung überhaupt gilt.

Der damit vorgestellte Grundbegriff der Wirklichkeit des Bildes ist von einer Struktur geprägt, die ich als „parergonale Logik“ allgemein charakterisieren werde. In dieser Logik wird der Zusammenhang, in dem die sich widerstreitenden Momente von Darstellung stehen, verständlich. Die allgemeine Charakterisie-

rung wird es schließlich erlauben, auf Malerei im engeren Sinne zu sprechen zu kommen. Von der parergonalen Logik her können besondere Darstellungen ausgezeichnet werden, für die gilt, dass sie auf diese Logik aufmerksam machen. Derrida hat diese Inszenierung der Darstellungsweise besonders an Bildern der Malerei gezeigt. Für Malerei gilt demnach, dass sie den Wirklichkeitsstatus ihrer bildlichen Darstellung im Bild thematisiert. Für diese Selbstreferentialität bedarf es keiner Darstellung malerischer Instrumente oder des Malers selbst. Auch dort, so die These, wo Malerei einfach Gegenstände zeigt, die nichts mit Malereizubehör zu tun haben, kann sie als auf ihre eigene Darstellungsweise rekurrieren. Mit dieser Einsicht schließt sich der thematische Bogen, den eine Philosophie der Malerei nach Jacques Derrida beschreibt. Diese Philosophie begreift Malerei im Kontext der Bildlichkeit, im Kontext der Frage nach der Konstitution und der Wirklichkeit bildlicher Darstellung. Am Ende der Arbeit steht so die simpel erscheinende These, dass Malerei sich selbst thematisiert. Die Pointe der Derridaschen Überlegungen ist nun nicht einfach, noch einmal zu unterstreichen, dass Malerei sich in den Blick nimmt. Spannend sind die Überlegungen Derridas deshalb, weil sich mit ihnen präzise herausarbeiten lässt, welches die Gesetze sind, denen Malerei gehorcht und welches die Momente sind, auf die sie rekuriert, wenn sie den Blick auch auf sich selbst wendet. Insofern leisten Derridas Überlegungen zur Malerei einen erhellenden Beitrag in dem Dunkel der oft wiederholten These, Malerei rekurre auf sich selbst als Malerei.

ERSTER TEIL:
DAS SEHEN DES BILDES

Ich war zufrieden mit mir, als ich entdeckte,
daß man die Sonne nicht wiedergeben kann
sondern, daß man sie mit etwas anderem
darstellen muß ... mit der Farbe

Paul Cézanne

1.0 Einleitung

Den Himmel zu betrachten und aus den vorbeiziehenden Wolkenformationen Geschichten in fernen Landschaften mit wilden Tieren und allerlei phantastischen Figuren zu erfinden, gehört zu dem, womit Kinder die ihnen nicht vergehende Zeit totschiagen. Und zu mehr scheint das 'Löcher in den Himmel gucken' auf den ersten Blick auch nicht dienen zu können. Doch über die Bedienung kindlicher Phantasie hinaus ist das Lesen von Wolken ein prominentes Beispiel für eine bestimmte Haltung des Sehens:²¹ für eine Haltung, die der Betrachtung von darstellenden Bildern ähnlich ist. Denn wer dort, wo nur Wolken fliegen, Umrisse von Figuren, Landschaften und Profile von Köpfen sieht, der nimmt dem Himmel gegenüber eine ähnliche Haltung ein wie der Betrachter eines Bildes gegenüber der mit Farbe bedeckten Fläche. Er sieht Gegenständliches dort, wo doch nur Striche, Flächen bzw. wo nur Wolken sind.

Ein Beispiel aus der modernen Kunst vermag diese Ähnlichkeit deutlich zu machen: Einige Aquarelle von Joseph Beuys üben eine äußerst spartanische Strichführung und -verwendung. Seine Darstellungen ruhen zumeist auf nicht viel mehr als auf einem einzigen, unordentlich anmutenden ockerfarbenen Strich, den der Künstler mit einer einzigen Geste auf die Fläche geworfen zu haben scheint. In diesem einen Strich aber sehen wir den Widerrist einer Kuh, erahnen den Verlauf ihres Rückens und der abfallenden Kruppe und erkennen die Form ihres schweren Kopfes. Die Beine und die Linie des Bauchs denken wir uns dazu – ganz den Kindern gleich, die in den Himmel starren und sich ganze Gliedmaßen und Körperteile ihrer Gestalten dazu erfinden. Beiden Haltungen ist ein

²¹ Das Beispiel des Lesens von Wolken ist in bildtheoretischen Debatten ein Klassiker: Oliver Scholz beruft sich auf Philostratos den Älteren (Oliver Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, Freiburg und München 1991, 7). Richard Wollheim sieht in ihm ein „Sehen in“ beziehungsweise ein „Sehen als“ am Werk (vgl. Richard Wollheim, *Objekte der Kunst*, hier: „Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung“, Frankfurt am Main 1982, 192-210, hier 209).

Einstellungswechsel gemeinsam:²² Zwischen dem Sehen, das den Strich als beige Linie identifiziert und dem Sehen, das ein Tiermotiv erkennt, liegt ein Unterschied in der Einstellung. Der gleiche Unterschied besteht auch zwischen einem Sehen, das die Wolken als unterschiedlich feucht angereicherte Luftschichten sieht, und einem Sehen, das in den Wolken eine Märchentextur liest. Um diesen Unterschied wird es im Folgenden gehen. Er wird mich in bildtheoretische Debatten führen, denn ausgehend von diesem Unterschied lässt sich der Versuch unternehmen, die Frage zu beantworten, was ein darstellendes Bild ist. Oder anders gesagt: Der Unterschied wird mir helfen zu verstehen, was eine Leinwand, die mit Acryl, Öl oder Ähnlichem bedeckt wurde, zu einer Darstellung macht. Die Frage nach Malerei, insbesondere nach darstellender Malerei, wie sie in der vorliegenden Arbeit mit Derrida beantwortet werden soll, ist also auch mit der Frage verwandt, wie man – um ‘im Bild zu bleiben’ – aus Wolken Landschaften und Figuren macht.

Wenn ich in diesem ersten Teil bildtheoretische Fragen angehe, dann habe ich aber bei weitem nicht vor, mit Derrida das ganze Feld der Bildtheorie zu bestellen. Ich interessiere mich hier nicht für die weitschweifige Frage, was ein Bild ist. Die Grenzen zwischen dem, was zu Recht Bild genannt wird und einer Fläche, die nicht mehr rechtens so bezeichnet werden kann – sei es zum Beispiel, weil sie die Grenze zum Muster überschritten hat –, interessieren mich hier nur, sofern sie für das Phänomen der bildlichen *Darstellung* relevant sind. Das, was ich hier mit Derrida verfolgen will, ist eingegrenzt auf den Bereich des *Bildes als Darstellung*. Ausgeklammert ist auch die Frage danach, was die Darstellung uns bedeutet. Unter einer bildtheoretischen Fragestellung verstehe ich hier nicht die Diskussionen um den Wert, um den Seinsgehalt der Darstellung. Ich frage vielmehr nach dem, was das Sehen des Bildes ausmacht. In einer etwas objektivistischen Formulierung wird die Rede davon sein, dass das Bild etwas sieht, wenn es etwas darstellt. Die Rede von dem „Sehen des Bildes“ betrifft also die darstellende Kraft des Bildes. Die meine Überlegungen leitende Frage ist nun, worin laut Derrida die darstellende Kraft von Bildern besteht, oder anders, was eine bekritzelte Fläche zu einem Bild macht, das etwas darstellt.

Textgrundlage — Derrida hat in unterschiedlichen Texten über Fragen des Bildes und der Darstellung nachgedacht. In dem sehr frühen Text *Recht auf Einsicht*²³

²² Ungeachtet der scheinbaren Parallelität in der Haltung, die Malerei und bizarren Wolkenformationen gleichermaßen gegenüber eingenommen wird, gehen die beiden in ihrer Darstellungsweise allerdings nicht ineinander auf. Das Wolkenbild gleicht skulpturalen Darstellungsformen. In seiner Dreidimensionalität ist es den dargestellten Figuren ähnlich und stellt sie in diesem Sinne nicht auf einer Fläche dar. Dagegen ist Malerei flächige Darstellung, die in ihrer Eindimensionalität eine wesentliche Dimension des Dargestellten nicht einzufangen vermag.

²³ Jacques Derrida und Marie-Françoise Plissart, *Recht auf Einsicht*, Wien 1985.

untersucht er zum Beispiel eine Fotogeschichte. Hier widmet er sich allerdings mehr der Bilderfolge als dem Phänomen des einzelnen Bildes. Mit dem Gegenstand des Bildes beschäftigen sich dagegen besonders *Aufzeichnungen eines Blinden*,²⁴ ein Ausstellungstext, den Derrida begleitend zu einer von ihm gestalteten Ausstellung verfasst hat, und „Kraft der Trauer“,²⁵ ein Vortragstext, der dem Andenken des Kunstwissenschaftlers Louis Marin gewidmet ist. Während „Kraft der Trauer“ sich auf einen Aspekt der Darstellung konzentriert, nämlich den der Trauerarbeit – allgemeiner gesagt: dem Verhältnis von Bild und Tod –, ist *Aufzeichnungen eines Blinden* thematisch breiter angelegt. Der Ausstellungstext untersucht das Sehen von Bildern, innerhalb dessen die Trauer ein Moment darstellt. Diesen Text will ich daher meinen bildtheoretischen Überlegungen zugrunde legen.

Derrida hat *Aufzeichnungen eines Blinden* anlässlich der von ihm 1990 zusammengestellten Ausstellung im *Musée du Louvre* verfasst, mit der er den Ausstellungs-Zyklus *Partis Pris* eröffnet hat. *Partis Pris* war eine Serie von Ausstellungen im Louvre, in der, wie die Kuratoren der Graphischen Sammlung des Louvre Françoise Viatte und Régis Michel schreiben, eine „für ihre kritische Kapazität [...] bekannte Persönlichkeit“ (AB 7) Zeichnungen aus den Archiven des Louvre auswählen und unter einer besonderen thematischen Perspektive dem Publikum vorstellen sollte. Dabei, so die Vorgabe der Kuratoren weiter, sollte die Auswahl

„sich nicht auf irgendeine persönliche Vorliebe beziehen, die rein subjektiven Eingebungen zum Triumph verhelfen würden, sondern auf ein gründliches Bedenken der demonstrativen Kraft des Werkes und seines argumentativen Werts“. (AB 7)

Das Thema, welches Derrida gewählt hat, ist die Blindheit. Dementsprechend stellen die von ihm ausgesuchten Bilder aus den Archiven des Louvre Blindheit, Blendungen, Blindenheilungen dar.

Es mag zunächst paradox anmuten, sich für bildtheoretische Fragen auf einen Text von Derrida zu verlassen, in dem es um das Thema der Blindheit geht. Doch Derrida erläutert die Blindheit nicht nur als Motiv der ausgestellten Bilder, sondern als „Ursprung der Zeichnung“ (AB 10). „Zeichnung“ steht dabei stellvertretend für alle Arten von Bildern, seien sie nun mit Öl gemalt, mit Tusche oder Bleistift gezeichnet, in Holz geschnitten und gedruckt oder anders hergestellt. „Die Zeichnung“, so Derrida, „ist blind“ (ebd.). Von dem Thema der Blindheit her versucht Derrida, die spezifischen Aspekte bildlichen Sehens aufzuspüren und zu explizieren.

Weiterhin darf die Blindheit, von der Derrida in *Aufzeichnungen eines Blinden*

²⁴ *Aufzeichnungen eines Blinden* wird im Folgenden mit dem Sigel AB im Text zitiert.

²⁵ Jacques Derrida, „Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin“, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder*, München 1994, 14-35.

spricht, nicht wörtlich genommen werden. Der Text handelt nicht von dem physischen Unvermögen zu sehen, von einer physischen Behinderung, die eventuell wieder behoben werden könnte. Derridas These ist vielmehr, dass das Sehen von Bildern sich nicht allein auf den Gesichtssinn stützt. In diesem Sinne könnte von blinden Momenten im Sehen von Bildern gesprochen werden. Wenn Bilder also Blinde darstellen, so stellen sie dieser These zufolge auch ihr eigenes Sehen dar. „Die Zeichnung eines *Blinden*“, so Derrida,

„ist die Zeichnung *eines* Blinden. Doppelter Genetiv. Hierbei handelt es sich nicht um eine Tautologie, sondern um eine schicksalhafte Notwendigkeit des Selbstporträts. Jedes Mal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren lässt, jedes Mal, wenn er den Blinden zum *Thema* seiner Darstellung macht, projiziert, träumt oder halluziniert er die Figur eines Zeichners selbst, oder zuweilen, um es genauer zu sagen, die einer Zeichnerin. Oder noch genauer, er beginnt, ein Zeichenvermögen darzustellen, das soeben ausgeübt wird, d.h. er repräsentiert den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung“. (AB 10)

Blindheit als Motiv der Zeichnung, so lässt sich das Zitat auf den Punkt bringen, stellt Prinzipien bildlicher Darstellung dar. Bilder, die einen Blinden oder eine Blinde darstellen, sind daher für Derrida so etwas wie Selbstporträts des Bildes. Derrida dient diese These als Motiv dafür, die Blindenbilder Selbstporträts von Künstlern gegenüber zu stellen. Er geht davon aus, dass beide Bilder einen analogen Gegenstand haben: In beiden Fällen geht es um die besagten Prinzipien bildlicher Darstellung. In dem einen Fall (den Blindenbildern) wird das Sehen allgemein, im anderen Fall das spezifische Sehen des malenden oder zeichnenden Künstlers thematisiert. Den auf diese Weise thematisierten Prinzipien bildlicher Darstellung will ich nun folgen.

Vorgehen — Um die bildtheoretischen Überlegungen, die sich *Aufzeichnungen eines Blinden* entlocken lassen, zu verstehen, werde ich die Brüche im Sehen rekonstruieren, von denen Derrida berichtet. Dabei kann ich mich auf nur wenig Sekundärliteratur²⁶ stützen und werde also einen eigenen Weg durch den Text

²⁶ Die sehr knappe Menge an Titeln zu diesem Text beschränkt sich darauf, ihn sowohl auf das Thema der Blindheit als auch auf das der Memoiren, der Schrift und des Bildes und schließlich der Trauer hin zu lesen. Keine der von mir gesichteten Literatur versucht aber einen rein bildtheoretischen Faden in dem Text aufzugreifen und nur diesen zu verfolgen. Die vorhandene Sekundärliteratur beschränkt sich meines Wissens auf folgende Titel: Michael Wetzel, „Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen“. Nachwort zu *Aufzeichnungen eines Blinden*, 129-155; Mireille Calle-Gruber, „Die Gabe des Sehens. ‘Geben’, sagt er“, in: Michael Wetzel und Jean-Michel Rabaté (Hg.), *Ethik der Gabe*. Denken nach Jacques Derrida, Berlin 1993, 212-222; Michael Kelly, „Shades of Derrida“, in: *Artforum*, vol. 29 (1991), no. 6, 102-104; Roger Vallier, „Blindness and Invisibility: The ruins of Self-Portraiture (Derrida’s Re-reading of Merleau-Ponty)“, in: Martin C. Dillon (Hg.), *Écart & Différance*. Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing, New Jersey 1997, 191-207. Einige ausgewählte Passagen habe ich gefunden in: Martin Jay, *Downcast Eye*. The denigration of Vision Twentieth-Century French Thought,

vorschlagen. Der Weg orientiert sich an drei blinden Momenten, die das Sehen des Bildes prägen. An diesen Blindheiten entlang werde ich Elemente von Derridas Begriff bildlicher Darstellung zusammentragen. Zwei der Blindheiten bezeichnet Derrida selbst in seinem Text als solche: die so genannte „transzendente“ und die „sakrifizielle“ (AB 46) Blindheit. Ich werde ihnen noch eine dritte, die so genannte semiotische Blindheit hinzufügen. Auch wenn Derrida hier nicht explizit von einer Blindheit spricht, entwickelt er doch Verständnisse, die sich treffend unter diesen Titel fassen lassen. Er stellt semiotische Charakteristika dar, die das Sehen von Bildern zu einem Sehen machen, das mit blinden Flecken und Entzügen an Sichtbarem durchsetzt ist.

Ich werde zu zeigen versuchen, dass sich an diesen drei Momenten eines blinden Sehens die Darstellungsleistung von Bildern, so wie Derrida sie versteht, erläutern lässt. Die drei Momente, die im Laufe des Textes noch ausführlich entfaltet und beschrieben werden, sollen vorweg kurz charakterisiert werden. Das erste Moment an Blindheit, das von Derrida als sakrifiziell bezeichnet wird, steht für ein Opfern des Sehens. Von diesem Moment der sakrifiziellen Blindheit lässt sich auf eine bildtheoretische Position schließen, die jeder Ähnlichkeit zwischen außerbildlich und innerbildlich Sichtbarem gegenüber radikal verschlossen ist. Ich verstehe das Sehen, das mit diesem Moment an sakrifizieller Blindheit einhergeht, als einen phänomenologischen Aspekt bildtheoretischen Verstehens. Dieses erste Moment wird Gegenstand des ersten Abschnitts sein (1.1 *Sakrifizielle Blindheit*). Das zweite Moment an Blindheit hingegen, das ich semiotische Blindheit nenne, bezeichnet eine Haltung des Sehens, der zufolge die eigentlichen Elemente der Darstellung, die Striche oder die Farben, nicht mehr gesehen werden. Mit dem Sehen von Darstellungen, so der Gedanke, geht eine Erblindung für das Materialhafte einher, durch welches etwas zur Darstellung kommt. Gleichzeitig verbindet sich die Erblindung mit einem semiotischen Verständnis der materialhaften Elemente. Von dem Moment semiotischer Blindheit schließe ich auf ein zeichentheoretisches Verständnis von Bildern. Einwände gegen ein zeichentheoretisches Verständnis werden sich mit einem recht ausführlichen Rekurs auf Nelson Goodman entkräften lassen (1.2 *Semiotische Blindheit*). Mit dem dritten Moment an Blindheit, mit der von Derrida so genannten „transzendenten Blindheit“, greift Derrida ein Theorem von Maurice Merleau-Ponty auf. Merleau-Ponty zeigt, dass jedes Sehen konstitutiv von einem blinden Fleck bewohnt ist. Mit diesem blinden Fleck, aus dem Derrida ein drittes Moment an Blindheit macht, muss das Sehen von bildlichen Darstellungen weiter charakterisiert werden (1.3 *Transzendente Blindheit*).

Die drei Momente an Blindheit scheinen sich mal der Produktions- und mal der

Berkeley u.a. 1944; René Payant, „L'autoportrait et picturalité“, in: Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy (Hg.), *Les fins de l'homme*. A partir du travail de Jacques Derrida, Colloque de Cerisy, Paris 1981, 542-549.

Rezeptionsseite zuordnen zu lassen. Mal scheint es um ein Moment an Blindheit im Sehen des Bildners zu gehen, während ein anderes Moment sich am besten von der Seite des Betrachters des schon fertig gestellten Bildes her verstehen lässt. Das Moment sakrifizieller Blindheit zum Beispiel erschließt sich besonders leicht als Moment der Produktion. Das semiotische Sehen dagegen gehört eindeutig dem Betrachter. Doch ist diese Zuordnung nicht das letzte Wort. Dem Sehen des Bildners eignen alle Momente. Und auch das Sehen des Betrachters ist von allen drei Momenten charakterisiert. Das, was hier als Sehen des Bildes beschrieben wird, macht keinen Unterschied zwischen produktiven und rezeptiven Momenten. Wenn die Beschreibungen dies allerdings nahe legen, dann ist dieser Eindruck der Anschaulichkeit der Überlegungen geschuldet, denn einige Momente lassen sich aus der einen bzw. der anderen Perspektive griffiger erläutern. Eine etwaige Zuordnung hat also rein heuristische Zwecke und ist nicht in der Sache begründet.

Aber nicht nur die Trennung der Produktions- und der Rezeptions-Perspektiven ist heuristischer Natur. Auch die Vorstellung dreier unterschiedlicher Blindheiten ist rein heuristisch motiviert. Wie schon erwähnt, behandle ich die drei Momente getrennt voneinander und widme jedem Moment ein eigenständiges Unterkapitel. Auch in diesem Vorgehen spiegelt sich nur eine Zugangsweise wider, nicht aber eine getrennte Verfasstheit dieser drei Momente. Folgte ich nur ihrer Verfasstheit, müsste ich die drei Momente in einem Zug und untrennbar miteinander verflochten erläutern. Um aber dem Esoterischen und auch dem Unverständlichen auszuweichen, das zuweilen zwischen Derridas Zeilen zu lauern scheint, stelle ich diese drei Momente als voneinander geschieden vor. Mit diesem Vorgehen entferne ich mich einmal mehr von einer Darstellung, die sich Derridas Textstil anzunähern sucht.

1.1 Sakrifizielle Blindheit

Als Eingangsbild der Ausstellung im Louvre hat Derrida ein Bild ausgewählt, mit dem ein wesentliches Prinzip im Sehen von Bildern illustriert werden kann. Es trägt den Titel: „Dibutades oder die Erfindung der Zeichen-Kunst“ (Joseph-Benoît Suvée, ca. 1791)²⁷ und erzählt die Anekdote von der korinthischen Töpferstochter Dibutades, die die Schattenumrisse ihres Geliebten auf eine Felswand bannt. Folgt man Plinius, so stellt das Gemälde von Suvée die Urszene der Malerei dar:²⁸ Die Töpferstochter versucht die Konturen ihres Geliebten zu bewahren, der in den Krieg ziehen und ihrem Blick entzogen sein wird. Das Bild von Suvée, das nur eines von zahlreichen Bildern ist, die sich dieses antike Motiv vorgenommen haben, macht auf ein charakteristisches Moment an Dibutades' Tun aufmerksam: Die Zeichnerin wendet sich von ihrem Geliebten ab. Ihre Haltung ist von ihrem eigentlichen Motiv abgewandt, ihr Blick ist auf die Felswand, die Bildfläche gerichtet. So zeichnet sie ihren Geliebten, ohne dass sie ihn sehen kann.

Dieses die Ausstellung eröffnende Bild gibt dem Betrachter zweierlei zu verstehen: Erstens wird deutlich, dass die Exponate eine Selbstreflexion leisten sollen. Die ausgestellten Bilder thematisieren sich selbst, sie stellen den Moment ihres Ursprungs dar. Zweitens wird schon ein Moment dieses Ursprungs illustriert: das Abwenden von einem außerbildlichen Modell zugunsten der Entstehung von Dargestelltem im Bild. An der sich abwendenden Dibutades lässt sich ein Prinzip bildlicher Darstellung veranschaulichen: die Abwendung von außerbildlich Sichtbarem. Mit Derrida will ich dieses Prinzip als sakrifizielle Blindheit bezeichnen, die im Folgenden in ihren wesentlichen Aspekte entfaltet werden soll.

1.1.1 Die Abwendung von außerbildlich Sichtbarem

Die Pointe der Erzählung von Dibutades' Zeichenversuch ist, dass die Töpferstochter sich von dem Geliebten trennen muss, wie er für sie sichtbar ist, um ihm auf der Steinwand neue, andere sichtbare Formen zu verleihen – Striche, die seinem Schattenumriss an der Wand nachempfunden sind. „Diese Erzählung“, so Derrida, „setzt den Ursprung der graphischen Erzählung mit der Abwesenheit oder der Unsichtbarkeit des Modells in Beziehung“. (AB 53) Der Akt des Zeichnens vollzieht sich nicht in Betrachtung eines sichtbaren Modells, sondern nimmt seinen Ausgang an der „Unsichtbarkeit des Modells“:

²⁷ So berichtet Michael Kelly, „Shades of Derrida“, in: *Artforum*, 29, 6 (1991), 102-104.

²⁸ Vgl. Plinius Secundus der Ältere, *Naturkunde*, München 1978, XXXV, 108, sowie Ernst H. Gombrich, *Shadows. The depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995, 30, zitiert nach Michael Wetzel, „Ein Auge zuviel“, in: Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 129-155, hier: 133.

„So als dürfte man, um zu zeichnen, nicht sehen, so als könnte man nur unter der Bedingung zeichnen, dass man nicht sieht, so als wäre die Zeichnung eine Liebeserklärung an die Unsichtbarkeit des anderen, wenn sie sich nicht überhaupt der Tatsache verdankt, den anderen dem Sehen entzogen zu sehen.“ (AB 54)

Das Bild nimmt also vorweg, was durch das Fortziehen des Geliebten in den Krieg erst noch eintreten wird: die Nichtsichtbarkeit des Geliebten. Mit dem Thema der zeichnenden Dibutades illustriert Derrida, dass der dargestellte Gegenstand sich notwendigerweise aus dem Bereich der Sichtbarkeit entziehen muss, um auf der Bildfläche dargestellt werden zu können.²⁹

Der Entzug an Sichtbarkeit muss weiter präzisiert und unterschieden werden von dem Entzug an Sichtbarkeit, der eintritt, wenn wir uns von bestimmten Gegenständen ab- und anderen zuwenden. Diese Abwendung besteht darin, die Gegenstände des Sehens auszutauschen. Sie nimmt dem Sehen den einen Gegenstand, um ihm einen anderen zu geben und gehört der Logik des Tausches an. Dagegen lässt sich der im Bild herbei geführte Bruch mit dem Sichtbaren der Welt nicht als Moment eines Tausches verstehen. Er gehört einer ganz anderen Logik an. Mit dem Sehen von Bildern wird das Sehen von Außerbildlichen überhaupt aufgegeben – nicht nur das Sehen dieses oder jenen Elements. In dem Sehen des Bildes hat sich kein Moment außerbildlichen Sehens herübergerettet, so dass die Ordnung außerbildlichen Sehens vollständig verlassen wird. In diesem Sinne lässt sich das Sehen des Bildes auch nicht als bildliche Aneignung begreifen. Das Sehen von außerbildlichem Sehen wird so vollständig und ohne Gegengabe aufgegeben, dass man sagen kann, es wird geopfert. Derrida bezeichnet den herbeigeführten Bruch mit dem Sichtbaren der Welt auch als „Opferereignis“ (AB 46). Ein Opfer zeichnet sich dadurch aus, dass es von keiner Gegengabe, zumindest keiner Gegengabe gleicher Ordnung, belohnt wird. Abraham zum Beispiel sollte für seinen Sohn keine Gegengabe erhalten. Wenn Derrida im Zusammenhang mit dem Entstehen von bildlichem Sehen nun von einem sakrifiziellen Ereignis spricht, dann um zu betonen, dass dem Opfer keine Gegengabe gleicher Ordnung gegenübersteht. Das Opfer läuft ins Leere, es ist immer ein Verlust, der als solcher stehen bleibt.

Was nun bedeutet es für das bildliche Sehen, dass es mit einer Art Opfer, mit

²⁹ An diesem Punkt berühren sich Derridas Beschreibungen in *Aufzeichnungen eines Blinden* mit einigen Überlegungen in „Kraft des Bildes“. Anlässlich des Todes seines Freundes, dem Kunstwissenschaftler Louis Marin, verfolgt Derrida in *Kraft des Bildes* den Gedanken, dass in jedem Porträt der Tod des Porträtierten antizipiert und insofern implizit ist. Derrida spricht damit ein Prinzip von Porträts an, das sich auch auf andere Bilder übertragen lässt und das in dem Motiv der Dibutades einen Ausdruck findet. Indem Dibutades mit ihrer Haltung das Fortziehen ihres Geliebten in den Krieg antizipiert, nimmt sie nicht nur seine Abwesenheit und damit seine Unsichtbarkeit vorweg. Noch weiter und jenseits der Frage, ob der Geliebte sichtbar oder unsichtbar ist, kündigt sich hier schon der Tod des Anderen an und mit seinem Tod auch seine irreduzible Entzogenheit.

sakrifizieller Blindheit, wie Derrida schreibt, verbunden ist? Das Opferereignis des Sehens von Bildern kann der Logik des Opfernens zufolge nicht mit einem anderen oder weiteren außerbildlichen Sehen einhergehen. Mit dem Sehen des Bildes, so müsste man präzise sagen, wird eigentlich nicht mehr gesehen. Das heißt, dass wir das, was wir auf dem Bild sehen, keineswegs als das sehen, was wir außerhalb des Bildes sehen. Die außerbildliche Sichtbarkeit ist in dem Bild irreduzibel verloren gegangen.

Mit der Bezeichnung „sakrifiziell“ spielt Derrida noch auf einen weiteren Aspekt an, der in der deutschen Übersetzung des französischen Begriffs „sacrifice“ als „Opfer“ nicht mehr vorhanden ist. In dem Begriff „sacrifice“ schwingt der Begriff der Erscheinung mit. Der Begriff „sacrifice“ leitet sich aus „sacrum facere“ ab, das als „Heiliges machen, herstellen“ oder weniger wörtlich genommen als „Heiliges zur Erscheinung bringen“ zu übersetzen ist. Folgt man dieser etymologischen Filiation, so impliziert das Opfer zugleich eine Erscheinung, die jenseits der Ordnung dessen liegt, was geopfert wurde. Übertragen auf das Sehen von Bildern, weist die Rede von der sakrifiziellen Blindheit in Richtung eines Sehens, das zwar einerseits außerbildliche Sichtbarkeit opfert. Andererseits aber und zugleich tritt mit dem Aufgeben der außerbildlichen Sichtbarkeit etwas in Erscheinung, das einer anderen Ordnung, einer innerbildlichen Ordnung, angehört.

1.1.2 Tastendes Sehen und Erfindung des Strichs

Wir haben gesehen, dass das Opfer außerbildlichen Sehens in dem Verlust desselben besteht. Dieser Verlust bringt nun zugleich einen schöpferischen Moment mit sich und lässt dort Neues entstehen, wo das außerbildliche Sehen geopfert wurde.

Mit dem Opfer außerbildlichen Sehens erblinden zwar die Augen, so könnte man metaphorisch sagen, doch wandert das wahrnehmende Vermögen nun in die Fingerspitze, wie Derrida beschreibt: „ganz nah am Nagel wächst das Auge [...] Es lenkt die Striche, bestimmt den Verlauf der Linien“. (AB 11) Das Bild entsteht nicht aus einem Sehvermögen, sondern aus einem Tastvermögen heraus. Nicht der Gesichtssinn führt den Pinsel, sondern der Tastsinn. Auf das taktile Moment im Sehen von Bildern macht Maurice Merleau-Ponty aufmerksam, wenn er die Pinselführung von Henri Matisse mit folgenden Worten beschreibt:

„Eine Kamera hat die Arbeitsweise von Matisse im Zeitlupentempo aufgezeichnet. Der Eindruck war so ungeheuerlich, daß – wie erzählt wird – sogar Matisse selbst bewegt war. Denselben Pinsel, der – mit dem bloßen Auge betrachtet – von einem Strich zum anderen sprang, ihn sah man nun, wie er sich einen gedehnten und feierlichen Augenblick entsann, lang besann angesichts eines kurz bevorstehenden Weltanfangs, wie er zu zehn möglichen Handlungen ansetzte, vor der Leinwand einen Versöhnungstanz tanzte, sie mehrmals fast streifte, bis er sie berührte, um schließlich wie ein

Blitz den einzig treffenden Strich zu ziehen.“³⁰

Hier ist es nicht der Gesichtssinn, welcher die Striche setzende und ziehende Hand führt. Die Hand selbst, die den Pinsel hält, scheint den Pinsel zu dirigieren und die Entscheidung zu treffen. Der Ursprung des Bildes verdankt sich nicht dem Sehen, nach dessen Vorgaben die Striche auf die Fläche geworfen werden. Sein Ursprung verdankt sich vielmehr einem tastenden Sehen, einem Sehen, das von einer tastenden Hand geführt wird. Das Bild wird als „main d'œuvre“ im wörtlichen Sinne, als Handarbeit³¹ verstanden. Es ist im ersten Moment keine Arbeit des Auges. Gesehen wird es nicht mit den Augen, sondern durch die Bewegungen und die Berührung der Finger, des Pinsels auf der Fläche.

Dieses „Auge an der Spitze der Finger“ (AB 11), dieses tastende Sehen lässt das Bild entstehen. Das Sichtbare, welches der Zeichner auf die Bildfläche zeichnet, ist, so kann man mit Merleau-Ponty sagen, „aus dem Berührbaren geschnitzt“.³²

In *Aufzeichnungen eines Blinden* erläutert Derrida den synästhetischen Aspekt im Sehen von Bildern auf einer recht untheoretischen Ebene.³³ Er lässt ihn in seinen Interpretationen der Blindendarstellungen nur anklingen. Der theoretische Gehalt muss aus diesen Interpretationen erst extrapoliert werden. Für die Darstellungen von Blinden stellt er fest: „Immer ist die Inszenierung des Blinden einem Theater oder einer Theorie der Hände eingeschrieben“ (AB 33). „Das Thema der Zeichnung von Blinden ist“, so Derrida,

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, München ²1993, 65f. Für diesen Hinweis danke ich Bernhard Waldenfels.

³¹ Vgl. dazu auch Mireille Calle-Gruber, „Die Gabe des Sehens. ‘Geben’, sagt er“, in Wetzel und Rabaté, *Ethik der Gabe*, 213.

³² Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, 177.

³³ In „Das Subjektil ent-sinnen“, einer Auseinandersetzung mit den Zeichnungen von Antonin Artaud, hat Derrida sich mit dem Aspekt der Synästhetizität im Sehen von Bildern beschäftigt („Das Subjektil ent-sinnen“, in: Derrida und Paule Thévenin, *Antonin Artaud, Zeichnungen und Portraits*, München 1986). Wie Derrida hier zeigt, ist Zeichnen für Artaud kein reines Sichtbarmachen. Vielmehr ist es eine Arbeit mit widerständigen Materialien, bei dem es neben dem Sehen auch um „Klangfülle, Timbre, Intonation, Donner und Detonation, um Rhythmus, um Schwingung, um die äußerste Spannung einer Polyphonie“ („Das Subjektil ent-sinnen“, 58) geht, weniger also darum, etwas sichtbar zu machen, als etwas sich bewegen und hören zu lassen. Artaud macht auf diesen synästhetischen Aspekt von Bildern aufmerksam, in dem er in seinen Zeichnungen die Fläche aufreißt und aufwirft, sie zerschneidet und zerlöchert. Damit zerstört er die Fläche als glatte, unwiderständige Oberfläche einer sichtbaren Präsentation und versucht zu verhindern, dass die Bedeutung des sichtbar Dargestellten festfriert. Artaud hebt auf den Prozess selbst ab und versucht diesen darzustellen. So beschreibt Derrida: „Das Subjektil [der Untergrund] leistet Widerstand. Es muß Widerstand leisten. Es leistet bald, bald zu wenig Widerstand. Es muß Widerstand leisten, um endlich als es selbst behandelt zu werden und nicht als der Träger oder das Suppositum von etwas anderem, als die Oberfläche oder das untergebene Substrat einer Repräsentation.“ („Das Subjektil ent-sinnen“, 61)

„in erster Linie die Hand. Diese wagt sich vor, prescht vor, und *überstürzt* sich [se *précipite*], gewiß, diesmal aber an Stelle des Kopfes, gleichsam mit ihm voranzugehen, ihn zu warnen, ihn zu beschützen. Als ein Geländer oder Halt [garde-fou]“. (AB 12)

Das, was Derrida hier auf eindruckliche Weise an den Bildern, wie zum Beispiel der *Studie eines Blinden* von Antoine Coypel illustriert (AB 13), gilt auch für die Art von Blindheit, die als Moment des zeichnerischen Sehens besprochen wird. Das Ziehen des Strichs nämlich – hier ganz allgemein das Ziehen eines graphems (einer Zeichnung oder einer Schrift) – wird nicht mehr von dem Sehen geführt, sondern folgt dem Tastsinn.

Derrida fragt: „Was passiert, wenn man schreibt, ohne etwas zu sehen?“

„Die Hand des Blinden bewegt sich einsam und losgelöst durch einen bestimmten Raum, sie tastet fühlt oder streichelt, während sie schreibt, sie vertraut auf das Gedächtnis der Zeichen und supplementiert das Sehen, so als eröffnete sich ein lidloses Auge an der Spitze der Finger, ganz nah am Nagel wächst das Auge des zuviel [œil en trop] [...]. Es lenkt die Striche, bestimmt den Verlauf der Linien.“ (AB 11)

Damit beschreibt Derrida das Sehen des Bildes aus Perspektive des Bildautors als ein tastendes Sehen. Auch aus Perspektive des Betrachters lässt es sich als ein tastendes Sehen verstehen. Der Betrachter sieht mit einem Sehen, das durch die Möglichkeiten des Sehens, Berührens, Bewegens gestützt wird. Sein Sehen orientiert sich nicht einzig an den sichtbaren eindimensionalen Formen, Linien und Punkten. Wiewohl er zumeist nur auf das Sehen seiner Augen zurückgreifen kann – das Berühren der Bilder ist dem Betrachter in den meisten Fällen unter-sagt –, versucht er ein Sehen, in dem die Sinne noch ungeschieden sind. Er erahnt die tanzenden Bewegungen der Pinselspitze, die harten Kratzer von Bleispitzen auf dem Papier und den feuchten Auftrag von tropfender Tusche. Das Taktile und die dynamische, tanzende Bewegung in dem Akt des Zeichnens sind nicht verloren gegangen. Mit ihnen sieht der Betrachter das Bild, so dass auch sein Sehen tastend, berührend und sich fortbewegend ist.

Mit dem Tasten im Sehen geht ein zweites Moment einher, welches das Sehen der sakrifiziellen Blindheit charakterisiert: Der Zeichner lässt während seiner Arbeit bildliche Mittel entstehen. Dabei greift er nicht auf schon Vorhandenes zurück und reproduziert es. Er erfindet vielmehr mit jedem Bild die Mittel neu, mit denen er die Darstellung realisiert. Er erfindet, so heißt es bei Derrida, den Strich. (AB 49) Mit Strich ist hier weniger der konkrete Strich als vielmehr das bildliche Mittel gemeint. Die Rede vom Strich impliziert also einen Begriff, der weit über den konkreten Strich hinausgeht. Unter den Begriff des Strichs fallen alle bildlichen Mittel, das heißt einzelne Striche, aber auch Flächen, Punkte und Farbelemente. Wenn ich also sage, dass der Zeichner mit dem tastenden Sehen den Strich erfindet, dann ist damit gemeint, dass er die darstellerischen Mittel nicht vor-findet, sondern er-findet. Das Dargestellte entsteht gänzlich neu. Dem Bild wird keine reproduktive, sondern eine erfinderische Leistung zugesprochen.

An dieser Stelle der vorliegenden Arbeit kann die Frage noch nicht behandelt werden, wie diese Erfindung zu denken ist und was mit dem Strich erfunden wird. Das Theorem der sakrifiziellen Blindheit leistet nicht mehr, als das stiftende Moment fest und es seinem Gegenteil, einem reproduzierenden Moment, gegenüber zu stellen. Erst unter Rekurs auf die anderen Blindheiten kann weiter entfaltet werden, was mit dem Strich genau erfunden wird.

Mit der Erfindung des Strichs deutet sich zunächst an, dass das Bild um einen Spalt davon getrennt sein muss, nur eine Ansammlung von Farbe auf Leinwand oder nur außerbildlich Sichtbares zu sein – um einen Spalt, der bislang nur in Begriffen der Blindheit behandelt werden kann.

1.1.3 Aperspektive des graphischen Aktes

Am Anfang der Zeichnung, so lässt sich aus dem bislang Beschriebenen folgern, steht ein „Nichtsehenkönnen [impouvoir]“ (AB 49) des Sehens, das sich mit zwei Aspekten charakterisieren lässt. Erstens folgt die Zeichnung nicht dem außerbildlich Sichtbaren:

„Die Erfindung des Strichs folgt nicht, richtet sich nicht nach dem, was gegenwärtig sichtbar ist, folgt nicht diesem Sichtbaren, das sich angeblich als mein Motiv vor mir befindet.“ (Ebd.)

Die Zeichnung erfindet erst ihr eigenes Sehen. Das erfinderische Moment führt zu dem zweiten Aspekt eines Unvermögens im Sehen. Der Akt des Zeichnens ist kein Akt des Sehens allein, sondern ist ein Sehen, das mit dem Tastsinn eng verflochten ist. Verfügte der Zeichner nur über seinen Gesichtssinn, so wäre er unvernünftig, eine Zeichnung zu zeichnen, so wie auch der Betrachter seine anderen Sinne in das Sehen von Bildern mit einbeziehen muss. Bilder entwickeln also ihr eigenes Sehen, das nichts mit außerbildlichem Sehen gemein hat.

Der Begriff der sakrifiziellen Blindheit fasst also eine doppelte Abwendung von Sichtbarem. Zum einen beschreibt er einen Bruch mit dem Sichtbaren der außerbildlichen Wirklichkeit. Dieser Bruch wird vollzogen zugunsten eines innerbildlichen Sehens. Doch auch dieses innerbildliche Sehen birgt ein Moment an Blindheit, der Strich wird in seinem Entstehen nicht nur gesehen, sondern auch gefühlt. Diesen doppelten Bruch hat Derrida in der Formulierung „Aperspektive des graphischen Aktes“ (ebd.) erfasst.

In den einleitenden Zeilen zu *Aufzeichnungen eines Blinden* vermerkt Derrida: „Der Gesichtspunkt – der Punkt des Sehens – wird mein Thema sein.“ (AB 10) „Gesichtspunkt“ übersetzt hier „point de vue“, was auch den Standpunkt meint, den Punkt also, von dem aus gesehen wird. Mit der sakrifiziellen Blindheit ist dieser Punkt nun als ein Punkt ausgemacht, der sich von außerbildlich Sichtbarem trennt. Demzufolge ist der graphische Akt weder von dem Sichtbaren der außerbildlichen Wirklichkeit noch von einem Sehen her zu begreifen. Seine

Aperspektivität verstehe ich als Hinweis auf die Autonomie des Sehens von Bildern, das nicht an ein bildvorgängiges Sichtbares anknüpft, oder von diesem zehrt. Nicht aus Perspektive von außerbildlicher Sichtbarkeit, aber auch nicht mit Perspektive auf außerbildlich Sichtbares versteht sich das Sehen von Bildern. Bilder geben sich ihre eigene Perspektive, erfinden ihren eigenen „point de vue“. Mit dem Theorem der Aperspektive des graphischen Aktes richtet sich Derrida gegen bildtheoretische Positionen, die das Bild von der Sichtbarkeit her verstehen, als deren prominenter Vertreter zum Beispiel Lambert Wiesing genannt werden kann. Kennzeichnend für diesen Theorieansatz ist der Gedanke, das Sehen von Bildern als Äquivalent zum Sehen von außerbildlicher Wirklichkeit zu begreifen. Derrida nimmt eine entgegengesetzte Position zu diesem Verständnis ein, und so können seine Überlegungen profiliert werden, lässt man sie in eine Auseinandersetzung mit der Wiesingschen Position treten. Die Konturen einer solchen Auseinandersetzung will ich im Folgenden entwerfen, indem ich zunächst die Überlegungen von Wiesing holzschnittartig rekonstruiere und sie dann aus Perspektive von Derrida kritisiere.

1.1.4 Die Idee des Bildes als reine Sichtbarkeit

1.1.4.1 Die Sichtbarkeit des Bildes bei Wiesing

Wiesing entwickelt in *Die Sichtbarkeit des Bildes* ein bildtheoretisches Verständnis, dem zufolge „Bilder nicht als Zeichen für abwesende Dinge [...] verwendet werden“.³⁴ Er sucht also eine Gegenposition zu einem zeichentheoretischen Bildverständnis aufzubauen, wie es zum Beispiel von Nelson Goodman vertreten wird. Seiner Position liegt die These zugrunde, dass wir heute Bilder schon längst nicht mehr als Repräsentationen verstehen, sondern dass „sich das Bild im 20. Jahrhundert von Repräsentationszwecken emanzipiert und zunehmend *um seiner bloßen Sichtbarkeit* willen hergestellt und betrachtet wird“ (SB 14).

Eine Antwort auf die Frage, was ein Bild – neben seiner Darstellungsleistung – ausmacht, verspricht er sich von der formalen Ästhetik, die ein Bild

„als ein Gegenstand, als ein Artefakt [versteht], dessen unterschiedliche Leistungen einzig und allein durch das Überziehen einer Oberfläche mit sichtbaren Formen erbracht werden.“ (SB 15)

In einem Durchgang durch die Geschichte der formalen Ästhetik von ihren Vorläufern an, die er bei Robert Zimmermann ansiedelt, über den Herbartianismus bis zu Heinrich Wölfflin, erarbeitet Wiesing an dem Denken von Konrad Fiedler schließlich eine formalistische Position, die das Bild von dem Zweck der Schönheit als auch dem eines Erkenntnisinteresses befreit hat. Was, so fragt Wiesing

³⁴ Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Geschichte und Perspektive der formalen Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1997, 13. *Die Sichtbarkeit des Bildes* erhält im Folgenden das Sigel SB.

mit Fiedler, „bleibt vom Bild am Ende einer derart formalen Betrachtung? Was ist aus formaler Perspektive überhaupt noch ein Bild?“ (SB 159). Dass etwas hervorgebracht wird, was nur um seiner Sichtbarkeit willen vorhanden zu sein scheint, ist die Antwort von Fiedler, die Wiesing sowohl wiedergibt als auch vertritt. Wiesing entwickelt von hier aus die These:

„Einzig die Sichtbarkeit kann in der radikalsten Form der Formalisierung eines Bildes, das heißt in der Absehung von allen Zwecken nicht übergangen werden. Egal, was ein Bild leistet, wozu es dient und welche Gründe es hervorgebracht haben, formal ist einzig seine besondere Form der Sichtbarkeit dafür verantwortlich, dass ein Bild ein Bild ist.“ (SB 160)

Diese besondere Art der Sichtbarkeit, die das Bild ausmacht, nennt Wiesing rein. Er unterscheidet sie von der anhängenden Sichtbarkeit.³⁵ Die anhängende Sichtbarkeit ist den Dingen, deren Sichtbarkeit sie ist, anhängig. Sie kann immer nur im Zusammenhang mit der Existenz der Dinge wahrgenommen werden, was zur Folge hat, dass an den Dingen nie nur Sichtbarkeit wahrgenommen wird, sondern ein synästhetisches Gemenge. Das Sichtbare eines Gegenstandes ist verwebt mit seinem Geruch, seinem Geschmack, seiner Festigkeit und vielen anderen sinnlichen Eigenschaften. „Bei einem Gegenstand“, so Wiesing,

„hat die Oberfläche [seine sichtbare Haut] kein Eigenleben. [...] Außerhalb der Bilder ist die visuelle Wahrnehmung durch andere Sinne ergänzt. [...] Sichtbare Dinge werden auch gerochen, geschmeckt und ertastet.“ (SB 161)

Erst das Bild isoliert Sichtbarkeit und kann sie rein als visuelles Phänomen unabhängig von anderen Sinne erfassen und darstellen. „Das Bild“, so Wiesing, „ist der einzige Weg zur reinen Form der Sichtbarkeit.“ (SB 160) Hier wird die Sichtbarkeit des Gegenstandes nicht ‚verunreinigt‘ von all dem, was der Gegenstand den Sinnen an Reizen noch zu bieten hat. Der Gegenstand besteht im Bild eben nur aus dieser Sichtbarkeit:

„Zeigt ein Bild einen Gegenstand, so fällt die Sichtbarkeit mit der ganzen Wirklichkeit zusammen, denn die Sichtbarkeit ist im Bilde alles, was von einem Gegenstand gegeben ist; Gegenstand und Sichtbarkeit sind in der Darstellung – und zwar nur in der bildlichen Darstellung – identisch.“ (SB 162)

Innerbildlich Sichtbares, so kann man mit Wiesing schließen, ist immer rein.

³⁵ Wiesing lehnt sich mit der Unterscheidung zwischen „rein“ und „anhängend“ an die Unterscheidung zwischen „reiner“ und „anhängender Schönheit“ von Immanuel Kant an. Derselbe unterscheidet in der *Kritik der Urteilskraft*: „zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (*pulchritudo vaga*) oder die bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff voraus von dem, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus.“ (*Kritik der Urteilskraft*, B49).

Außerbildlich Sichtbares dagegen hängt immer an Gegenständen und ist damit nie rein, sondern nur mit anderen sinnlichen Reizen zusammen wahrnehmbar. Der Zugang zu außerbildlicher Wirklichkeit ist geprägt von einem Miteinander unterschiedlicher Sinne, während es „nur einen Zugang zur Wirklichkeit des Bildes gibt: *hinsehen*“ (ebd.).

„Das Bild“, so resümiert Wiesing, „entmachtet die Wirklichkeit, indem es die Welt aus ihrer üblichen Verbindung mit Hörbarkeit, Riechbarkeit, Tastbarkeit, Fühlbarkeit und Benutzbarkeit zerrt.“ (Ebd.) Die Sichtbarkeit des Bildes ist also eine Abstraktionsform außerbildlicher Sichtbarkeit. Wie eine Haut, so die Wiesingsche Metaphorik, wird die Sichtbarkeit von der außerbildlichen Wirklichkeit abgezogen und wird als reine Sichtbarkeit zum Bild. „Die Wirklichkeit wird durch ein Bild gehäutet“ (SB162), ist die Formulierung von Wiesing, die in besonders griffiger Weise seine Position umschreibt. Wiesing verteidigt demnach innerbildliche Sichtbarkeit als Verlängerung von außerbildlicher Sichtbarkeit, die im Zuge ihrer Verlängerung auch eine ‚Reinigung‘ erfahren hat.

1.1.4.2 Kritik an der Idee reiner Sichtbarkeit

Die Idee einer reinen Sichtbarkeit des Bildes kann allerdings einem gewichtigen Einwand nicht standhalten: Auch das Bild ist notwendigerweise nie reine Sichtbarkeit, sondern immer anhängende. Einerseits wird die Sichtbarkeit des Bildes als Abzug von allem Materiellen verstanden, an dem sie – als außerbildliche – hängt. Wiesing übersieht aber, dass andererseits auch die Sichtbarkeit des Bildes von der Existenz des Bildes selbst abhängig ist.³⁶ Ohne die materialiter beschaffene Leinwand, die materialiter beschaffenen Farben gäbe es keine Bilder, deren Sichtbarkeit wir hier verhandeln. Das, was wir auf dem Bild sehen, hängt der Leinwand, der Felswand, dem Papier, den Furchen und Rillen im geschnittenen Holz, der dick aufgetragenen Leinwand an. Mag die Sichtbarkeit des Bildes auch eine andere sein als die außerbildliche Sichtbarkeit, rein ist sie aus diesem Grund noch nicht. Auch sie ist zwangsläufig anhängend.

Wenn Wiesing die Sichtbarkeit des Bildes nun aber auf eine reine Sichtbarkeit beschränkt, so versperrt er den Zugang zu einem Sehen des Bildes geradewegs, anstatt ihn zu eröffnen. Ein Gegenentwurf zu der Idee reiner Sichtbarkeit findet sich bei Derrida in dem Gedanken der sakrifiziellen Blindheit. Ihm zufolge verdankt sich das Sehen des Bildes einer erst im Bild gestifteten Sichtbarkeit, die gerade nicht rein ist, sondern in der spezifischen synästhetischen Materialität des Bildes gegeben. So unterscheidet sich das Sehen des Bildes, wie es dem Gedanken der sakrifiziellen Blindheit entspricht, von dem Sehen der reinen Sichtbarkeit in zwei Momenten: Das erste Moment betrifft das Verhältnis zwischen außerbild-

³⁶ Vgl. zu dieser Argumentation auch Jasper Liptow und Georg W. Bertram, Rezension zu Lambert Wiesings *Sichtbarkeit des Bildes*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 43 (1998), Heft 2, 295-303.

lich und innerbildlich Sichtbarem. Die Idee eines dem Bild eigentümlichen Sehens verbindet sich notwendigerweise damit, dass das Sichtbare des Bildes erst mit dem Bild gestiftet wird. Das Sehen des Bildes schließt nicht an außerbildlich Sichtbares an, sondern hat mit diesem gebrochen. Die dem Bild eigene Sichtbarkeit wird durch ein zweites Moment charakterisiert, durch ihre Synästhetizität. Im Gegensatz zur reinen Sichtbarkeit ist die Sichtbarkeit des Bildes nicht nur dem Gesichtssinn zugeordnet, sondern verläuft über ein Sehen, das auch tastend ist. Gerade das Sehen des Bildes kann nicht einem reinen Sehen vertrauen. Sowohl der Autor des Bildes als auch sein Betrachter begegnen dem Bild mit einer Einstellung, die nicht nur die Wahrnehmung von Strichen und Farben erlaubt. Die Seh-Haltung einem Bild gegenüber beansprucht ein Sehen, das sich ganz auf das Material, auf seine Beschaffenheit stützt.

1.1.5 Sakrifizielle Blindheit als Moment eines phänomenologischen Bildverständnisses

Mit den Beschreibungen der blinden Momente im Sehen und mit der Gegenüberstellung einer Position, die von einer 'Häutung der sichtbaren Welt durch das Bild' spricht, konnte zutage gebracht werden, dass Derrida das Bild aus allen Reproduktionsverhältnissen von Sichtbarkeit herausgelöst denkt. Derrida wendet sich gegen ein Verständnis von Bildern, das in diesen außerbildlich Sichtbares reproduziert sieht. Will man dieses Verständnis in einen weiteren Kontext stellen, bietet sich die Unterscheidung zwischen einem sehenden und einem wiedererkennenden Sehen an, so wie Bernhard Waldenfels sie von Max Imdahl übernommen hat.³⁷ Dieser Unterscheidung zufolge verteidigt Derrida mit seinen Überlegungen zum Bild ein Verständnis des Sehens des Bildes als sehendes Sehen und nimmt eine phänomenologische Perspektive ein.

Die Sehweise des „wiedererkennenden Sehens“, so Waldenfels, „berücksichtigt den inhaltlichen Bildsinn, die *Semantik* des Bildes: das, *was* gemeint und gezeigt wird. Dieses Sehen gilt als heteronom, weil die Gesetze des Sichtbaren nicht dem Bild selbst entstammen.“³⁸ Demgegenüber steht das „sehende Sehen“. Sehendes Sehen berücksichtigt, so Waldenfels, „den formalen Bildsinn, die Syntaktik des Bildes, die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist“ (OS 235). „Dieses Sehen“, so Waldenfels weiter, „kann man als autonom betrachten, weil hier die Gesetze des Sichtbaren dem Bild selbst entstammen.“ (Ebd.)

Waldenfels präzisiert das sehende Sehen weiterhin als eines, das nicht einfach nur Neues sieht, sondern das darin besteht, „*auf neuartige Weise zu sehen*“ (OS 237).

³⁷ Vgl. Max Imdahl, „Die Arbeit des Blickes“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 3: „Reflexion – Theorie – Methode“, Frankfurt am Main 1966, 7-41, hier 29 ff.

³⁸ Bernhard Waldenfels, „Die Ordnungen des Sichtbaren“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1996, 231-252, hier: 234, im Folgenden im Text zitiert als OS.

Das wiedererkennende Sehen hingegen sieht in den Bildern etwas, was es auch außerhalb der Bilder – in gleicher Weise – zu sehen gibt. Wäre das Sehen von Bildern ein wiedererkennendes Sehen, dann würde nicht das Bild selbst gesehen, sondern durch das Bild hindurch würde etwas gesehen, das sich mit anderen Mitteln genauso zu sehen gibt. Vor dem Hintergrund eines wiedererkennenden Sehens hat eine mögliche Differenz zwischen einem Gegenstand, den ich auf einem Bild dargestellt sehe, und dem gleichen Gegenstand, wie er sich außerhalb des Bildes vor mir befindet, keinen Bestand.

Mit der Sehweise des sehenden Sehens dagegen

„entspricht dem Sehereignis ein Bildereignis, das nicht bloß sichtbar macht, was zuvor hier und dort, anderswo oder an sich *ist*, sondern was unter neu entstehenden Bedingungen zugleich sichtbar und *unsichtbar* wird“. (OS 243)

Sehendes Sehen gibt es dort, wo „die Ordnung des Sehens nicht materialiter und formaliter vor dem Sehen und Bilden gegeben ist, sondern mit dem Sehen und Bilden zugleich entspringt“. (OS 241)

Die Unterscheidung zwischen einem „sehenden Sehen“ und einem „wiedererkennenden Sehen“ lässt sich auch als Unterscheidung zwischen einem eher phänomenologisch orientierten und einem nicht-phänomenologisch orientierten Sehen verstehen. In dem einen Fall, dem nicht-phänomenologisch orientierten Sehen geht es um das, *was* gezeigt wird. Dieses zeigt sich nicht selbst, sondern durch das Bild. Das Bild zeigt etwas anderes als es selbst ist. Der Betrachter versteht das gesamte Bild als Bildzeichen. In dem Fall des phänomenologisch orientierten Sehens dagegen steht nicht im Vordergrund, *was* gesehen wird, sondern *wie* gesehen wird. Und dieses *Wie* ist ein spezifisches Sehen von Bildern, dessen Ordnung mit dem Entstehen des Bildes erst gestiftet wird.

Wenn ich Derridas bildtheoretische Überlegungen, soweit sie sich in dem Theorem der sakrifiziellen Blindheit abzeichnen, in einen phänomenologischen Kontext stelle, dann rücke ich sie allerdings keineswegs in die Nähe von Überlegungen Edmund Husserls. In den „fragmentarischen Andeutungen [von Husserl], in denen seine Bildtheorie vorliegt“,³⁹ ist ein „Bildmodell“ zu finden, in dem „die beiden Ebenen des darstellenden Bildobjekts und des dargestellten Sujets als Abbild und Abzubildendes aufeinander bezogen und durch eine Ähnlichkeitsbeziehung miteinander verknüpft sind“⁴⁰. Man kann sagen, dass nicht viel

„dazu gehört, seine [Husserls] die bildende Kunst oder gar die technischen Bilder betreffenden Ausführungen in eine von Platon ausgesandte Tradition der Mimesis, Repräsentation und Repro-

³⁹ Alexander Haardt, „Bildbewußtsein und Ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl“, in: Heike Kämpf und Rüdiger Schott (Hg.), *Der Mensch als homo pictor*. Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie, Bonn 1995, 105-113, hier 105.

⁴⁰ Haardt, „Bildbewußtsein und Ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl“, 110.

duktion einzufügen, die im Namen einer ursprünglichen Wahrnehmung und sich selbst genügenden Wirklichkeit darauf bedacht ist, dem Bild eine nachträgliche, abgeleitete, abbildende und auxiliäre Funktion zuzuweisen“⁴¹.

Husserl hat nun sein eigenes Bildmodell durch ein neues Bildkonzept von 1918 verabschiedet, dem zufolge „Bild von‘ nicht besagt ‘Abbild von‘“.⁴² Dieses neue Konzept zeichnet sich dadurch aus, dass das „Verhältnis der beiden Bildaspekte [– des Bildsujets und des Bildobjekts, die vorher in einem Verhältnis der Derivation gedacht waren –] nur über den Widerstreit zweier konkurrierender Aktrichtungen der Bildrezeption zu bestimmen ist“.⁴³ Doch auch dieses revidierte Bildkonzept trifft nicht, was hier unter phänomenologischer Bildtheorie verstanden wird. Bei der sakrifiziellen Blindheit geht es nicht um einen Widerstreit zwischen Bildsujet und Bildobjekt, sondern darum, zu zeigen, dass das Sehen des Bildsujets ein ganz spezifisches Sehen verlangt. Das Theorem Derridas greift nicht auf Husserls Überlegungen zum Bild, sondern vielmehr auf den von Husserl formulierten methodischen Grundgedanken zurück, dem zufolge ein Gegenstand nicht von seiner Zugangsweise losgelöst wahrgenommen werden kann. Legt man dieses phänomenologische Prinzip eines *Was*, das ohne ein entsprechendes *Wie* nicht zu denken ist, bildtheoretischen Überlegungen zugrunde, so entsteht jener Kontext, in dem ich Derridas Theorem der sakrifiziellen Blindheit verorte. In diesem Kontext ist zu betonen, dass die spezifische Darstellungsweise den Darstellungsgegenstand spezifisch prägt. Der bildlich dargestellte Gegenstand wird also nicht einfach gesehen und wiedererkannt, sondern in einer bestimmten Art und Weise gesehen, die auch den Gegenstand selbst prägt.

Dass die Ordnung des Sehens mit dem Entstehen des Bildes und mit dem Sehen des Bildes gestiftet wird, verweist auf einen Spalt, der diese Stiftung allererst möglich macht, auf einen Sprung, in dem die Erfindung entstehen kann. Diesen Spalt fasst Derrida mit dem Begriff der sakrifiziellen Blindheit. Mit der Rekonstruktion des Theorems der sakrifiziellen Blindheit habe ich also die bildtheoretischen Überlegungen von Derrida auf eine phänomenologische Schiene gesetzt, wie ich sie oben jenseits von Husserls eigenen Andeutungen zum Bild skizziert habe. Ihm zufolge ist mit dem Sehen von Bildern eine neue Sehordnung auf den Plan gerufen, deren Umrisse sich hier allerdings erst schemenhaft abzeichnen.

⁴¹ Iris Därmann, „Wenn Gedächtnis Erinnerungsbild wird: Husserl und Freud“, in: Gottfried Boehm, *Homo Pictor*. Colloquium Rauricum Band 7, Leipzig und München 2001, 187–204, hier: 187.

⁴² Edmund Husserl, „Phantasie, Bildbewusstsein. Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß“, hg. v. Eduard Marbach, in: *Husserliana* XXIII, 514.

⁴³ Haardt, „Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl“, 112.

1.2 Semiotische Blindheit

An die Beschreibung der Diskontinuität zwischen innerbildlichem und außerbildlichem Sehen schließt sich unmittelbar die Frage, wie bildspezifisches Sehen denn beschaffen ist, wenn es so grundlegend anders ist als außerbildliches Sehen. Die Frage, was bildliches Sehen ausmacht, stellt sich nun wieder aufs Neue beziehungsweise stellt sich in neuer Form. Bisher hat sie eine negative Antwort erhalten, indem Erklärungsansätze, die auf eine Kontinuität zwischen innerbildlichem und außerbildlichem Sehen rekurrieren, zurückgewiesen wurden. Vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen innerbildlichem und außerbildlichem Sehen muss im Folgenden nun nach der Spezifik des innerbildlichen Sehens gefragt werden. Man kann mit Gottfried Boehm von den innerbildlichen „Binnenereignissen“⁴⁴ als Gegenstand der folgenden Überlegungen sprechen.

Die relevante These, wie die innerbildlichen Binnenereignisse zu skizzieren sind, will ich vorab grob skizzieren. Sie folgt einigen Hinweisen Derridas zum Sehen des Strichs. So sehe ich einen ersten und entscheidenden Hinweis in der Antwort, die Derrida auf die Frage eines imaginären Gesprächspartners gibt, der wissen will, wie denn der Strich gesehen wird. Der Strich, so Derrida, „etwas Gezogenes, eine Umrisslinie [tracé] wird nicht gesehen“. (AB 57)

Ich werde dies als Hinweis für die These eines zweiten Moments an Blindheit in dem Sehen von Bildern nehmen. Dieses Moment betrifft nun das Sehen des Strichs. Mit Strich meine ich hier, so will ich noch einmal betonen, das bildliche Mittel. Daran, wie der Strich gesehen wird, kann das innerbildliche Sehen besprochen werden. Ich will in dem vorliegenden Abschnitt zeigen, dass sich in dem Sehen des Strichs ein zweites Moment an Blindheit ausmachen lässt, hinter dem sich ein zeichentheoretisches Bildverständnis verbirgt. Aus diesem Grund spreche ich mit Blick auf diese Blindheit für den Strich von einer semiotischen Blindheit beziehungsweise von einem semiologischen Bildverständnis.⁴⁵

Zunächst werde ich die Anhaltspunkte sammeln, die mich bei Derrida Momente eines semiologischen Bildverständnisses finden lassen (1.2.1. *Entzug des Strichs – ein semiologisches Bildverständnis*). Dieses semiologische Bildverständnis bei Derrida werde ich über einen Exkurs zu Derridas Zeichenbegriff weiter schärfen und es in einer Übertragung des dargestellten Zeichenbegriffs auf den Strich und das Bildgeschehen weiter entfalten und verteidigen. In einem zweiten Schritt (1.2.2

⁴⁴ Von Binnenereignis spricht Gottfried Boehm in: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild*, München 1995, 11-38, hier 31.

⁴⁵ Als semiotisch wird im Folgenden eine Einstellung, ein Sehen oder ein Geschehen bezeichnet, die beziehungsweise das es mit Zeichenverhältnissen zu tun hat. Die Bezeichnungen „zeichentheoretisch“ oder „semiologisch“ stehen für Reflexionen auf solche Verhältnisse. Ich verwende sie synonym. Das Sehen selbst, das mit diesem Verständnis begriffen wird, bezeichne ich als „semiotisch“.

Die Möglichkeit individueller Zeichen – ein Exkurs zu Nelson Goodman) werde ich einen Einwand gegen semiologische Bildverständnisse verfolgen. Ich begegne diesem Einwand mit einem erneuten Exkurs, in diesem Fall zu dem Bildverständnis von Nelson Goodman. Vor dem gewonnenen Hintergrund kann der Einwand gegen semiologische Bildtheorien entkräftet und Derridas Verständnis von innerbildlichem Sehen als einem semiotischen Sehen zusammengefasst werden (1.2.3. *Die Möglichkeit pikturaler Zeichen bei Jacques Derrida*).

1.2.1 Entzug des Strichs – ein semiologisches Bildverständnis

Wie ist es zu verstehen, dass laut Derrida der Strich, „etwas Gezogenes, eine Umrißlinie“ (AB 57), nicht gesehen wird? Wenn Derrida behauptet, dass der Strich nicht gesehen wird, dann ist auch hier wieder kein Unvermögen angesprochen, das sich an einem Vermögen zu messen hätte. Vielmehr verweist er damit auf eine Einstellung, die dem Bild gegenüber eingenommen werden kann. Ich will daher zunächst in einem Vorspiel zu den bildtheoretischen Überlegungen diese Art blinder Einstellung beschreiben, indem ich sie mit der Einstellung kontrastiere, in welcher der Strich gesehen wird. Die Einstellung, die den Strich sieht, nenne ich „natürliche“ und jene, in welcher der Strich unsichtbar ist, wird als „semiotische Bild-Einstellung“ bezeichnet.

1.2.1.1 *Natürliche und semiotische Bild-Einstellung*

Den zwei Einstellungen gemäß, die wir Bildern gegenüber einnehmen können, wird der Strich jeweils anders wahrgenommen: Entweder wird der Strich gesehen oder er wird nicht gesehen. Dementsprechend wird entweder keine Darstellung erfasst oder es wird doch eine Darstellung erfasst. An zwei Beispielfiguren, dem Restaurator und dem Museumsbesucher, will ich diese beiden Haltungen holzschnittartig darstellen. Auf der einen Seite steht mit dem Sehen des Restaurators ein Sehen, das den Strich sehr wohl sieht, auf der anderen Seite mit jenem Museumsbesucher eines, das durch den Strich etwas sieht, was der Strich selbst nicht ist.

Nehmen wir zum Beispiel ein Gemälde, das eine Reihe Reiter am Horizont darstellt. Der Restaurator sieht nicht die Pferde, sondern einzig die Striche. Seine ganze Aufmerksamkeit schenkt er der Materialität der Striche, die er wiederherzustellen sucht. Er verfolgt den Strich in seiner langen, sich biegender Bewegung oder in seiner kurzen, abrupt endenden Linie, er weiß um seine Farbschattierungen, um seine Dichte und um seine Breite. Der Restaurator sieht das Bild als eine Ansammlung von bildlichen Elementen, nicht aber als Bild, das ihm etwas zeigt, was über die Elemente selbst hinausginge. Die mittels der Striche dargestellten Pferde und Reiter auf der Linie des Horizonts des Gemäldes sieht er nicht. Wenn der Strich in seiner vollen Präsenz gesehen wird, dann ist seine materialen Beschaffenheit und sein Verlauf Gegenstand der Wahrnehmung. Kaum aber kann

der Betrachter dann dort, wo die Linie verläuft, zum Beispiel einen Horizont mit Reitern erkennen.

Anders als der Restaurator sieht der Museumsbesucher: Er nimmt das Bild als Darstellung und sieht so die einzelnen bildlichen Elemente nicht mehr. Dafür aber sieht er zum Beispiel die Reihe von Reitern. Dort, wo der Restaurator eine geschwungene Linie sieht, erkennt der Museumsbesucher das Moment einer Darstellung. Der Museumsbesucher sieht also dort, wo ein Strich ist, etwas, was auf dem Bild selbst nicht vorhanden ist.

Während der Restaurator seinen Blick auf das auf dem Bild materialiter Anwesende richtet, lässt der Museumsbesucher hingegen etwas Abwesendes vor seinem Auge entstehen. Der Restaurator hat es mit dem anwesenden Material zu tun, der Museumsbesucher dagegen mit etwas Abwesendem, das dargestellt ist – so das Resümee dieser schematischen Gegenüberstellung. Ich will aber nicht unterschlagen, dass ich in der Gegenüberstellung der beiden Haltungen einen wichtigen Aspekt missachtet habe: Die beiden von mir scharf getrennten Einstellungen kommen in dieser Reinform nicht vor, sondern sind immer schon miteinander verquickt. Ein Restaurator, der nur die Striche sieht, die Pferde aber übersieht, müsste beruflich 'umsatteln', denn er wäre nicht in der Lage, gute Restaurationsarbeit zu leisten. Der Museumsbesucher seinerseits, der die Pferde auf dem Bild erkennt, ist auch auf ein Sehen der Materialität angewiesen. So haben beide immer etwas von dem Blick des anderen.

Die schematische Opposition scheint mir dennoch hilfreich, um zu verstehen, warum laut Derrida der einzelne Strich sich dem Sehen entzieht. Dass der Strich nicht gesehen wird, heißt in den Termini der Opposition erst einmal nur, dass der Betrachter die Einstellung des beschriebenen Museumsbesuchers einnimmt: Er lässt vor seinem Auge auf der Leinwand etwas entstehen, was dort nicht vorhanden ist. Die eigentliche Materialität des Bildes, die für den Restaurator noch Gegenstand seiner Arbeit war, tritt zurück. Der Museumsbesucher wandelt das Anwesende, den Strich, in die Darstellung von etwas Abwesendem, zum Beispiel einer Reihe Reiter am Horizont.

1.2.1.2 Zwei Anhaltspunkte

Das Zurücktreten des Materials, der „Entzug des Strichs“ (AB 57), wie Derrida sagt, entspricht dem Zurücktreten des Materials zugunsten einer Darstellungsleistung. Das Material wird nicht mehr als Material wahrgenommen, der Strich nicht mehr als Strich oder als Moment einer Farbkombination. Der Strich zeigt vielmehr etwas anderes als er selbst ist: *Aliquid stat pro aliquo* lautet die klassische Formulierung für diese Relation. Damit wird der Strich, so könnten die bei Derrida gefundenen Hinweise gedeutet werden, Teil eines Bedeutungsträgers, eines Signifikanten. Wenn der Strich sich entzieht, kommt es auf der Bildfläche zu einem Zeichengeschehen. Die Striche bilden ein Gefüge und stellen so etwas dar, was materialiter nicht anwesend ist. Daher kann die Einstellung des Museumsbe-

suchers als semiotische Einstellung begriffen werden, denn sie erfasst den Strich als Moment eines Geschehens, in dem das Material für etwas anderes steht, als es selbst ist. Die These vom Entzug des Strichs wird so in meiner Lesart Derridas zu einem Anhaltspunkt für ein semiologisches Bildverständnis.

Neben dem Zurücktreten des Strichs gibt es einen zweiten Anhaltspunkt, der mich veranlasst zu denken, dass mit Derrida die Darstellungsleistung von Bildern als Zeichengeschehen zu verstehen ist. Zur Bezeichnung des Strichs verwendet Derrida auch das Wort „tracé“. Eine treue Übersetzung von „tracé“ wäre „Strich“ – Michael Wetzel übersetzt in *Aufzeichnungen eines Blinden* häufig mit „Umrißlinie“ (AB 57). Es bezeichnet die gezeichnete Linie. „Tracé“ Wort hat eine etymologische Nähe zu „tracer“, was „zeichnen“ bedeutet. Zugleich ist es aber auch mit „trace“, verwandt, was mit „Spur“ zu übersetzen ist. In Hinblick auf diese etymologischen Verbindungen ließe es sich auch verstehen als dasjenige, was von der Spur hinterlassen worden ist, als ein Moment der Spur selbst. Mit seiner Wortwahl also gibt Derrida den Strich als Spur zu verstehen. Als Spur ist der Strich zwar materialiter präsent, doch geht es in seiner Wahrnehmung nicht um ihn selbst, sondern um das, worauf er als Spur verweist. Dementsprechend stehen auch Spuren für etwas anderes als sie selbst sind. Auch hier scheint es sich wieder um die Relation *aliquid stat pro aliquo* zu handeln. Wird nun auch der Strich als Spur verstanden, dann ist der Strich als zeichenhaft zu denken.

Die etymologischen Verbindungen geltend zu machen, entspricht doch ganz dem Stil Derridas, und so liegt es nahe, auch hier zumindest einen Wegweiser zu vermuten, der in Richtung eines zeichentheoretischen Aspektes des Bildverständnisses zeigt.

Die These vom Entzug des Strichs und das Verständnis des Strichs als Spur will ich dementsprechend auch als zwei Anhaltspunkte für ein semiologisches Bildverständnis bei Derrida nehmen. Ihnen kann allerdings nicht zugemutet werden, mehr zu leisten als nur Anhaltspunkte zu sein. Doch bevor ich ihrem Wink Folge leiste, will ich auf eine erneute Nähe zu Merleau-Ponty hinweisen. Eine hinsichtlich des zeichentheoretischen Aspektes des Verstehens von Bildern aufschlussreiche Beschreibung findet sich in *Das Auge und der Geist*, wo Merleau-Ponty vermerkt:

„daß es keine an sich sichtbare Linie gibt, daß weder der Umriß des Apfels noch die Begrenzung des Ackers oder der Wiesen hier oder dort sind, daß sie sich immer diesseits oder jenseits des betrachteten Punktes befinden, immer zwischen oder hinter dem, was man fixiert, angezeigt von den Dingen, in ihnen impliziert, ja sogar von ihnen gebieterisch gefordert, aber selbst keine Dinge“.⁴⁶

Der Strich an sich stellt – Merleau-Ponty zufolge – nicht den Gegenstand dar, er alleine bezeichnet nicht den Apfel oder einen Acker. Er verschwindet und im Zuge seines Verschwindens verweist er auf das, was er umrandet.

⁴⁶ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, 36.

Ähnliches scheint auch für die Farbe zu gelten, die Derrida in *Aufzeichnungen eines Blinden* nicht bespricht. Bei Merleau-Ponty aber lassen sich Beschreibungen von Farbe finden, die ganz analog zu den Beschreibungen der Linie diese immer nur in einem Verweisungszusammenhang verstehen. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* schreibt er:

„Dieses Rot gewinnt seine Eigenart nur dadurch, daß es von seinem Platz aus mit anderen Rottönen der Umgebung in eine Verbindung tritt und mit diesen eine gewisse Konstellation bildet oder auch mit anderen Farben, die es dominiert oder von denen es dominiert wird.“⁴⁷

Die Farbe wird hier gleich der Linie verstanden als etwas, das nur im Zuge des eigenen Verschwinden beziehungsweise des Dominiertwerdens Bedeutung erhalten kann. Boehm sieht besonders in *Das unmittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens* „Merleau-Pontys Versuch, mit de Saussures Sprachtheorie eine Bildtheorie zu begründen“, deren wesentliche Züge er folgendermaßen beschreibt:

„Der einzelne farbige Fleck oder Punkt in Bildern Cézannes, Monets, Seurats u.a. ‚bedeutet‘ nichts. Er formuliert Sinn durch Kooperation mit anderen Flecken, auf laterale Weise. Es sind Kontraste, die der Bewegung des Blickes als movens dienen. Die Matrix der Malerei ist nicht final geordnet, sie besitzt (wie die Sprache) Bedeutungsspielraum, Vieldeutigkeitsstellen, die freilich auch den Erfahrungs- und Deutungsreichtum begründen.“⁴⁸

Die Nähe Derridas zu Merleau-Ponty lohnt gewiss eine weitere Untersuchung, die hier jedoch nicht unternommen werden kann. Stattdessen gilt es, den Hinweisen auf einen zeichentheoretischen Aspekt in Derridas Bildverständnis weiter zu folgen, dem gemäß das bildliche Mittel in einem zeichenhaften Verweisungszusammenhang steht. Ausgehend von einer Rekonstruktion Derridas Zeichenbegriffs will ich die These vom Entzug des Strichs als Moment eines Zeichengeschehens erneut überdenken und anschließend gegen einen möglichen Einwand verteidigen.

1.2.1.3 Derridas Zeichenverständnis

Derridas Zeichenverständnis stützt sich zunächst auf einen ganz allgemeinen Begriff des Zeichens, ganz im Sinne der bereits erwähnten klassischen Formulierung als Stellvertretung von etwas Abwesendem durch etwas Anwesendes: „Das Zeichen“, so referiert er „stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar“.⁴⁹

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, 174.

⁴⁸ Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 22.

⁴⁹ Derrida, „Die Différance“, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988 bzw. neu: 2. überarbeitete Auflage 1999, 29-52/neu 31-56, hier 35/neu 37. Da sich der größte Teil an Literatur zu Derridas *Randgänge der Philosophie* noch auf die alte Ausgabe von 1988 bezieht, die neue allerdings mit Überarbeitungen versehen wurde, gebe ich die Seitenangaben sowohl aus der alten als auch

Auch wenn Derrida sich an diesen Zeichenbegriff anlehnt und ihn keineswegs widerlegt, nimmt er aber dennoch eine wesentliche Verschiebung vor.⁵⁰ Er versteht das Zeichen nicht mehr vorrangig in Beziehung zu einem Referenten, zu etwas Abwesendem, das von dem Zeichen bezeichnet wird, sondern versteht es aus seiner Beziehung zu anderen Zeichen. Die Konstitution des Zeichens verläuft nicht über die Beziehung zu einem Bezeichneten, sondern über die Beziehung zu anderen Zeichen. So entwickelt Derrida sein Zeichenverständnis auf strukturalistischem Boden. Die Beziehung, aus der heraus er ein Element als Zeichen versteht, ist eine differentielle Beziehung. Zeichen, so Derrida in Anlehnung an Ferdinand de Saussure, konstituieren sich in Differenzierung zu anderen Zeichen. Das eine Zeichen kann ich nur als Zeichen verstehen, wenn ich es von anderem unterscheiden kann, das ich auch als Zeichen, aber eben als ein anderes Zeichen verstehen kann.

Wie aber ist diese Differenzierung selbst zu erläutern? Der Differenzierung zwischen den Zeichen kommt eine eigentümliche Aufgabe zu: Die differenten Zeichen sind Effekte eines Zeichengeschehens, das sie allererst ermöglichen. Anders gesagt, es gibt nicht zuerst die „positiven Einzelglieder“,⁵¹ die Zeichen, die – stellt man sie nebeneinander – eine Differenz zueinander aufweisen. Genauso wenig allerdings gibt es zuerst die Differenzen, welche die sonst unterschiedslosen Zeichen voneinander trennen und unter ihnen Differenzierungen einführen. Die Differenzierung zwischen den Zeichen ist weder von den Zeichen hervorgebracht noch bringt die Differenzierung erst die Zeichen als unterschiedliche hervor. Diese paradox anmutenden Beschreibungen der notwendigen Differenz zwischen Zeichen hat Derrida mit dem Neologismus beziehungsweise Neographismus der „différance“ begriffen, der kraft der französischen Endung „ance“ „unentschieden zwischen dem Aktiv und dem Passiv verharrt“.⁵² Différance zeichnet sich dadurch aus, dass sie „nur im Zeichen gedacht werden kann und zugleich den Zeichen vorausgehend gedacht werden muss“.⁵³

Dass Elemente untereinander verschieden sind, ist also noch keine hinreichende Bedingung für ihren Zeichencharakter. Sie müssen in einem Beziehungsgefüge zueinander stehen, in dem sie sich voneinander differenzieren. Derrida fasst das

aus der neuen Ausgabe an.

⁵⁰ In meiner Rekonstruktion des Derridaschen Zeichenbegriffs lehne ich mich an Georg W. Bertrams Erläuterungen in *Hermeneutik und Dekonstruktion* an. Er unternimmt den Versuch, Derridas Analysen zu verstehen als „Entwicklung eines dekonstruktiven Begriffs von Zeichen, [... als] eine Kritik des Zeichenbegriffs, die nicht das Ziel hat, diesen Begriff zu verabschieden.“ Vgl. Georg W. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*. Eine Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie. München 2002, 87.

⁵¹ Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter ²1967, 140; zit. nach Derrida, „Die différance“ in: *Randgänge der Philosophie*, 36/neu 39.

⁵² Derrida, „Die Différance“, 34/neu 37.

⁵³ Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*, 107.

Moment der Verweisung der Zeichen untereinander mit dem Begriff der „Spur von Spuren“.⁵⁴ Ein Zeichen ist Spur der Spuren anderer Zeichen, auf die es bezogen ist. Eine Spur zeichnet sich dadurch aus, selbst materialiter verfasst zu sein – wie Abdrücke im Schnee oder die Verwitterungen an den Süd-Westseiten der Bäume in Form von Moosbewachungen, die Spuren von Wind und Regen sind. Sie sind selbst materialiter präsent und verweisen insofern auf etwas zuvor ebenfalls materialiter Präzentes, das nun abwesend ist. Derrida transformiert diesen Begriff der Spur, wenn er ihn für Zeichen gebraucht. Das Zeichen ist demnach nicht Spur in dem Sinne, dass es – dem klassischen Verständnis zufolge – als Spur auf etwas anderes Nichtzeichenartiges verwiese. Abwesend sind für das Zeichen die anderen Zeichen. Sie haben an ihm ihre Spuren genauso hinterlassen, wie es an ihnen. Das Zeichen verweist als Spur auf andere Spuren, von denen es geprägt ist. Ein Element wird als Zeichen verstanden

„aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems“.⁵⁵

Die anderen Zeichen sind in dem jeweiligen Zeichen in Form von Spuren vorhanden. Die Verweisung läuft in diesem System von Spuren also nicht von einem Zeichen zu dem Referenten, sondern von einem Zeichen zu einem anderen Zeichen. So findet in jedem Zeichen eine Wiederholung der anderen Zeichen statt, denn wenn die Zeichen die Spuren der anderen Zeichen an sich tragen, dann werden mit jedem Zeichen die anderen Zeichen aufgerufen. In Form von Spuren werden an einem einzelnen Zeichen die anderen Zeichen wiederholt.

Das einzelne Zeichen entzieht sich in dem Moment seines Verweisens. Doch indem es auf die anderen Zeichen verweist, die sich auch wiederum auf andere Zeichen beziehen, wird das einzelne Zeichen trotz seines Entzugs wieder ins Spiel gebracht. Sein Entzug ist also nicht sein Verschwinden, sondern ist die Eröffnung eines Verweisungsgeschehens. Dieses Zugleich von Entzug und Wiederholung hat Derrida mit der Ambiguität des französischen Wortes für Entzug, „retrait“, gefasst. „Retrait“⁵⁶ meint nicht nur nicht das Zurückziehen, sondern auch die

⁵⁴ Derrida, *Positionen*, Wien 1986, 67.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Die Verbindung von Entzug und Wiederholung in dem französischen Wort „retrait“ hat Derrida in „Der Entzug der Metapher“ deutlich gemacht: So heißt es hier von der Metapher: „Sie hat keinen Namen mehr, keinen eigentlichen noch buchstäblichen Sinn, ein Umstand, durch den die doppelte Figur meines Titels („retrait“: Entzug/doppelter Zug) verständlich lesbar wird: vielleicht zieht sich die Metapher zurück, in ihrem Entzug, man müßte sagen, in ihre Entzüge; sie zieht sich zurück von der Szene der Welt, sie entzieht sich ihr im Moment ihrer übermäßigen Ausbreitung, im Augenblick, in dem sie jede paradoxe Grenze überschreitet. Ihr Entzug hätte somit die paradoxe Form einer unbotmäßigen und überbordenden Insistenz, einer überschwenglichen Remanenz, einer eindringlichen Wiederholung, die jeweils durch einen zusätzlichen Zug (trait), einen weiteren Gang, einen Rückgang und einen doppelten Zug (retrait) den Zug (trait) markiert, den sie im Text selbst hinterlassen haben wird.“ „Entzug der Meta-

Wiederholung, wörtlich das Wieder des Zuges, das Wieder des Strichs. Das Präfix „Re-“ bezeichnet sowohl das Sich-Entziehende als auch die Wiederholung. Wenn es hier also heißt, dass die Zeichen Spuren von Spuren sind, dann ist damit der Entzug des einzelnen Zeichens gemeint – ein Entzug, der einzig dem Zweck der Wiederholung der anderen Zeichen, der anderen Spuren, dient. Das einzelne Zeichen kommt nur auf der Basis eines Entzugs zustande, der zugleich eine Wiederholung der anderen Zeichen bedeutet. Die These, Zeichen seien als Spuren von Spuren zu verstehen, verbindet also zwei Aspekte: Zum einen wird das Zeichen als „retrait“ seiner selbst begriffen, das heißt als Entzug und Wiederholung zugleich. Zum anderen ist dieser „retrait“ nur in Beziehungen zu den anderen Zeichen gegeben, die ihrerseits auch als solche sich entziehenden Spuren zu verstehen sind.

Ausgerüstet mit diesem – wenn auch nur groben – Verständnis von Derridas Zeichenbegriff kann nun untersucht werden, in welchem Sinn man bei dem Entzug des einzelnen Strichs von einem Zeichengeschehen sprechen kann.

1.2.1.4 Der Strich als Moment eines bildlichen Zeichengeschehens

Die zeichentheoretischen Überlegungen Derridas sind nicht auf einen besonderen Zeichentypus, auf sprachliche Zeichen zum Beispiel, eingeschränkt, sondern betreffen alle irgendwie gearteten Zeichen. Sie können also auch für bildtheoretische Überlegungen geltend gemacht werden. Die Frage ist nun, ob sie dem Bildgeschehen, dem innerbildlichen Sehen überhaupt gerecht zu werden vermögen. Als Ansatzpunkt eignet sich der Versuch, den von Derrida behaupteten Entzug des Strichs mit dem Begriff der Spur von Spuren zu erklären. Ist es richtig, dass der Strich in seinem Entzug nicht auf das Dargestellte verweist, sondern auf die anderen Striche? Dass also Striche Momente eines differentiellen Verweisungsgefüges sind? Wenn dieser Nachweis gelingt, kann man von einer Zeichenhaftigkeit des Strichs sprechen.

Gehen wir also davon aus, dass sich der Strich entzieht, und fragen wir nach der Verweisung, die mit ihm einhergeht. Prima facie verweist der Strich auf das, was er darstellt: zum Beispiel auf einen Nasenrücken oder auf Augenbrauen. Ein genaueres Hinsehen jedoch macht deutlich, dass mit dem Strich auch nicht unmittelbar auf das Dargestellte verwiesen wird. Die Verweisung verläuft über den Umweg zu den anderen Strichen. Der eine Strich entzieht sich und verweist in seinem Entzug auf die benachbarten Striche, mit denen zusammen er zum Beispiel ein Gesicht darstellt. Ein Strich alleine kann – ohne in einem Verweisungszusammenhang mit den anderen Strichen zu stehen – keine Darstellung ausmachen. Einzig aus einem Gefüge mit den anderen Strichen heraus wird auch der einzelne Strich Moment einer Darstellung. Das Gefüge, in dem der Strich steht,

pher“, in: Volker Bohn (Hg.), *Romantik, Literatur und Philosophie*, Frankfurt am Main 1987, 317-355, hier 319.

muss allerdings noch weiter charakterisiert werden. Die Verweisung des einen Strichs geht mit einer differenzierenden Bewegung einher. Der eine Strich verweist auf die anderen Striche als andere Striche. In seinem Entzug also markiert der eine Strich, indem er sich auf die anderen Striche bezieht, eine Differenz zwischen sich und den anderen Strichen. Für alle anderen Striche ist das Gleiche festzustellen: Auch sie entziehen sich und verweisen auf die anderen Striche, von denen sie sich unterscheiden. Das „Nichterscheinen des Strichs“ ist, so Derrida, „differentiell“ (AB 57).

Derrida deutet Überlegungen dieser Art an, wenn er schreibt:

„Dies ist der *trait*, dies ist die Linie selbst, die nicht mehr das ist, was sie ist, da sie sich von diesem Moment an nie auf sich selbst bezieht, ohne sich sogleich zu teilen.“ (Ebd.)

Der Strich teilt sich, so ist das Zitat zu verstehen, indem er auf die anderen Striche verweist, in denen er sich als von ihnen different wiederholt. Der Strich kann in seinem Entzug folglich als Spur von Spuren verstanden werden. In seinem Nichterscheinen, in seiner Verweisung auf die anderen Striche kann er – wie schon in der Rekonstruktion des einen Anhaltspunkts kurz erwähnt – als Spur begriffen werden. Dabei verweist er auf die anderen Striche, deren Spuren er an sich trägt und die ihrerseits seine Spuren sind.

Ich will den differentiellen Verweisungszusammenhang, in dem die Striche von Bildern stehen, noch einmal anders darstellen, indem ich den Entzug des Strichs an einem Bild anschaulich nachvollziehe: Betrachte ich zum Beispiel die Zeichnung eines Gesichts, wie die in der Ausstellung im Louvre gezeigte Zeichnung Odilon Redons *Die geschlossenen Augen* (AB 79, Abbildung 39), so erkenne ich das Gesicht nur, wenn der einzelne Strich in einem Verweisungszusammenhang gesehen wird, den er mit den anderen einzelnen Strichen bildet. Er kann aber in dieser Weise nur gesehen werden, wenn er gewissermaßen übersehen wird, indem er von anderen Strichen her gesehen wird. Der Strich zum Beispiel, der die geschlossenen Lippen umschreibt, kann in meinen Augen nur auf den Mund der Frau verweisen, wenn er auch von den anderen Strichen her gesehen wird, die für die geschlossenen Augen, die zusammengebundenen Haare oder die Halslinie stehen. Jeder dieser Striche zeigt erst dadurch etwas, dass er auf die anderen Striche verweist. Ich muss den Strich der Lippenkonturen in eine Beziehung zu dem Strich der Nase und der Augen setzen, um überhaupt die Lippen als solche zu sehen und auch die Nase und die Augen als Nase und Augen zu erkennen.

Das Beispiel macht deutlich, dass auch schon die Unterscheidung zwischen Figur und Grund als differentielles Verweisungsgefüge zu verstehen ist. Der Strich, der die Konturen der Figur umreißt, ist auch auf den Hintergrund, die nicht strichartige Fläche, bezogen. Die Kontur wird von der Fläche differenziert, die in dieser Verweisung auf die Kontur zurückverweist. Mit dem Verschwinden des Strichs der Figur erscheint der Grund, von dem sich die Figur differenziert, und er-

scheint umgekehrt die Figur ausgehend von einem Verweis des Grundes, der in seinem Verweis verschwindet. Figur und Grund können so als Elemente eines sich differenzierenden Beziehungsgefüges verstanden werden.

Die hier vorgestellten Überlegungen zum Entzug des Strichs wurden von der Frage motiviert, was das innerbildliche Sehen ausmacht. Ich kann nun eine erste Antwort formulieren. Das, was auf dem Bild gesehen wird, wird durch ein eigenartliches Nichtsehen hindurch gesehen. Auf dem Bild wird dadurch etwas gesehen, dass Elemente des Bildes mit anderen Elementen in einen wechselseitigen Verweisungszusammenhang gebracht werden. Sie werden dadurch in einen solchen Zusammenhang gebracht, dass sie als solche nicht gesehen werden. Eine Linie wird nicht in ihrer vollen Materialität, sondern in ihren Bezügen zu anderen Linien gesehen. Durch dieses Verschwinden der Linie gibt das Bild etwas zu sehen.

Das Nichtsehen, von dem hier die Rede ist, ist damit verbunden, dass einzelne Elemente sich wechselseitig Kontur geben. Ich habe nachgezeichnet, dass Strukturen von Elementen, die sich wechselseitig Kontur geben, mit Derrida als Zeichenstrukturen zu verstehen sind. Aus diesem Grund spreche ich von semiotischer Blindheit. Bilder sind Darstellungen, insofern auf ihnen Elemente dadurch nicht gesehen werden, dass sie in Beziehungen zu anderen Elementen gestellt werden. So lautet der Grundgedanke des zeichentheoretischen Bildverständnisses, wie es nach Derrida entwickelt werden kann.

1.2.2 Die Möglichkeit individueller Zeichen – ein Exkurs zu Nelson Goodman

Wie der vorhergehende Abschnitt erläutert hat, können die Striche eines Bildes als Moment eines Zeichengeschehens verstanden werden. Die Rekonstruktion des Zeichenbegriffs von Derrida und seine Eintragung in das Sehen des Bildes haben zeigen können, dass Derrida mit der These vom sich entziehenden Strich zu einem semiologischen Bildverständnis kommt.

Das Sehen von Bildern ist – werden Bilder als Zeichengeschehen begriffen – dem Lesen ähnlich. Vertreter zeichentheoretischer Positionen 'sehen' dementsprechend Bilder auch nicht mehr, sondern sprechen davon, sie zu 'lesen'. So bemerkt auch Michael Kelly anlässlich der von Derrida gestalteten Ausstellung:

"This made us realize that the drawings, as traces, were on the same level as the text, that they too had to be read [...]. We found ourselves reading, instead of seeing."⁵⁷

Das Sehen von Bildern wird dem Lesen von Texten angenähert. Beim Lesen sind die Buchstaben nur das Vehikel, das den Betrachter der Zeilen in eine andere

⁵⁷ Michael Kelly, „Shades of Derrida“, 104.

Welt führt als die, welche nur aus einer Anordnung von Strichen auf dem Papier besteht – in eine Welt, die mit dem bedeutungstragenden Material nichts mehr gemein hat.

Vergleicht man derart das Lesen von Texten mit dem Lesen von Bildern, legt sich sogleich ein Einwand nahe, der semiologischen Bildverständnissen gerne entgegengebracht wird. Der Einwand sieht einen Widerspruch zwischen auf der einen Seite der Einmaligkeit und Individualität von bildlichen Darstellungen und auf der anderen Seite der Wiederholbarkeit und Allgemeinheit von sprachlichen Zeichen. Die kleinste Veränderung in dem Bild verändert auch die Darstellung, während eine kleine Veränderung an einem Wort – ich schreibe es zum Beispiel grün statt schwarz – keinen Einfluss auf seinen Referenten haben muss. Tatsächlich führen nur leichte Verschiebungen von Strichen auf der Fläche dazu, dass ich ein anderes Motiv vor mir habe. Beim Zeichnen einer Nase zum Beispiel habe ich immer schon eine schmale, lange, dicke oder kurze Nase dargestellt. Nie ist die Darstellungsleistung neutral gegenüber der Art der Darstellung, das heißt der Art der Striche und ihrer Auswahl. Ein geschriebenes Wort dagegen bleibt immer gleich, egal ob es dick oder dünn aufgetragen wird. Diesen Einwand formuliert auch Boehm, wenn er in Merleau-Pontys Verständnis von Malerei die Grundlagen einer Sprachtheorie entdeckt. Dem Bemühen, Bildtheoretisches letztlich sprachtheoretisch zu begründen, sieht er „natürliche Grenzen in der Verschiedenheit der beiden Medien“ gesetzt: „Bilder verfügen weder über eine diskrete Menge wiederkehrender Elemente oder Zeichen, noch sind die Regeln der Verkopplung von Farbe oder Form in irgendeiner Weise systematisierbar“⁵⁸.

Dem Einwand, Bilder verfügten über kein begrenztes ‚Zeichenvokabular‘ bzw. seien doch auf die Möglichkeit von Variationen angewiesen und darauf, dass diese auch in das Verständnis von ihnen Eingang fänden, kann allerdings begegnet werden: Es muss gezeigt werden, dass durchaus Zeichensysteme gedacht werden können, in denen *individuelle Zeichen*, das heißt Zeichensysteme, in denen die Individualität eines Zeichenvorkommnisses auch in die Funktion Eingang findet, möglich sind. Bei Derrida ist jedoch kein derartiger expliziter Entwurf zu finden. Die wenigen Hinweise zu einem zeichentheoretischen Bildverständnis bleiben bei ihm insgesamt nur Anhaltspunkte, die ihrer Interpretation und Ausarbeitung harren. Explikationen zur Problematik und Möglichkeit der Individualität von Zeichen fehlen bei ihm ganz.

Aus diesem Grund scheint es mir an diesem Punkt hilfreich, auf eine andere Theorie zu rekurrieren, die sich Fragen dieser Art explizit gewidmet hat. Es handelt sich um Nelson Goodmans *Sprachen der Kunst*. Goodman expliziert dort Typen von Zeichensystemen. Er stößt bei seiner Rekonstruktion auf einen Typus, der sich geradezu durch die Individualität seiner Zeichen auszeichnet. Dem

⁵⁸ Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 22.

Einwand gegenüber Derridas zeichentheoretischem Bildverständnis könnte also mit Rekurs auf Nelson Goodman begegnet werden, obgleich eine derartige Unterstützung der zeichentheoretischen Position durch Nelson Goodmans Überlegungen bei Derrida selbst nicht zu finden ist und erst noch entwickelt werden muss.

Auf Nelson Goodmans *Sprachen der Kunst* zu rekurrieren, um den zeichentheoretischen Aspekt in Derridas Bildverständnis zu unterstützen, ist kein nahe liegender Schritt, scheinen doch zwischen Dekonstruktion und der analytischen Philosophie, zu deren Vertretern auch Goodman gehört, immer noch Welten zu liegen. So gleicht, wie Hilary Putnam meint,

„nach der Meinung der meisten analytischen Philosophen der Versuch einer Kritik des Dekonstruktivismus dem Versuch, sich mit einem Nebelgebilde auf einen Faustkampf einzulassen“.⁵⁹

Zum Ärgernis von Putnam ist Nelson Goodman jedoch zu „Schlußfolgerungen gelangt, die in mancher Hinsicht denen Derridas gefährlich nahekommen“.⁶⁰ Die von Putnam angesprochenen Hinsichten haben allerdings nichts mit Goodmans bildtheoretischen Überlegungen zu tun. Es sei dennoch auf die von Putnam konstatierte Nähe zwischen beiden hingewiesen. Das, was Putnam ein Dorn im analytischen Auge zu sein scheint, soll mich vielmehr in dem Vorhaben bestärken, jenseits der „Kluft zwischen der anglo-amerikanischen analytischen und postanalytischen Philosophie einerseits, dem französischen Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus andererseits“,⁶¹ in dem Entwurf von Nelson Goodman stützende Argumente für Derridas bildtheoretische Position zu suchen. Über einen Exkurs zu Goodmans Symboltheorie will ich im Folgenden also zeigen, wie aus den Hinweisen bei Derrida eine streitbare zeichentheoretische Position entwickelt werden kann. Dabei will ich aber keine grundsätzliche Nähe zwischen beiden Positionen ausmachen. Es geht mir nicht darum zu zeigen, dass Derridas Überlegungen in den Kontext von Goodmans *Sprachen der Kunst* zu rücken sind. Mein Ziel ist einzig, ein kleines Theoriestück bei Goodman aus dem Gesamtgefüge herauszuschneiden und mit diesem die mögliche Individualität von Zeichen zu verteidigen. Ich übernehme damit keineswegs den gesamten Kontext, in dem die Theoriestücke stehen, und will auch die bestehenden Divergenzen zwischen Derrida und Goodman nicht verwischen.

⁵⁹ Hilary Putnam: „Irrealismus und Dekonstruktion“ in: ders., *Für eine Erneuerung der Philosophie*, Stuttgart 1997, 141-171, 142.

⁶⁰ Hilary Putnam: „Irrealismus und Dekonstruktion“, 142.

⁶¹ Simone Mahrenholz, „Nelson Goodman und Jacques Derrida: Zum Verhältnis von (post)-analytischer und (post)-strukturalistischer Zeichentheorie“, in: *Rationalität, Realismus, Revision*. Vorträge des 3. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Analytische Philosophie, hg. von Julian Nida-Rümelin, Berlin und New York 2000, 254-264, hier 254.

1.2.2.1 Nelson Goodmans Sprachen der Kunst

Nelson Goodman entwickelt in *Sprachen der Kunst* ein zeichentheoretisches Bildverständnis, das den „Ansatz zu einer allgemeinen Symboltheorie“⁶² bilden soll. Auch wenn der Titel *Sprachen der Kunst* etwas anderes suggeriert, spielen die „Probleme aus dem Bereich der Künste“ nicht die Rolle von „Zielpunkte[n]“, sondern nur von „Ausgangspunkten“ (SK 9). Als Ausgangspunkt ist der Versuch zu nennen, eine Symboltheorie zu entwickeln, mit der alle Künste begriffen werden können. Mit dem von diesem Ausgangspunkt her erarbeiteten Material lassen sich aber auch Symbolsysteme beschreiben, die nicht in den Bereich der Kunst gehören, wie unsere natürlichen Sprachen oder das Symbolsystem von Messinstrumenten. Der Zielpunkt von Goodmans Überlegungen, der „Ansatz zu einer allgemeinen Symboltheorie“, soll auch verschiedene Typen von Zeichen begreifen – gehören sie nun zur Kunst oder nicht.

Seinem Ausgangspunkt entsprechend, widmet Goodman sich unter den verschiedenen Künsten auch der bildenden Kunst. Er entwickelt ein zeichentheoretisches Bildverständnis, das hier losgelöst von seinen ästhetischen Aspekten im Mittelpunkt des Exkurses stehen soll. Goodman vertritt mit diesem Verständnis die Position, Bilder seien als Elemente von Symbolsystemen zu begreifen. Laut Goodman können sie daher wie alle anderen solchen Elemente nicht mit Rekurs auf die unmittelbare Wahrnehmung, sondern nur mit Rekurs auf die (konventionelle) Verfassung des jeweiligen Symbolsystems begriffen werden. Bilder werden demnach nicht gesehen und wie automatisch verstanden, sondern können erst über das Sich-Zurecht-Finden in einem System mit bildspezifischen Eigenschaften erschlossen werden. Diese Auffassung impliziert die These, dass der Gebrauch von Bildern erst erlernt werden muss.⁶³ Einer Bildbetrachterin muss das System bekannt sein und sie muss es beherrschen, bevor sie zum Beispiel eine dargestellte Menschengruppe erkennen und bevor sie auf den Gesichtern der Filmhelden Trauer und Freude zuordnen kann.⁶⁴

⁶² Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1995, 9. Im Folgenden zitiert als SK. Zu dem Missverständnis über das eigentliche Anliegen Goodmans, das sich eben nicht auf ästhetische Sprachen bezieht, sondern auf eine allgemeine Symboltheorie vgl. auch Christel Fricke: *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*, München 2001, 79.

⁶³ Oliver Scholz hat diese Art des Lernens differenzierter als Goodman als „induktives Lernen“ charakterisiert und es damit von Arten des Lernens, die sich weniger selbst erschließen wie das Lernen von Schriftlesen, unterschieden. Vgl. Oliver Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, 38ff.

⁶⁴ Goodman berichtet in *Sprachen der Kunst* davon, dass, „als die ersten guten japanischen Filme zu uns kamen, [es] für das westliche Publikum einigermaßen schwierig herauszufinden war, welche Emotionen die Schauspieler zum Ausdruck brachten. Ob ein Gesicht Qual oder Haß oder Angst oder Verzweiflung oder Verlangen ausdrückten, war nicht immer sofort ersichtlich. [...] Was der kleinkarierte und amateurhafte Zuschauer für instinktiv und invariabel hält, das ist, wie der Berufsschauspieler oder Regisseur weiß, erworben und variabel.“ (SK 56)

Für diesen Ansatz legt Goodman einen sehr weiten Symbolbegriff an: Symbol ist bei Goodman nicht, wie zum Beispiel bei Hegel, Peirce oder Saussure,⁶⁵ eine Zeichenart neben anderen Zeichenarten, sondern „ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck, [der] Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr umfasst“ (SK 9). Symbol ist bei Goodman der übergreifende Begriff für unterschiedliche Zeichentypen.

Die Pointe des Goodmanschen Entwurfs liegt darin, dass er unterschiedliche Typen von Symbolsystemen einander gegenüberstellt. Goodman geht also davon aus, dass Symbolsysteme sich nicht beliebig unterscheiden, sondern dass ihre Unterschiede typisiert werden können. So stellt er bestimmte Strukturmerkmale dar, entlang deren eine solche Typisierung vorgenommen werden kann. Solche Strukturmerkmale sind Merkmale, die zum Beispiel mit der Bestimmbarkeit und mit der pragmatischen Handhabbarkeit der Symbole zu tun haben. Symbolsysteme werden dahingehend unterschieden, ob die in ihnen stehenden Symbole griffig verwendbar sind oder ob sie einer langwierigen Bestimmung bedürfen.

Im Zuge der Typisierung von Symbolsystemen stößt Goodman auf einen extremen Typ, der sich durch besondere pragmatische Eignung auszeichnet. Es handelt sich um Symbolsysteme, bei denen eine Symbolbenutzerin immer sofort weiß, welches Symbol sie vor sich hat. Goodman spricht davon, dass die Symbole in diesem Fall in endlich vielen Schritten bestimmbar und eindeutig sind. Symbolsysteme, die diese Eigenschaften aufweisen, nennt er notational. Man kann diesen Typ von Symbolsystemen mit anderen Symbolsystemen konfrontieren, die mehr oder weniger stark von Eigenschaften wie den genannten abweichen. Damit lässt sich ein sehr unscharfer Typ von Symbolsystemen gewinnen, der als nicht-notational bezeichnet werden kann. Symbolsysteme, die zum notationalen Typ gehören, zeichnen sich durch endlich bestimmbare und eindeutige Zeichen aus, Symbolsysteme, die zum nicht-notationalen Typ gehören, zeichnen sich dadurch aus, dass solche endliche Bestimmbarkeit und Eindeutigkeit nicht vorliegen.

⁶⁵ So heißt es bei Ferdinand de Saussure: „Le symbole a pour caractère, de n'être jamais tout à fait arbitraire; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la justice, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char par exemple.“ Vgl. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1, 1, § 2 (1916) Kritische Ausgabe, hg. v. Tullio de Mauro Paris 1976, hier 101. Diese Implikationen einer Ähnlichkeit zwischen Symbolisierendem und Symbolisiertem sind auch bei Hegel besonders ausgewiesen, der eine deutliche Unterscheidungslinie zwischen Symbol und Zeichen zieht. Laut Hegel ist das „Symbol ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht“. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke in 20 Bänden, Auf der Grundlage d. Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe, hier Band 13, 395. Bei Peirce findet sich die Unterscheidung in: „Eine neue Liste der Kategorien“, Vortrag 1867, in: Charles S. Peirce, *Semiotische Schriften*, Frankfurt am Main 2000, 147-159, hier besonders: 155, wo Peirce ausdrücklich Zeichen und Symbole unterscheidet.

Ich führe die Unterscheidung von notationalen und nicht-notationalen Symbolsystemen hier ein, weil sich mit ihr der Vorschlag verbindet, Bilder als Elemente von Symbolsystemen zu begreifen, die durch starke Nicht-Notationalität gekennzeichnet sind. Die Spezifik von Bildzeichen versteht nach Goodman, wer den Typus nicht-notationaler Symbolsysteme kennt. Diesen Vorschlag Goodmans will ich im Folgenden in seinen wesentlichen Zügen nachbuchstabieren und ihn anschließend im Kontext der Überlegungen Derridas fruchtbar machen.

Um den Typ nicht-notationaler Symbolsysteme zu beschreiben, bietet sich der Weg an, zunächst den Typ notationaler Symbolsysteme darzustellen. Die Beschreibung notationaler Symbolsysteme dient dazu, die Begrifflichkeiten vorzubereiten, mittels deren sich nicht-notationale Symbolsysteme bestimmen lassen. Die Begrifflichkeiten sollen, so weit es möglich ist, ohne formalistische Überlegungen eingeführt werden. Auf der Basis notationaler Symbolsysteme lassen sich dann unterschiedliche Grade von Nicht-Notationalität verständlich machen. Wenn dies geleistet ist, kann ich mich schließlich den Symbolsystemen zuwenden, in deren Rahmen Bilder als Zeichen begrifflich werden. Mit diesem Vorgehen schließe ich mich Goodmans Vorgehen in *Sprachen der Kunst* an.

1.2.2.2 Notationale Symbolsysteme

Der Typ notationaler Symbolsysteme lässt sich am Besten an einem klassischen Beispiel erläutern: an der Partitur, wie sie in der Neuzeit für Musikstücke entwickelt wurde. Als „primäre Funktion“ der Partitur sieht Goodman „die Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung“ (SK 125). Aus dieser Funktion lässt sich die grundsätzliche Anforderung an das Symbolsystem der Partituren ablesen: Es muss gewährleisten, dass sich bei der Aufführung eines Musikstücks immer eindeutig bestimmen lässt, ob hier ein gleiches oder ein anderes Musikstück zur Aufführung kommt. Das heißt, es muss eindeutig bestimmbar sein, welche Partitur der Aufführung zugrunde liegt. Zwischen der Partitur und der Aufführung sieht Goodman „keinen Spielraum“ (SK 127). Partituren kennzeichnet im Gegensatz zu Bildern, Diagrammen oder auch im Vergleich zu Texten, dass sie im Grossen und Ganzen ohne Ambiguität sind. Partituren sind damit das Beispiel par excellence für notationale Symbolsysteme, an denen sich die wesentlichen Strukturmerkmale notationaler Symbolsysteme beschreiben lassen können. Die Strukturmerkmale, mit denen sich entscheidet, ob ein Symbolsystem notational ist oder nicht, spielen auf zwei Ebenen: auf der syntaktischen und der semantischen Ebene. Für alle Symbolsysteme gilt, dass sie sich hinsichtlich dieser beiden Ebenen charakterisieren lassen. Der syntaktische Bereich umfasst eine begrenzte oder unbegrenzte Menge an Zeichen, die zu dem jeweiligen System gehören. Die Syntax eines Systems entscheidet also über das Vokabular des Systems, über die Zeichenbeschaffenheit und die Zeichenanordnung. Goodman spricht hier auch von dem Schema eines Symbolsystems. Die semantische Ebene hingegen legt fest, über welchen Gegenstandsbereich ein Symbolsystem interpre-

tiert wird. Im Falle der musikalischen Notation sind die Gegenstände, mit denen die Zeichen in Verbindung gebracht werden, Töne. Im Falle einer natürlichen Sprache sind es alle möglichen materiellen und immateriellen Dinge und Eigenschaften, die uns umgeben. Die semantischen Eigenschaften eines Symbolsystems geben nun an, wie die Beziehungen von den Zeichen zu den Gegenständen, die unter sie fallen, beschaffen sind. Handelt es sich um eindeutige oder uneindeutige Beziehungen? Ist die Zuordnung jeweils eine leichte Sache oder ein schwieriges Unterfangen?

Die Unterscheidung zwischen Syntax und Semantik ließe sich analog zur Unterscheidung Saussures zwischen Signifikant und Signifikat erläutern. Die Signifikantenebene entspräche der syntaktischen Seite, die Signifikatebene ließe sich mit der semantischen Seite vergleichen. Doch während Goodman diese beiden Ebenen voneinander unabhängig denkt und beschreibt, gehören sie bei Saussure zusammen wie die beiden Seiten „eines Blatts Papier: [...] man kann die Vorderseite nicht zerschneiden, ohne zugleich die Rückseite zu zerschneiden“⁶⁶. Die Analogie wäre also nur dann richtig, wenn es möglich wäre, den Gedanken Saussures von der Untrennbarkeit der beiden Seiten eines Zeichens zu missachten. Betrachten wir zunächst die syntaktischen Eigenheiten notationaler Symbolsysteme.

Syntaktische Merkmale notationaler Systeme: Disjunktivität und endliche Differenziertheit — Für notationale Symbolsysteme gilt auf syntaktischer Ebene, dass ihre Marken immer zuzuordnen sind. Marken sind die Zeichenvorkommnisse, die im Rahmen eines Symbolsystems interpretiert werden. Im Falle eines Notentextes sind es also die schwarzen Punkte auf oder zwischen den Notenlinien, die Notenköpfe. In dem Notentext liegt der Notenkopf entweder auf der Notenlinie oder er liegt oberhalb oder unterhalb von ihr im Zwischenraum zwischen zwei Linien. Dementsprechend korrespondiert die Marke entweder dem einen oder dem anderen Charakter. Charaktere bei Goodman entsprechen dem, was Saussure als Signifikanten bezeichnet. In einem Notentext sind es die Notenwerte. Der Notenkopf korrespondiert also ausschließlich dem einen oder dem anderen Notenwert. In Partituren ist es unmöglich, dass eine Marke zwei Charakteren zugleich zugeordnet wird, dass ein Notenkopf den Notenwerten a und b zugleich zugeordnet werden kann. Zwischen den beiden Notenwerten, den beiden Charakteren, herrscht Disjunktivität, wie Goodman unter Rekurs auf einen Begriff aus der Logik schreibt.

„Disjunktivität“ wird definiert als

„die Bezeichnung für Mengen, Klassen, die kein Element gemeinsam haben, d. h. deren Durch-

⁶⁶ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 134.

schnitt die leere Menge ist“.⁶⁷

Führt man sich vor Augen, dass Charaktere Klassen von Marken sind, dann wird verständlich, was in diesem Zusammenhang leere Mengen bedeuten. Mit ihnen ist gemeint, dass die Charaktere, also die Klassen von Marken, keine gemeinsame Schnittmenge haben. Für die Noten einer Partitur heißt Disjunkтивität also, dass die Notenwerte – als Klassen von Notenköpfen – über keine gemeinsame Schnittmenge verfügen. Kein Notenkopf kann zwei verschiedenen Notenwerten zugeordnet werden, oder anders gesagt, zwei Notenwerte haben nie einen Notenkopf gemeinsam.

Die Notwendigkeit der Bedingung von Disjunkтивität der Notenwerte leuchtet für Musikpartituren unmittelbar ein: Der Notenkopf muss einem Notenwert zugeordnet werden. Wäre diese Zuordnung nicht zwingend und würde sie Schnittmengen zulassen, dann könnte der ausführende Musiker hier zum Beispiel sowohl ein a als auch ein b lesen. Wir würden dann in der Konsequenz ein ganz anderes Stück Musik hören. Die Disjunkтивität der Marken ist für bestimmte Symbolsysteme, zum Beispiel für Partituren, eine notwendige Bedingung.

Disjunkтивität ist aber für die Eindeutigkeit, die Partituren abverlangt wird, noch keine hinreichende Bedingung, und so kommt zu dem Strukturmerkmal der Disjunkтивität noch ein zweites hinzu. Es ist nicht nur unmittelbar einleuchtend, dass Schnittmengen zwischen den Charakteren in Partituren nicht vorhanden sein dürfen. Es ist ebenso evident, dass die Anzahl der Trennungen zwischen den Noten begrenzt sein muss. Die Differenzierung zwischen den Charakteren muss als endliche gehandelt werden. Für die Partitur hat dieses Strukturierungsmerkmal den Effekt, dass zwischen zwei Charakteren, zum Beispiel zwischen den Notenwerten c und g, nicht beliebig viele andere Charaktere vermutet werden dürfen. Die Charaktere müssen klar voneinander unterschieden sein. Das ist nur dann der Fall, wenn zwischen zwei Charakteren immer eine eindeutig bestimmbare Zahl anderer Charaktere liegt.

Goodman hat – auch hier wieder unter Zuhilfenahme eines Begriffs aus der Logik – dieses Strukturmerkmal als „(endliche) Differenzierung“ (SK 133) bezeichnet. Endliche Differenzierung besagt, dass in endlich vielen Schritten bestimmt werden kann, zu welchem Charakter die jeweilige Marke gehört. Oder anders ausgedrückt: Es lassen sich in dem Schema zwei Charaktere finden, zwischen denen nicht noch einmal ein dritter Charakter liegt.

Disjunkтивität und Differenziertheit, so wie ich sie bislang referiert habe, spielen auf der syntaktischen Ebene. Sie besagen, dass die Charaktere sich nicht überschneiden, und dass zwischen zwei Charakteren nicht beliebig viele andere Charaktere liegen.

⁶⁷ *Wörterbuch der Logik*, hg. v. Ehrhard Albrecht und Günter Asser, Leipzig 1983, hier 129.

Semantische Merkmale notationaler Systeme: Disjunktivität und endliche Differenziertheit — Welche Strukturmerkmale gelten für notationale Symbolsysteme auf ihrer semantischen Ebene? Oder anders gefragt, was charakterisiert die Beziehung der Symbole zu den Gegenständen, die sie realisieren? Im Falle der Notation ist die Frage also, wie die Beziehung der Aufführung, der gespielten Noten zu den Noten, zur Notation zu beschreiben ist. Die gespielten Noten, so die Anforderung, müssen eindeutig den notierten Noten zuzuordnen sein. Das heißt, dass der Zuhörer unmissverständlich erkennen können muss – vorausgesetzt natürlich, er hat entsprechende Kenntnisse über die Partituren –, welche Partitur der Aufführung zugrunde liegt. Es muss gewährleistet sein, dass der Zuhörer verschiedene Aufführungen mit einer identischen Partitur in Verbindung bringen kann: dass er also zum Beispiel immer die „Kunst der Fuge“ erkennt, unabhängig davon, ob sie nun von Glenn Gould oder einem weniger bekannten Pianisten aufgeführt wird. Goodman verbindet diese Anforderung mit folgenden semantischen Eigenheiten: Notentexte müssen auch auf semantischer Ebene disjunkt und endlich differenziert sein.

Semantische Disjunktivität stellt sicher, dass ein Charakter nicht von zwei unterschiedlichen, gespielten Noten erfüllt wird. Vielmehr kann der Zuhörer sich der Identität der zugrunde liegenden Musik nur dann eindeutig sicher sein, wenn einem notierten Notenwert auch nur eine einzige gespielte Note korrespondiert. Kommen hier aber zwei Tasten auf der Klaviatur zum Beispiel in Frage, dann ist die Partitur nicht mehr ohne Ambiguitäten. Der ausführende Musiker kann sie mal so oder so spielen, und jedes Mal kommt es zu so verschiedenen Ausführungen, dass keine Identität der ihnen zugrunde liegenden Partitur festzustellen ist. Das Strukturmerkmal der semantischen Disjunktivität steht im Gegensatz zu den „Normalsprachen“,⁶⁸ in denen durchaus Ambiguitäten zu finden sind. Zwar verstehen wir im alltäglichen Umgang Sprache meist eindeutig. Das gelingt aber nur, weil wir die sprachlichen Doppeldeutigkeiten durch geschickte Kontextualisierungen und andere Mittel der Desambiguierung in den Griff bekommen. Literarische Texte dagegen setzen gerade auf die Ambiguität und spielen damit die Bedeutungsüberschneidungen in den Vordergrund – ein Spiel, das in Notentexten gerade ausgeschlossen werden soll. Die semantische Disjunktivität gewährleistet also, dass in notationalen Symbolsystemen immer eindeutig zu lesen ist.

Neben dem Kriterium der Disjunktivität trifft auch auf der semantischen Ebene das Kriterium endlicher Differenzierung auf notationale Symbolsysteme zu. Damit ist gemeint, dass der Gegenstand, auf den ein Zeichen verweist (der Ton a), in endlich vielen Schritten bestimmt werden kann. Ein Klavier kann diese semantische Anforderung gut illustrieren. Seine Tastatur verfügt nur über eine begrenzt-

⁶⁸ Goodman, *Sprachen der Kunst*, 147, wo es heißt: „Das Erfordernis der semantischen Disjunktivität schließt die meisten Normalsprachen aus, selbst wenn wir voraussetzen, daß sie von jeder Ambiguität frei sind.“

te Anzahl von Tasten. Die Entscheidung, welche der unterschiedlichen Tasten zu bedienen sei, kennt nur 88 Alternativen, zwischen denen keine weiteren Optionen mehr liegen. Zwischen den Tasten liegt jeweils ein neutraler Zwischenraum. Saiteninstrumente mit einem Bund lassen genauso wie die Klaviatur die endliche Differenziertheit auf semantischer Ebene augenfällig werden. Saiteninstrumenten ohne Bund hingegen (wie die klassische Geige oder das Cello) zeigen dieses Merkmal nicht. Zwar gilt auch für sie, dass idealiter der einem Zeichen korrespondierende Gegenstand leicht identifiziert werden kann. Pragmatisch ist aber diese Identifizierbarkeit nicht unbedingt sichergestellt. Die klassischen Saiteninstrumente weisen zudem darauf hin, dass ideale Notationalität nur unter der Bedingung temperierter Stimmung gewährleistet ist. Sobald die 12 Halbtöne der Tonleiter in ihren Abständen relativ zu einem beliebigen Ausgangston zu variieren beginnen, korrespondiert einem im Notentext verzeichneten Notenwert nicht mehr ein einziger Ton. Die semantischen Anforderungen der Notationalität sind dann streng genommen nicht mehr erfüllt.

Goodman geht es in seinen Analysen einzig darum zu zeigen, welche Anforderungen das Symbolsystem der Partituren erfüllen muss, damit wir in unterschiedlichen Aufführungen auf ein identisches Stück Musik schließen können. Dabei werden Unterschiede vernachlässigt, die in der Wahrnehmung von Musik eine bedeutende Rolle spielen. So kommt in seinen Analysen zum Beispiel die Eigentümlichkeit von Musik nicht zum Ausdruck, dass Partituren trotz ihrer semantischen Eindeutigkeit einen weiten Spielraum zulassen, in dem der ausführende Musiker seiner individuellen Interpretation Ausdruck verleihen kann. Zwar werden immer die selben Noten angeschlagen, doch hören wir andere Musik, je nachdem ob Glenn Gould oder Martha Argerich am Flügel sitzen. Doch auch mir geht es an dieser Stelle nicht darum, die phänomenalen Eigentümlichkeiten von Musik angemessen und umfassend zu beschreiben. Stattdessen will ich die Charakteristika von notationalen Symbolsystemen auf ihrer semantischen Ebene kurz zusammenfassen, um in einem nächsten Schritt nicht-notationale Symbolsysteme zu beschreiben, mit denen ich den Eigenschaften pikturaler Symbolsysteme einen Schritt näher komme.

Notationale Symbolsysteme zeichnen sich auf semantischer Ebene dadurch aus, dass sie erstens unmissverständlich sind, und dass zweitens eine eindeutige Bestimmung der Gegenstände, die ihre Marken erfüllen, in endlich vielen Schritten erfolgen kann. Insgesamt sind notationale Symbolsysteme also syntaktisch und semantisch sowohl endlich differenziert als auch disjunkt.⁶⁹

⁶⁹ Dies sind insgesamt vier Strukturmerkmale. Goodman selbst spricht dagegen von „fünf dargelegten Erfordernissen“ (SK 149). Das Erfordernis der Eindeutigkeit auf semantischer Ebene habe ich nicht erwähnt, weil es sich auf die hier interessierenden Symbolsysteme übertragen lässt beziehungsweise keine Relevanz hat. Die Eindeutigkeit hängt in meiner Lektüre mit der semantischen Disjunktivität zusammen und lässt sich daher auch von dieser her erschließen.

1.2.2.3 Nicht-notationale Symbolsysteme

Die strengen Anforderungen, die an notationale Symbolsysteme gestellt sind, werden nicht von allen Symbolsystemen erfüllt. Ganz im Gegenteil, können die meisten Symbolsysteme diesen Anforderungen nicht genügen. Natürliche Sprachen zum Beispiel weisen, wie schon erwähnt, keine semantische Disjunktivität auf. Als Symbolsysteme des notationalen Typs können sie nicht verstanden werden. Notationale Symbolsysteme stellen also nicht die ultima ratio des Symbolischen dar. Neben dem Typ notationaler Symbolsysteme müssen noch viele Abweichungen von Notationalität erfasst werden. Diese Abweichungen führen nicht zu einem einheitlichen Typ von Symbolsystemen, sondern zu vielen Typen von Symbolsystemen, die sich jeweils durch unterschiedliche Verletzungen von Anforderungen der Notationalität auszeichnen. Symbolsysteme der nicht-notationalen Art sind nicht durch positiv beschreibbare Merkmale geprägt. Die Symbolsysteme dieses Typs werden nicht gemeinsamer Strukturmerkmale wegen zu einem Typ zusammengefasst. Vielmehr besteht ihre Gemeinsamkeit darin, *nicht* dem notationalen Typ zu entsprechen. Alle verletzen sie mindestens eines der vier oben beschriebenen Strukturmerkmale. Entsprechend der Merkmale, die jeweils nicht erfüllt werden, lassen sich nicht-notationale Symbolsysteme typisieren.

Bei der Rekonstruktion nicht-notationaler Symbolsysteme folge ich dem Vorgehen Goodmans. Ich illustriere zuerst einige Momente nicht-notationaler Symbolsysteme anhand des Beispiels eines analogen skalenlosen Thermometers. Vor dem Hintergrund dieser vorbereitenden Diskussionen werde ich mich dann pikturalen Symbolsystemen widmen. Ich werde zeigen, dass diese für Goodman als ein besonders extremer Fall nicht-notationaler Symbolsysteme erscheinen, da sie alle Anforderungen der Notationalität verletzen. Es kann so anschließend deutlich werden, wie das Instrumentarium Goodmans zu einem Begriff individueller Zeichen im Sinne Derridas beitragen kann.

Strukturmerkmal Dichte am Beispiel eines skalenlosen Thermometers — Anders als in Notentexten, wo eine leichte Veränderung oder Verschiebung der Marke nicht gleich die Frage aufwirft, zu welchem Charakter die Marke gehört, und folglich nicht dazu führt, dass die Marke einem anderen Charakter zugeordnet werden muss, ist zum Beispiel bei analogen Thermometern jede leiseste Veränderung der Marke relevant. An dem Thermometer ist ein anderer Stand abzulesen, wenn der Quecksilberstand nach oben steigt, oder auch nur millimeterweise nach unten fällt. Er entspricht dann entweder einer höheren oder einer niedrigeren Zahl. Durch die Verfasstheit des Thermometers kann die „Position des Zeigers [Höhe der Quecksilbersäule] nie mit absoluter Präzision festgestellt werden“ (SK 153). Zwischen den Strichen auf dem Thermometer gibt es also keinen neutralen Zwischenraum, der dem einen oder dem anderen zugeordnet werden könnte. Jeder

mögliche Zwischenraum ist sogleich von einer anderen Marke besetzt, der ein anderer Charakter korrespondiert. Goodman findet für diesen Sachverhalt die Bezeichnung eines „dichten“ Schemas. Er definiert ein dichtes Schema als ein Schema, das die Charaktere so ordnet, „daß es zwischen jeweils zweien immer noch einen dritten gibt“ (SK 133). Auch hier hat Goodman wieder auf die Definitionen der Logik rekurriert, denen zufolge eine Ordnung dicht ist, wenn „zwischen je zwei Elementen aus M wenigstens ein weiteres Element der Menge M gelegen ist“.⁷⁰

Dass es zwischen zweien immer noch ein drittes gibt, heißt also, dass es keinen Raum zwischen den Charakteren (zwei Ständen der Quecksilbersäule) gibt, der entweder dem einen oder dem anderen Charakter zugeordnet werden könnte. Dieser Raum entspricht auch wieder einem Charakter, weiter noch: auch der Raum zwischen diesem Charakter und dem angrenzenden Charakter ist wieder kein zuzuordnender Zwischenraum, sondern bringt auch wieder einen neuen Charakter mit sich. Die so umschriebene syntaktische Dichte ist also das Gegenteil von syntaktischer (endlicher) Differenzierung. Dort, wo Symbolschemata syntaktisch dicht sind, ist die Anforderung syntaktischer endlicher Differenzierung radikal verletzt. Pragmatisch hat diese Verletzung auf syntaktischer Ebene die Folge, dass die Bestimmung des Charakters, zu dem eine Marke gehört, nicht in endlich vielen Schritten vollzogen werden kann.

Das Symbolsystem skalenloser Thermometer weist also keine (endliche) Differenzierung auf und verletzt damit eine Anforderung notationaler Symbolsysteme. Eine andere Anforderung hingegen wird von ihm erfüllt: die der Disjunktivität. Die Marken korrespondieren den Charakteren ohne Überschneidungen. Einem Thermometerstand korrespondiert jeweils immer nur ein Charakter. Der Thermometerstand kann zum Beispiel nicht zugleich 37.473 und 37.472 zugeordnet werden, sondern ist entweder das eine oder das andere.

Auf syntaktischer Ebene zeichnen sich analoge Thermometer also durch das Gegenteil von syntaktischer (endlicher) Differenzierung, das heißt durch Dichte, und durch Disjunktivität aus. Das Strukturmerkmal der Dichte gewährleistet, dass jede kleinste Veränderung der Marke, sprich des Quecksilberstandes, berücksichtigt wird, während das Strukturmerkmal der Disjunktivität sicherstellt, dass das Thermometer eindeutige – keine ambivalenten – Zeichen mit sich bringt. Die Notwendigkeit dieser beiden Strukturmerkmale für den Gebrauch eines Thermometers liegt auf der Hand: Ohne diese beiden Merkmale könnten die Temperaturwerte, die sich mit dem Quecksilberstand verbinden, nicht eindeutig bestimmt werden. Die Grundlage für eine präzise Bestimmung der Körper- oder der Raumtemperatur wäre nicht mehr gegeben.

Welche Strukturmerkmale muss dieses Symbolsystem nun auf seiner semanti-

⁷⁰ *Wörterbuch der Logik*, hg. v. Ehrhard Albrecht und Günter Asser, Leipzig 1983, hier 367.

schen Ebene aufweisen, damit das Thermometer auch seinem Zweck gerecht werden kann? Der syntaktischen Dichte korrespondiert beim Thermometer auch semantische Dichte. Die Tatsache, dass kein Zwischenraum zwischen den Marken und dementsprechend auch zwischen den Charakteren besteht, geht damit einher, dass auch zwischen den Gegenständen, die die Charaktere erfüllen, kein solcher Zwischenraum liegt. Die Erfüllungsklassen des Thermometers, das heißt die Temperaturen, die von dem Thermometer angezeigt werden, sind so angeordnet, dass zwischen zweien immer noch eine dritte liegt. Diese Ordnung der Gegenstände hat pragmatisch zur Folge, dass eine Temperatur nicht in endlich vielen Schritten zu bestimmen ist. Jeder Unterschied in der Höhe des Quecksilberstandes, und sei er auch noch so minimal, muss als Unterschied der Temperatur interpretiert werden. Nie geht ein verschobener Quecksilberstand nicht auch mit einer veränderten Temperatur einher.

Darüber hinaus zeichnen sich Thermometer durch semantische Disjunkтивität aus. Es ist unmittelbar einleuchtend, dass ein Quecksilberstand sich nicht auf zwei verschiedene Temperaturzustände bezieht. Dem jeweiligen Quecksilberstand korrespondiert immer nur eine Temperatur. Anders formuliert: Es ist bei einem solchen Thermometer ausgeschlossen, dass es zwei verschiedene Temperaturzustände, einen warmen und einen kälteren, gleichzeitig anzeigt. Semantische Dichte und semantische Disjunkтивität des Symbolsystems, in dem das Thermometer interpretiert wird, gewährleisten also, dass jede noch so kleine Veränderung am Zeichenvorkommen (Stand der Quecksilbersäule) als bedeutungsrelevante Veränderung zu verstehen ist und Ambiguitäten ausgeschlossen werden.

Das Symbolsystem des Thermometers unterscheidet sich von notationalen Symbolsystemen durch die Strukturmerkmale syntaktischer und semantischer Dichte. An dem Beispiel des Thermometers habe ich ein Symbolsystem beschrieben, das die Individualität der Zeichenvorkommenisse zumindest soweit berücksichtigt, wie es den Stand betrifft. Ob die Quecksilbersäule allerdings silbern ist oder rot eingefärbt, ob sie in einer Röhre steigt oder in einem rechteckigen Steiggefäß – solche Eigenarten wirken sich auf die abgelesenen Temperaturen nicht aus. Das Symbolsystem des Thermometers zeigt also eine sehr eingeschränkte Rücksicht auf die individuellen Zeichenvorkommenisse.⁷¹

⁷¹ Nicht alle Symbolsysteme, die nicht notational sind, zeichnen sich durch das Strukturmerkmal der Dichte aus, das dem Thermometer eigen ist. Das Symbolsystem der natürlichen Sprachen zum Beispiel weist keine syntaktische oder semantische Dichte auf. Es verfügt über ein Alphabet mit 26 Buchstaben, aus dem sich die Wörter unserer Sprache zusammensetzen. Individuelle Eigenarten der Buchstabenvorkommenisse werden in diesem System übersehen. Dafür aber unterscheidet es sich mit einem anderen Strukturmerkmal von notationalen Symbolsystemen: Die Zeichen unserer natürlichen Sprache sind nicht semantisch disjunkt. Ihre Charaktere können von verschiedenen Gegenständen erfüllt werden: Das Wort „Schloss“ zum Beispiel kann von dem Gegenstand erfüllt werden, in dem herrschaftlich gewohnt wird, oder aber von dem Gegenstand, der dazu dient, Türen geschlossen zu halten. Die Strukturmerkmale natürlicher Spra-

1.2.2.4 Pikturale Symbolsysteme

Der Typ von Symbolsystem, in dem Goodman Bilder verstanden wissen will, ist nicht-notational, das heißt, er verletzt mindestens eines der Strukturmerkmale notationaler Symbolsysteme. Ich will ihn als pikturales Symbolsystem bezeichnen. Pikturale Symbolsysteme sind ein besonderer Fall nicht-notationaler Symbolsysteme, den ich im Folgenden anhand der oben entwickelten Strukturmerkmale beschreiben will.

Strukturmerkmal pikturaler Symbolsysteme: Dichte — Dass Bilder nicht in einem notationalen Symbolsystem zu begreifen sind, werde ich kaum bezweifeln, ist es doch ihre Individualität und das Aufzeigen ihrer Möglichkeit, die den vorliegenden Exkurs zu Goodman motiviert haben. Die Frage ist allerdings, durch welche Strukturmerkmale sich pikturale Symbolsysteme auszeichnen, das heißt, ob sich Strukturmerkmale von Symbolsystemen finden lassen, die diese Individualität verständlich machen.

In der Beschreibung notationaler Symbolsysteme ist deutlich geworden, dass die Individualität des Zeichenvorkommnisses hier keinen Raum hat. Die Zeichen werden vielmehr immer auf einige wenige ‘Zeichen-Prototypen’⁷² zurückgeworfen.

Das Symbolsystem von Bildern dagegen lässt sich nun hinsichtlich der Individualität seiner Zeichen wie das Symbolsystem des Thermometers verstehen. Bilder werden in Symbolsystemen interpretiert, in denen die Individualität des Materials – der je besondere Strich genauso wie beim Thermometer der je besondere Quecksilberstand – eine tragende Rolle spielen. In beiden Symbolsystemen wird die Individualität der Zeichenvorkommnisse berücksichtigt. Die leichte Verschiebung eines Strichs in einem Bild führt zu einem veränderten Bildzeichen. Bilder stehen also in Symbolsystemen, die sich durch Dichte auszeichnen. Ein unbedeutender Raum zwischen zwei beliebigen Charakteren lässt sich in Bildern nicht denken. Eine leichte Verschiebung des Strichs führt dazu, dass der Strich Element eines anderen Zeichens ist. Er fällt mit der leichten Verschiebung nicht in einen Raum, den man noch dem Ort zuordnen könnte, den der Strich verlassen hat. Ist der Strich zum Beispiel Teil eines Zeichens, mit dem eine Nase dargestellt wird, dann führt eine Verschiebung oder Verkürzung des Strichs dazu, dass

chen seien allerdings nur am Rande erwähnt, um zu illustrieren, dass nicht alle nicht-notationalen Symbolsysteme die gleichen Strukturmerkmale aufweisen wie das Symbolsystem, in dem das Thermometer gelesen wird. Gemeinsam ist ihnen aber ihre Widerständigkeit zumindest einem Strukturmerkmal notationaler Symbolsysteme gegenüber.

⁷² Die Rede von Zeichen-Prototypen ist, so sei hier betont, nicht Goodman entlehnt. Ich verwende sie vielmehr, um die Dinge noch klarer darzustellen zu können. An einigen Stellen mag dies Goodmans Aussagen leicht verwässern, wird diese aber nicht verfälschen.

zum Beispiel die Nasenkontur eine andere ist. Der Nasenstrich selbst hat sich dann verändert. Es ist nicht so – wie wir das von Partituren her kennen –, dass der Betrachter die Verschiebung oder Verrückung des Nasenstrichs stillschweigend 'zurechtrückt' und den 'alten', 'unverrückten' Strich sieht. Das Lesen der Striche einer Zeichnung orientiert sich nicht an einigen wenigen Prototypen, zum Beispiel an dem Prototyp der Nasenkontur. Läge ein solcher einziger Prototyp vor, dann würden die Spezifika des einzelnen Vorkommnisses übergangen. Sie spielten dann keine Rolle mehr. Die Striche in der Zeichnung werden aber in bezug auf einen jeweils neuen und anderen Prototyp begriffen. Jedes einzelne, individuelle Zeichenvorkommnis begründet einen neuen, einen anderen Prototyp.

Auf ihrer syntaktischen Ebene sind pikturale Symbolsysteme also dicht und erfüllen daher die notationale Anforderung der Differenziertheit genauso wenig wie das Symbolsystem eines analogen Thermometers. Auch auf ihrer semantischen Ebene verfügen pikturale Symbolsysteme über eine dichte Ordnung. Eine Veränderung des Strichs zum Beispiel, der mit der Nasenlinie korreliert, zeigt eine andere Nase, wenn der Strich eine leicht veränderte Form hat. Was das Bild darstellt, verändert sich mit dem jeweils vorliegenden Charakter. Jede noch so kleine Veränderung des Charakters hat Auswirkungen auf das, was das Bild darstellt. Je nach Länge und Form der Nasenkontur zum Beispiel ist die Nase lang und krumm oder kann die Form einer Stupsnase annehmen. Die Form der Stupsnase selbst aber kann dann auch noch einmal beliebig variiert werden je nach Charakterspezifika. Die Individualität des einzelnen Zeichenvorkommnisses geht also in pikturalen Symbolsystemen keineswegs verloren. Sie wird im Gegenteil in dem Gegenstand, hier in der Darstellung, der mit dem Charakter korreliert, mit aufgenommen. Pikturale Symbolsysteme sind also sowohl syntaktisch als auch semantisch dicht.

Strukturmerkmal pikturaler Symbolsysteme: Disjunktivität oder Nicht-Disjunktivität

— Die Frage nach der Disjunktivität pikturaler Symbolsysteme lässt sich dagegen nicht so einfach beantworten. Beginnen wir auch hier wieder auf der syntaktischen Ebene: Syntaktische Disjunktivität pikturaler Symbolsysteme würde bedeuten, dass keine Marke zu mehr als einem Charakter gehört. Das heißt, es dürfte kein Strich zu mehr als einem Strichverbund gehören. Ein Strich in Höhe der Augenpartien eines Gesichts zum Beispiel dürfte nicht sowohl dem Strichverbund des Auges selbst oder dem Strichverbund der unterhalb des Auges liegenden Augenfältchen zugerechnet werden können. Wenn die Schemata pikturaler Symbolsysteme disjunkt sein sollen, dann müsste eine der beiden Möglichkeiten ausgeschlossen werden, dann gehört der Strich entweder dem einen Gebilde oder dem anderen Gebilde an. Es gibt aber immer wieder Fälle von Bildern, bei denen keine eindeutige Entscheidung getroffen werden kann. So lassen sich Beispiele für Bilder finden, in denen die Marken ausschließlich nur einem Charakter zugeord-

net werden können, wie extrem scharfe Photos oder fotorealistische Malerei. Demgegenüber scheinen jedoch viele Bilder der klassischen Moderne zu stehen, deren Symbolsysteme keineswegs semantisch disjunkt sind. Die kubistischen Bilder, zum Beispiel die Stilleben von Georges Braques oder die Porträts von Pablo Picasso spielen gerade damit, die Zuordnung einzelner Bildelemente offen zu lassen. Ihr stilistisches Mittel ist, die Striche und Flächen als nicht eindeutig korreliert zu gestalten.

Die Frage nach der syntaktischen Disjunktivität pikturaler Schemata lässt sich also nicht mit genereller Gültigkeit beantworten. Es hängt von dem jeweiligen Bild ab, ob das Schema, innerhalb dessen es interpretiert wird, disjunkt oder nicht-disjunkt ist. So beantwortet auch Goodman diese Frage damit, dass pikturale Schemata „vermutlich disjunkt“ (SK 212) seien.

Betrachten wir nun die semantische Ebene pikturaler Symbolsysteme hinsichtlich der Frage ihrer Disjunktivität. Auch hier scheint die Frage keine generell gültige Antwort finden zu können. Es lassen sich zahlreiche Bilder finden, die alternativ zwei verschiedene Gegenstände darstellen; oder um es technischer zu sagen, deren jeweiliger Charakter von mehr als nur einer Gegenstandsordnung erfüllt wird. Ein besonders plakatives Beispiel sind Kippbilder, wie die Zeichnung eines Hasenkopfes, die zugleich auch einen Entenkopf darstellt, von Wittgenstein als „H-E-Kopf“⁷³ bezeichnet. Der vorliegende Charakter wird in diesem Fall von diesen beiden Gegenständen, von einem Hasen- und auch einem Entenkopf erfüllt. Doch wie auf der syntaktischen Ebene stehen auch diesem Beispiel auf semantischer Ebene andere Bilder gegenüber, deren Symbolsysteme nicht semantisch disjunkt ist. Die meisten Photographien zum Beispiel oder wieder photorealistische Malereien korrelieren mit einem Dargestellten und nicht mit zweien oder gar mehreren zugleich. Auch auf semantischer Ebene lässt sich die Disjunktivität pikturaler Symbolsysteme nicht pauschal behaupten.

Mit den zurückliegenden Überlegungen habe ich zwei Strukturmerkmale gewonnen, mit denen sich pikturale Präsentationen beschreiben lassen. Auf syntaktischer und auf semantischer Ebene zeichnen sie sich erstens durch Dichte und zweitens entweder durch Disjunktivität oder Nicht-Disjunktivität aus. Mit diesen beiden Strukturmerkmalen unterscheiden sich pikturale Symbolsysteme aber kaum von anderen Symbolsystemen, die von syntaktischer und semantischer Dichte geprägt sind. Die Symbolsysteme, in denen zum Beispiel Diagramme zu lesen sind, werden durch Dichte und Disjunktivität charakterisiert. Das einzige Kriterium, an dem Diagramme und Bilder dem bisherigen Stand zufolge unterschieden werden können, ist die Tatsache, dass es Bilder gibt, die auch in nicht-disjunkten Symbolsystemen interpretiert werden. Diagramme dagegen sind immer mit dem Merkmal der Disjunktivität verbunden. Dieses Kriterium zur Un-

⁷³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main 1990, 225-580, hier 519f.

terscheidung zwischen Symbolsystemen von Diagrammen und pikturalen Symbolsystemen bedingt nur einen relativ schwachen Unterscheidungsgrad zwischen Bildern und Diagrammen. Es erlaubt zwar ambivalente Bilder und Diagramme voneinander zu scheiden, zwischen nicht-ambivalenten Bildern und Diagrammen macht es allerdings keinen Unterschied. Intuitiv wird aber zwischen Bildern und Diagrammen tief greifend unterschieden und zwar auch dann, wenn mit Bildern nur nicht-ambivalente Bilder gemeint sind. Diese Intuition soll als Anlass genommen werden, der Frage nachzugehen, ob pikturale Symbolsysteme sich hinsichtlich ihrer charakteristischen Merkmale nicht doch von den Symbolsystemen, in denen Diagramme, Thermometer oder andere analoge skalenlosen Messinstrumente stehen, unterscheiden.

Strukturmerkmal: Relative Fülle — Gibt es einen Unterschied zwischen einem pikturalen Symbolsystem und dem Symbolsystem analoger Messinstrumente, oder aber ist eines der Ergebnisse, die Goodman in *Sprachen der Kunst* erzielt hat, dass „wir unser gebräuchliches System pikturaler Repräsentation auf eine Ebene mit den Symbolsystemen von Seismographen und skalenlosen Thermometern stellen“ (SK 212)? Um diese Frage zu beantworten, legt Goodman, dem in seinem intuitiven Verständnis wohl auch nicht ganz wohl war, das Diagramm einer Elektrokardiographie neben eine Tuschezeichnung von Katsushika Hokusai. Dieser Vergleich ist besonders sorgfältig und treffend ausgewählt, weil beide – die Tuschezeichnung und das Diagramm – aus einer horizontal verlaufenden, in der Höhe variierenden Linie bestehen. In der Zeichnung stellt diese Linie den Fudschijama dar, in dem Diagramm die Ergebnisse einer Elektrokardiographie. Die Höhe der Linien geht entweder mit einem bestimmten elektrokardiographischen Wert einher. Sie gibt dann Auskunft über die Herzaktivität. Oder im Falle der Darstellung des Fudschijamas gibt die Stelle, an der die Linie ihre Höhen erreicht, Auskunft über die jeweilige Höhe des Berges. Wie Goodman feststellt, können „die schwarzen Schlangenlinien auf weißen Hintergrund in beiden Fällen exakt dieselben sein“ (ebd.). Beide sind sich also verblüffend ähnlich, und doch zeigen sie etwas völlig Unterschiedliches. Zugleich zeigen sie auch auf unterschiedliche Weise. Wer das Bild betrachtet, erhofft sich keine Darstellung über die exakte Höhe des Berges, sondern eine Darstellung einer Landschaft, mit der er Größe, Traurigkeit, Erhabenheit oder eine friedliche Stimmung assoziieren kann. Wer sich dagegen ein Elektrokardiogramm anschaut, erwartet Informationen über die Höhe der Ausschläge, anhand deren er dann Rückschlüsse über die Herzaktivität ziehen kann.

Worin liegt nun der Unterschied der Symbolsysteme des Elektrokardiogramms und der Zeichnung? Weder auf semantischer Ebene noch auf syntaktischer Ebene lassen sich die beiden anhand der vorgegebenen Strukturmerkmale unterscheiden: „Beide Schemata sind dicht (und vermutlich disjunkt)“ (ebd.). Mit dem Kriterium der Dichte und dem der Disjunktivität lässt sich keine Unterscheidung

gewinnen. Es müssen also neben den schon entwickelten Strukturmerkmalen noch mögliche weitere Strukturmerkmale beschrieben werden, an Hand deren eine Unterscheidung zwischen einem darstellendem Bild und einem Diagramm verständlich gemacht werden kann. Goodman macht den Vorschlag, die Anzahl der konstitutiven Aspekte als ein Strukturmerkmal zu betrachten, das nur pikturale Symbolsysteme besitzen. Verglichen mit den Aspekten, die für das Lesen der Zeichnung von Bedeutung sind, weist das Diagramm nur eine geringe Menge konstitutiver Aspekte auf. Die „einzig relevanten Merkmale des Diagramms sind die Ordinate und die Abszisse von jedem der Punkte, durch die die Mitte der Linie hindurchgeht“ (ebd.). Um die Linie des Diagramms zu lesen, genügt es, den Verlauf der Linie zu verfolgen. Alle anderen Merkmale sind für das Diagramm irrelevant. Eine veränderte Relevanz erfahren diese anderen Aspekte allerdings, wenn es sich um die Tuschezeichnung handelt. So schreibt Goodman:

„Für die Skizze [dagegen] trifft dies nicht zu. Jede Verdickung oder Verdünnung der Linie, ihre Farbe, ihr Kontrast mit dem Hintergrund, ihre Größe, sogar die Eigenschaften des Papiers – nichts von all dem wird ausgeschlossen, nichts kann ignoriert werden.“ (SK 213)

In der Zeichnung sind bedeutend mehr Aspekte relevant als in dem Diagramm, in dem nur der Verlauf der Linie die Beschaffenheit des Zeichens prägt. Das Symbolsystem des Diagramms ist mit Blick auf diese Beschaffenheit, wie beschrieben, syntaktisch und semantisch dicht. Ein piktorales Symbolsystem zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass eine ganze Reihe von weiteren Aspekten für die Beschaffenheit der in ihm stehenden Elemente relevant ist. Je nach piktoralem Symbolsystem können unterschiedliche Aspekte in Betracht kommen: die Farbgebung, der Farbauftrag, die Oberflächenbeschaffenheit, die Dicke der Farbe, etc. Dieses Kriterium der Anzahl konstitutiver Aspekte nennt Goodman „Fülle“ (ebd.). Piktorale Symbolsysteme unterscheidet von den Symbolsystemen von Diagrammen, aber auch von Symbolsystemen von Thermometern, dass sie solche Fülle aufweisen. Nun gibt es aber nach Goodman keine feststehende Liste von Aspekten, die für ein piktorales Symbolsystem von Bedeutung ist. Das Kriterium der Fülle bezeichnet nicht einen feststehenden Bestand oder eine feststehende Anzahl von Aspekten. Aus diesem Grund spricht Goodman von relativer Fülle. Verglichen mit Symbolsystemen wie denen von Diagrammen sind piktorale Symbolsysteme relativ voll.

Das Strukturmerkmal der relativen Fülle ist besonders gewichtig, weil die verschiedenen Aspekte, die in einem vollen Symbolsystem relevant sind, ihrerseits dicht geordnet sind. Das heißt: Die Art und Weise, wie die Aspekte in einem vollen Symbolsystem Relevanz erfahren, berücksichtigt nicht bloß unterschiedliche Aspekte, sondern die spezifischen Ausprägungen der jeweiligen Aspekte. Die Frage ist nicht nur, ob zum Beispiel der Strich dünn oder dick ist, sondern auch wie dünn oder wie dick er ist. Hier zählen die graduellen Unterschiede in der gleichen Weise wie die Höhe des Quecksilbers für das Thermometer und wie der

Verlauf des Strichs für die Darstellung des Bergs. Gleichmaßen ist es hinsichtlich der Frage wichtig, ob das Blau des Himmels etwas mehr ins Rot spielt oder etwas weniger. Auch das Spiel mit der Textur der Leinwand findet so Rücksicht: Es macht einen Unterschied, ob es an einer Stelle etwas mehr oder etwas weniger aufträgt. Alle diese Aspekte sind syntaktisch und semantisch dicht geordnet.

Mit dem Strukturmerkmal der relativen Fülle wird ein quantitativer Aspekt eingeführt. Einige Symbolsschemata sind voller, während andere weniger voll sind. Doch wie Goodman vermerkt, ist die Unterscheidungslinie entlang der Fülle nicht sehr scharf. Sie besteht einzig in einer graduellen Differenz. Je mehr Merkmale bedeutungsrelevant sind, desto voller ist das Schema. Pikturale Schemata sind im Gegensatz zu diagrammatischen relativ voll. Das heißt im Verhältnis zu den konstitutiven Aspekten des Symbolsystems von Diagrammen tragen in der Zeichnung mehr Aspekte zu dem Gesamtschema bei, innerhalb dessen seine Zeichen interpretiert werden. Ohne die Relation zu anderen Symbolsystemen kann die Fülle eines Symbolsystems also nicht bestimmt werden. Das Strukturmerkmal der relativen Fülle kann nicht als absolutes Merkmal begriffen werden. Fülle aber liegt nicht nur in Relationen zu nicht-pikturalen Symbolsystemen vor. Auch innerhalb eines pikturalen Symbolsystems lassen sich Unterschiede ausmachen. Die Fülle variiert auch von Bildtyp zu Bildtyp. So sind Presse-Photographien zum Beispiel weniger voll als Malereien, in denen der Untergrund wie auch die Pastosität des Farbauftrags eine Rolle spielen.

Das Strukturmerkmal der Fülle dient zudem für Goodman nicht nur als *differentia specifica* von pikturalen Symbolsystemen im Gegensatz zu anderen Symbolsystemen, die auch syntaktische und semantische Dichte aufweisen. Relative Fülle zählt auch zu den von Goodman so genannten fünf Symptomen des Ästhetischen. Die Symptome des Ästhetischen sind die Kriterien, die auf Gegenstände der Kunst zutreffen. Mittels der Fülle können Kunst-Bilder von anderen Bildern unterschieden werden. Kunst-Bilder sind relativ voller als Bilder, in denen es nur um die Darstellungsleistung, weniger aber um ein ästhetisches Erlebnis geht. Der Exkurs, der hier unternommen wird, um Derrida gewissermaßen bildzeichentheoretisch unter die Arme zu greifen, stößt hier an seine klaren Grenzen beziehungsweise weist in Richtung von Untersuchungsgebieten, die hier nicht betreten werden sollen.

Zusammenfassend lassen sich pikturale Symbolsysteme also durch drei Strukturmerkmale charakterisieren: Sie sind syntaktisch und semantisch dicht, teilweise syntaktisch und semantisch disjunkt und relativ voll. Dichte ist ein Strukturmerkmal, das auch Symbolsysteme von analogen, skalenlosen Messinstrumenten aufweisen. Die Symbolsysteme natürlicher Sprachen kennen dieses Merkmal aber nicht. Da Symbolsysteme, die syntaktisch dicht sind, zumeist auch von semantischer Dichte geprägt sind, schlägt sich die Individualität der einzelnen Symbolvorkommnisse auch darin nieder, von welchen Gegenständen sie erfüllt werden. Die Frage nach dem zweiten Strukturmerkmal der Disjunktivität konnte nicht

pauschal beantwortet werden. Ist das Symbolsystem nicht disjunkt, dann trifft es sich in seiner Ambivalenz mit den Symbolsystemen natürlicher Sprachen. Ist es dagegen disjunkt, dann hat es eine weitere Gemeinsamkeit mit den Symbolsystemen von analogen Messinstrumenten und von Diagrammen. Das dritte Strukturmerkmal, das pikturale Symbolsysteme auszeichnet, ist die relative Fülle. Mittels dieses Strukturmerkmals lässt sich innerhalb dichter Symbolsysteme eine weitere Unterscheidung einführen. Fülle und Dichte gehören in gewisser Weise zusammen, denn beide Merkmale führen dazu, dass die in einem Symbolsystem geordneten Charaktere als individuelle Charaktere begriffen werden müssen. Doch während die Dichte die Art und Weise charakterisiert, wie die Aspekte der Zeichen für das, was das bildliche Zeichen zeigt, relevant sind, bestimmt die Fülle, welche Aspekte in dieser Weise relevant sind. Beide Strukturmerkmale führen dazu, dass die Individualität der Zeichenvorkommnisse im Rahmen des Symbolsystems berücksichtigt wird.

1.2.2.5 Symbolsysteme unterschiedlichen Grades an Individualität

Blickt man auf die Darstellung der beiden Typen von Symbolsystemen zurück, so fallen zwei Momente in den Blick, die die hier vorgestellten Überlegungen Goodmans charakterisieren.

Erstens beschreibt Goodman mit dem Typ notationaler Symbolsysteme Symbole, in denen die Spezifika des einzelnen Zeichenvorkommnisses keine Rolle spielen. Die Zeichenvorkommnisse werden in diesen Systemen in Hinblick auf *einige wenige* 'Zeichen-Prototypen' verstanden. Was sie von diesen 'Prototypen' unterscheidet, spielt keine Rolle und geht nicht in die Bedeutung ein. Das Einzige, was in notationalen Zeichensystemen zählt, ist, dass ein Zeichenvorkommnis mit einem der Prototypen, deren Zahl wie schon erwähnt begrenzt ist, korreliert. An dem Typ notationaler Symbolsysteme lässt sich also nicht die Möglichkeit der Individualität von Zeichen aufzeigen. Es ist im Gegenteil dieser Typ von Symbolsystemen, anhand dessen der eingangs erwähnte Einwand, der den Exkurs zu Goodman motiviert hat, Sinn macht. Der Einwand versteht Symbolsysteme schlechthin dergestalt, dass die Individualität von Zeichen eine *contradictio in adiecto* ist. Bestünde der Exkurs also nur aus der Darstellung notationaler Symbolsysteme, so hätte er mir nicht dazu dienen können, den Einwand zu entkräften. Im Gegenteil: Für notationale Symbolsysteme gilt, dass sie die Individualität in der Darstellungsleistung von Bildern nicht begreiflich zu machen vermögen.

Zweitens sind aber neben dem Typ der notationalen Symbolsysteme noch andere Symbolsysteme beschrieben worden, die sich pauschal als nicht-notational bezeichnen lassen. Diese anderen Symbolsysteme zeichnen sich nicht durch einheitliche Strukturmerkmale aus, sondern dadurch, dass mindestens ein Strukturmerkmal notationaler Symbolsysteme verletzt wird. Nicht-notationale Symbolsysteme weisen nun Strukturmerkmale auf, die es verständlich machen, dass bei einem Zeichen auch die Individualität seiner Beschaffenheit für seine Zeichenei-

genschaften relevant sein kann. Sind Symbolsysteme von Dichte und eventuell auch noch von relativer Fülle geprägt, so lassen sich die in ihnen geordneten Charaktere so verstehen, dass ihre Individualität in die Zeicheneigenschaften eingeht. Mit dem Strukturmerkmal der Dichte ist ein Symbolsystem zu beschreiben, in dem die einzelnen Zeichenvorkommnisse nicht in bezug auf *einige wenige* 'Prototypen' verstanden werden. Mit dem jeweiligen Zeichenvorkommnis ist in dichten Symbolsystemen auch ein jeweils neuer, spezifischer 'Prototyp' gegeben. In dichten Symbolsystemen ist die Differenzierung nicht mehr endlich, das heißt, nicht durch eine endliche Anzahl von Prototypen begrenzt. So ist mit dem Kriterium der Dichte ein erster Grad an Versöhnung von Zeichenindividualität und Zeicheneigenschaften erreicht. Die Zeichenbeziehungen sind danach durch die Spezifika des einzelnen Vorkommnisses geprägt. Die Individualität der Zeichen wird in einem schon dichten System dann noch einmal gesteigert, wenn relative Fülle ins Spiel tritt. Ist das Symbolsystem auch noch relativ voll, vergrößert sich die Anzahl der Aspekte, die gleichsam in die Bedeutung des Zeichens Eingang finden. Da auch diese Aspekte wiederum dicht geordnet sind, nimmt die Versöhnung von Zeichenindividualität und Zeicheneigenschaften in einem vollen System gegenüber einem nicht-vollen System zu.

Der Einwand, ein semiologisches Verständnis von Bildern würde der Individualität bildlicher Darstellung nicht gerecht, kann also mit einem Rekurs auf nicht-notationale, dichte und relativ volle Symbolsysteme gekontert werden. Die Überlegungen, die Nelson Goodman in *Sprachen der Kunst* vorstellt, zeigen, dass Zeichen auch in ihrer Individualität als Zeichen funktionieren können. Welche Möglichkeiten hat Goodman also an die Hand gegeben, die Individualität von Zeichen zu denken? Die beiden Möglichkeiten liegen in dichten und in dichten und gleichzeitig relativ vollen Symbolsystemen. Wie oben schon angedeutet wurde, unterscheiden sich die beiden durch eine graduelle Differenz. Der Übergang von dichten zu gleichzeitig dichten und relativ vollen Symbolsystemen ist graduell. Dementsprechend ist in nicht-notationalen Symbolsystemen auch der Übergang von individuellen Zeichen zu noch individuelleren Zeichen kein Typwechsel, sondern eine graduelle Steigerung.

Insgesamt lässt sich also eine Steigerung von Individualität in Zeichensystemen beschreiben. Ausgehend von notationalen Symbolsystemen, in denen keine individuellen Zeichen gegeben sind, beziehungsweise in denen die Individualität des Zeichenvorkommnisses für die Zeichenfunktion irrelevant ist, lassen sich als ihr Gegenteil dichte Symbolsysteme beschreiben, in denen die Individualität des Vorkommnisses in die Zeichenfunktion eingeht. Die in dichten Symbolsystemen gegebene Individualität lässt sich desto mehr steigern, je voller das System interpretiert wird. Das Maß dieser Steigerung liegt im Ermessen des Betrachters. Besonders an Bildern der Kunst und ihren unterschiedlichen Interpretationen lassen sich unterschiedliche Lesarten beobachten, die sich mal auf weniger volle und mal auf sehr volle Symbolsysteme stützen.

1.2.3 Die Möglichkeit pikturaler Zeichen bei Derrida

Kommen wir nach dem Goodman-Exkurs wieder zu Derrida und dem differentiellen Nichterscheinen des Strichs. Unter dem Stichwort des sich entziehenden Strichs habe ich bei Derrida ein differentialistisches Verständnis bildlicher Zeichen entwickelt. Dieses Zeichenverständnis stützt sich auf die Differenzierung von Zeichen untereinander. Auch Goodmans Symbolverständnis ruht auf der Differenzierung der Zeichen untereinander. Das Strukturmerkmal der endlichen Differenzierung beziehungsweise der Dichte betrifft die Art und Weise, wie sich die Symbole auf ihrer syntaktischen und ihrer semantischen Ebene voneinander differenzieren. Das Zeichen- beziehungsweise Symbolverständnis von Goodman und Derrida trifft sich also darin, dass beide Differenzierung als das konstitutive Moment für Zeichengeschehen verstehen. So stellt auch Simone Mahrenholz in ihrem Vergleich „(post-)analytischer Zeichentheorie“ bei Goodman und „(post-)strukturalistischer Zeichentheorie“ bei Derrida fest: Als einen „Gesichtspunkt, hinsichtlich dessen sich aus einer oberflächlichen Divergenz eine Tiefen-Konvergenz herauschält“, ist „Derridas Charakterisierung der *Differenz* als des basalen, Bedeutung- oder Referenz-stiftenden Zugs des Zeichens“ und bei Goodman der „differentielle Charakter in der Idee der Geordnetheit oder Sortierung eines Symbolschemas“⁷⁴ zu sehen.

Darin allerdings, dass Goodman zwei Typen der Differenzierung herausarbeitet, unterscheidet er sich von Derrida. Mit dem Strukturmerkmal der (endlichen) Differenzierung beschreibt Goodman eine differenzierende Bewegung, die begrenzt ist. Wie oben erläutert, vollzieht sich diese Differenzierung in endlich vielen Schritten. Mit dem Strukturmerkmal der Dichte dagegen wird eine Differenzierung beschrieben, die sich nicht in endlich vielen Schritten vollzieht, sondern die unbegrenzt weitergeführt werden kann. Diese Differenzierung verfährt also genau gegenteilig. Goodman unterscheidet zwei Arten und Weisen der Differenzierung: eine endlich differenzierende und eine nicht-endlich differenzierende. Die nicht-endliche Art der Differenzierung kann dann noch einmal dahingehend unterschieden werden, wie viele Aspekte des Zeichenmaterials unbegrenzt differenziert sind, das heißt hinsichtlich der Frage, ob es sich um ein relativ volles Symbolsystem handelt. Auf Grundlage dieser Unterscheidung zwischen zwei Differenzierungstypen können Differenzen zwischen Zeichensystemen ausgemacht werden, die je nach Typ individuelle Zeichen zulassen oder die Zeichen auf Kosten der Individualität des einzelnen Zeichenvorkommnisses auf einige wenige Typen reduzieren.

Im Gegensatz zu Goodman hat Derrida unterlassen, eine derartige Unterscheidung in sein Zeichenverständnis einzutragen. Will man aber mit ihm ein zeichen-

⁷⁴ Vgl. Simone Mahrenholz, „Nelson Goodman und Jacques Derrida: Zum Verhältnis von (post-)analytischer und (post-)strukturalistischer Zeichentheorie“, 258f.

theoretisches Bildverständnis vertreten, so muss diese Unterscheidung nachträglich – zum Beispiel wie hier unter Rekurs auf Goodman – in sein Zeichenverständnis eingefügt werden. Ich will daher im Folgenden grob skizzieren, wie sich diese Unterscheidung bei Derrida ausnehmen könnte.

Die Unterscheidung lässt sich zum Beispiel anhand pikturaler Zeichen auf der einen Seite und den Zeichen der natürlichen Sprachen auf der anderen Seite entfalten. Das Konstituens für piktorale Zeichen sehe ich in ihrem differenzierenden Verweisungsgeschehen. Indem sich der Strich entzieht, differenziert er sich von den anderen Strichen, auf die er mit seinem Entzug zugleich verweist. Diese Differenzierung kann nun bei Bildern mit Goodman als dichte beschrieben werden. Das bedeutet, dass die Differenzierung der Striche nicht begrenzt ist, sondern dass jede Differenz, jede Variation in dem Zeichenvorkommen in die Bedeutung des Strichs Eingang findet und ein anderes Zeichen bedingt. Der einzelne Strich differenziert sich also bis ins kleinste Detail seiner Lage auf dem Papier und seiner Form von den anderen Strichen, für welche wiederum dieselbe Detailtreue in ihrer Differenzierung untereinander gilt. Die Differenzierung ist unbegrenzt.

Im Gegensatz dazu ist die Zeichendifferenzierung unter Buchstaben, also Zeichenelementen der natürlichen Sprachen, endlich. Derrida muss sie als begrenzt durch die limitierte Anzahl von 26 Buchstaben im Alphabet beschreiben. Die Differenzierung unter den Zeichenelementen findet also immer dort ein Ende, wo sie darüber hinaus geht, die Differenzierung zwischen den 26 Buchstaben abzubilden. Der eine Buchstabe differenziert sich von dem anderen Buchstaben zum Beispiel nicht durch seine Lage auf dem Papier oder durch die kleinste Formveränderung. Die Differenzierung zwischen den Buchstaben 'n' und 'm' berücksichtigt nur die Anzahl der Rundungen: Sind es zwei oder drei? Die Differenzierung zwischen dem Vorkommen eines 'l' und eines 't' bezieht sich nur auf die Frage, ob der vertikale Strich noch mit einem horizontalen Strich versehen ist oder nicht. Die Länge der beiden Striche, ihre mögliche Verformung trägt nichts zu ihrer Zeichenfunktion bei.

Legt man mit Goodman diese Unterscheidung innerhalb des Differenzierungsgeschehens an, dann muss man auch bei Derrida zwischen endlicher und nicht-endlicher Differenzierung unterscheiden können. Nur so könnte Derrida dem Einwand gegenüber treten, Zeichensysteme könnten der Individualität bildlicher Darstellung nicht gerecht werden.

Warum sich bei Derrida eine derartige Unterscheidung nicht finden lässt, scheint allerdings keinen kontingenten Umständen geschuldet. Vielmehr lässt sich dahinter eine Motivation vermuten, die in seinem Zeichenverständnis begründet liegt. Derrida verwischt in seinen Texten auf mehreren Ebenen die Differenzen zwischen zum Beispiel sprachlichen und piktoralen Zeichen. Während Goodman mit seinen deutlich voneinander getrennten Strukturmerkmalen scharfe Trennlinien zwischen den verschiedenen Symbolsystemen zieht, zeichnet Derrida wei-

che, stufenlose Übergänge zwischen unterschiedlichen Zeichenarten.

In dem Text „+R (zu allem Überfluß des Marktes)“,⁷⁵ den Derrida der Kunst von Valerio Adami gewidmet hat, wird dieser fließende Übergang von piktoralen zu sprachlichen Zeichen besonders deutlich. Derrida bespricht mit den Bildern von Adami Bilder, auf denen Schriftzüge zu sehen sind. Unter ihnen ist zum Beispiel die Zeichnung: *Ritratto di W. Benjamin*,⁷⁶ die Walter Benjamin porträtiert. In dem *Ritratto* liegt über der Stirnfront des Porträtierten der Schriftzug „Benjamin“. Das Außergewöhnliche ist, dass die Reihe der Schriftzeichen „enjamin“ hier die Aufgabe der Bildelemente übernimmt, mit denen die Haare dargestellt werden. Man könnte auch umgekehrt sagen, dass die Bildzeichen der Haare zugleich die Aufgabe übernehmen, die Zeichenfolge „enjamin“ zu sein. In den *termini tecnici* von Goodman müsste gesagt werden, dass diese Zeichen sowohl einem dichten als auch einem endlich differenzierten Symbolsystem angehören. Sie unterlaufen also die Abgrenzungen zwischen Schrift- und Bildzeichen und inszenieren eine chiasmatische Verschränkung der Grenze zwischen Bild und Schrift⁷⁷ bzw. „a systematic intervention across the institutional boundaries, separating writing from painting“.⁷⁸

„Soviele Zeichen“, kommentiert Derrida, wenn er die Bilder von Adami beschreibt und charakterisiert folgendermaßen sein eigenes Vorgehen: „ich [...] dehne die Sprachen und die Seitenränder aus“.⁷⁹ Das Ausdehnen der Sprachen und der Seitenränder, das in diesem Bild darin besteht, die Sprachen des Bildes mit denen der Schrift zu verschmelzen, hat aber nicht nur den Effekt, dass die Unterschiede zwischen beiden unterwandert wären. Zugleich zeigt das Bild doch auch die Unterschiede zwischen beiden Sprachen. So ist es wie ein Einstellungswechsel, der bedingt, dass ich die zackigen Striche entweder als Haare oder als Schriftzeichen sehe oder lese. Sie unterscheiden sich je nach Symbolsystem, in das meine Interpretation die Striche stellt: Als Haare begreife ich die Striche in einem nicht-endlich differenzierten Symbolsystem, als Schriftzeichen dagegen in einem endlich differenzierten.

Nur auf Grundlage dieser Unterscheidung von Sprachen, wie Derrida es nennt, und schon festgelegter Ränder zwischen ihnen, ist zu verstehen, was Derrida hier in dem Verwischen seiner Grenzen betrachtet. Anders als Goodman, der die Unterschiede zwischen den Symbolsystemen herausgearbeitet hat, betont Derrida nicht die Differenzen zwischen unterschiedlichen Zeichentypen, sondern verweist auf Übergänge, gemeinsame Schnittstellen, Zeichen, die in Schriftwelten genauso

⁷⁵ Vgl. Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 175-218.

⁷⁶ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, 210.

⁷⁷ Vgl. dazu Michael Wetzel, *Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, 49-57; Kurt Rösch, *Kunst und Dekonstruktion*, Singen 1997, 245-327.

⁷⁸ Peter Brunette und David Wills, *Screen/Play*, Princeton und New Jersey 1989, 126.

⁷⁹ Derrida, „+R“, 179.

zu Hause sind wie in Bildwelten. Die Übergänge jedoch sind als solche nur zu erkennen auf dem Boden ihrer Trennung und ihrer Gegenüberstellung. Erst wenn die Unterschiede verstanden sind, können auch die Überschneidungen geltend gemacht werden. Ein vermeintlicher Widerspruch zwischen Derrida und Goodman hinsichtlich der Differenzen oder Übergänge zwischen verschiedenen Zeichenarten könnte mit Rekurs auf eine unterschiedliche Akzentsetzung ausgeräumt werden. Goodman verteidigte dann nicht die tatsächlichen Unterschiede, die sich an jedem Zeichenvorkommnis ablesen ließen, sondern bereitete nur den methodologischen Weg, auf dem Derrida dann tatsächliche Zeichenvorkommnisse beschreibt. Goodman unterlässt, die Spielräume und Überschneidungen zwischen dem Unterschiedenen aufzuweisen. Dieser Verdienst kommt nun Derrida zu.

Doch ungeachtet dieser divergierenden Zielsetzung gilt, dass der Rekurs auf Goodman eine Lücke in dem Zeichenverständnis schließen konnte, wie es bei Derrida zu finden ist. Trägt man in sein Zeichenverständnis die Goodmanschen Unterschiede zwischen endlicher und nicht-endlicher Differenzierung und das Strukturmerkmal der Fülle ein, so können mit Derrida Bilder als Zeichengeschehen begriffen werden. Ein solches semiologisches Bildverständnis, wie es hier mit Derrida dargestellt wird, zielt dann darauf, die Darstellungen von Bildern als zeichenhafte Darstellungen zu verstehen. Striche, Farbflächen und andere Bildelemente werden als Teile eines Verweisungsgeschehens gedeutet. Dieses Verweisungsgeschehen zeichnet sich nicht vornehmlich durch den Verweis auf etwas anderes, als es selbst ist, aus. Es entspricht zwar dem klassischen *aliquid stat pro aliquo*. Doch, was dieses Verweisungsgefüge ausmacht, sind zwei spezifische Momente: Das erste Moment ist die interne Verweisung, die von den Elementen, in dem Falle von den Strichen, geleistet wird. Die Verweise der Striche untereinander werden auf Grundlage des Derridaschen Zeichenbegriffs als Momente eines Zeichengeschehens verstanden. Bedingung für dieses Zeichengeschehen ist, wie zu Beginn des Kapitels gezeigt wurde, dass der einzelne Strich nicht gesehen wird. Das zweite Moment ist die nicht-endliche Differenzierung, die mit der Verweisung einhergeht. Mit diesen beiden Momenten lässt sich mit Derrida – und unter Rekurs auf Goodman – die Möglichkeit individueller Zeichen verteidigen, auf der ein zeichentheoretisches Bildverständnis ruht.

Zu Beginn des Kapitels habe ich nach dem Sehen des Bildes als einem Binnenergebnis gefragt. Derridas Rede vom Entzug des Strichs habe ich als Hinweis genommen, um das piktorale Binnenergebnis als Zeichengeschehen zu erläutern. Der Entzug des Strichs lässt sich auch als ein Moment an Blindheit im Sehen des Betrachters verstehen. In dem Moment, in dem das Bild als Darstellung gelesen wird, wie man nun sagen könnte, wird der einzelne Strich als solcher nicht mehr gesehen. Will man den Entzug des Strichs nun als ein Moment an Blindheit im Sehen des Betrachters bezeichnen, so kann diese Blindheit semiotische Blindheit genannt werden. Sie bezeichnet die Haltung des Betrachters, die ich einleitend an

der Figur des Museumsbesuchers illustriert habe. Der Museumsbesucher liest die Bilder dann einerseits mit der Präzision, mit der ein Thermometer gelesen wird und zugleich doch auch mit jener auf Wahrnehmung jeder sinnlichen Differenz ausgerichteten Haltung, der zufolge jede materiale Eigenschaft eine Bedeutung zu gewinnen vermag. An dieser Beschreibung zeigt sich, dass die eingangs formulierte Unterscheidung zwischen der Einstellung des Restaurators und der des Museumsbesuchers in der Sache tatsächlich nicht begründet ist. Denn wie der Restaurator auf jede materiale Veränderung sein Augenmerk richtet, so konzentriert auch der Museumsbesucher seinen Blick auf die Materialität der Darstellung. So ist das Sehen von Bildern zwar durchaus dem Lesen angenähert, geht allerdings in diesem keineswegs auf.

1.3 Transzendente Blindheit

Mit dem entwickelten Moment an semiotischer Blindheit scheint es nicht einfacher geworden zu sein, ein plausibles Bildverständnis zu entwickeln, das Derridas Überlegungen in *Aufzeichnungen eines Blinden* zugrunde liegen kann. Im Gegenteil: Fasse ich das bislang erreichte Verständnis zusammen, so verfüge ich zwar über zwei bildspezifische Momente, doch scheinen sie je unterschiedlichen bildtheoretischen Ansätzen anzugehören.

Das erste Moment – das Moment sakrifizieller Blindheit – habe ich als phänomenologisches Bildverständnis begriffen. Dieser Position zufolge wird mit dem Sehen von Bildern eine spezifische Sehordnung gestiftet. Anhand der Unterscheidung zwischen einem wiedererkennenden Sehen und einem sehenden Sehen habe ich das Moment sakrifizieller Blindheit weiter fassen können. Das Sehen des Bildes steht mit dem Moment sakrifizieller Blindheit auf der Seite des sehenden Sehens. Es ist kein Wiedererkennen. Das Bild wird nicht als Reproduktion einer anderen Sichtbarkeit – einer außerbildlichen Sichtbarkeit – genommen. Vielmehr stiftet es eine eigene Sehordnung. Bilder geben ein *Wie* des Sehens, eine Sichtweise zu sehen. Der Bruch, mit dem die sakrifizielle Blindheit einhergeht, führt zu einer spezifischen Sichtweise des Bildes. Ein bildtheoretischer Ansatz, der sich auf das Moment der sakrifiziellen Blindheit stützt, rückt also das Sehen selbst in den Mittelpunkt seiner Überlegungen.

Mit dem zweiten Moment, dem Moment semiotischer Blindheit, wird dem Sehen des Bildes dagegen der Rücken gekehrt. Das Moment der semiotischen Blindheit habe ich entlang des Stichworts des Entzugs des Strichs entwickelt. Der Entzug des Strichs korrespondiert den Verweisungen, die im Bild zustande kommen. Was auf dem Bild sichtbar ist, wird als Verweisung genommen. Auch dieses Moment lässt sich entlang der Unterscheidung zwischen einem wiedererkennenden Sehen und einem sehenden Sehen verstehen. Der sich dem Sehen entziehende Strich lässt ein Verweisungsgefüge entstehen, in dem die Striche selbst nicht mehr gesehen werden. Das Sehen richtet sich dann nicht primär auf das Sichtbare des Bildes, sondern auf das, worauf im Bild verwiesen wird. Insofern steht hier nicht mehr das Sehen selbst im Mittelpunkt, sondern was gesehen wird: die Darstellung. Im Gegensatz zum Moment der sakrifiziellen Blindheit deutet die semiotische Blindheit also auf ein Sehen des Bildes, das wiedererkennendes Sehen ist.

Stellt man diese beide Momente einander gegenüber, so scheint sich ein Widerspruch zu ergeben: Auf der einen Seite steht ein Bildverständnis, das als phänomenologisches mit „seiner Privilegierung des Sehens“⁸⁰ das Bild als spezifische

⁸⁰ Christoph Jamme, „Malerei der Blindheit“. Phänomenologische Philosophie und Malerei“, in: Günter Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*. Wiener Tagungen zur Phänomenologie, Wien 1999, 109-129, hier 111.

Sichtbarkeit versteht, in dem es um das Sehen selbst geht. Demgegenüber steht auf der anderen Seite ein Bildverständnis, das Bilder als Verweisungsgefüge begreift, in denen das Sehen des Bildes nur indirekt, über die Verweisungen, zustande kommt. Diese beiden Momente haben je für sich genommen einen treuen Bezug zu *Aufzeichnungen eines Blinden*. Zusammengenommen spiegeln sie jedoch die „Opposition“ wider, von der „die bildtheoretische Diskussion derzeit geprägt ist“: die Opposition zwischen einer „(eher) zeichentheoretisch und einer (eher) phänomenologisch verfahrenen Richtung“,⁸¹ wie Martin Seel notiert.

Den beiden Momenten korrespondieren demnach zwei sich widerstreitende bildtheoretische Ansätze, die je versuchen Bilder als Darstellungen zu begreifen. Sie geben, wie oben dargelegt, zwei unterschiedliche Antworten auf die Frage, was Bilder als Darstellungen ausmacht. Einmal geht es bei Bildern um ihr Sehen, das andere Mal geht es um ihre Verweisungsleistung. Holzschnittartig könnte die Opposition folgendermaßen zusammengefasst werden: Der phänomenologische Bildansatz begreift Bilder von ihrem Sehen her, während Zeichentheoretiker Bilder als Gegenstände der Lektüre verstehen. Der Widerspruch entzündet sich also an der Frage, ob Bilder gesehen oder gelesen werden.

Die Aufgabe des Folgenden wird sein, das Material bereitzustellen, um den Widerspruch aufzulösen. Dies kann gelingen, indem das phänomenologische Verständnis weiter präzisiert wird. Bislang ist das phänomenologische Bildverständnis als ein Verständnis erläutert worden, welches das dem Bild eigene Sehen hervorhebt. Dieses Sehen selbst ist aber noch nicht weiter entfaltet worden. Derrida rekurriert in *Aufzeichnungen eines Blinden* auf Maurice Merleau-Pontys Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, in dem Merleau-Ponty eine „Ontologie des Sehens“⁸² entwickelt hat. Sie ist der Ausgangspunkt für eine weitere – phänomenologische – Präzisierung des bildspezifischen Sehens. Mit Rekurs auf *Das Sichtbare und das Unsichtbare* will ich zunächst in einem Exkurs das der Phänomenologie zugrunde liegende Verständnis von Sehen und von Sichtbarkeit weiter schärfen (1.3.1 *Der blinde Fleck des Sehens*). In einem zweiten Schritt stellt sich die Aufgabe, das Sehen des Bildes vor dem neu entwickelten Hintergrund zu beschreiben. (1.3.2. *Der blinde Fleck des Bildes*). Es wird sich so ein Zusammenhang zeichnen lassen, in dem die beiden Momente sakrifizieller und semiotischer Blindheit auf spannungsreiche, aber widerspruchsfreie Weise zusammengeführt werden können. Gehen wir aus von einem kurzen Exkurs in die Phänomenologie des Sehens und der Sichtbarkeit.

⁸¹ Vgl. Martin Seel, „Zehn Sätze über das Bild“, in: Martin Seel (Hg.), *Die Ästhetik des Erscheinens*, Wien 2000, 255-293, hier 282.

⁸² Vgl. u.a. Roger Vallier, „Blindness and Invisibility“, 191.

1.3.1 Der blinde Fleck des Sehens

In der Philosophie des 20. Jahrhunderts wurde nicht nur viel über Phänomenologie, sondern auch „an“ und „mit“⁸³ ihr gearbeitet, so dass sie schon lange nicht mehr eine Sache der Orthodoxie ist, sondern – wie Paul Ricœur bemerkt – vielmehr eine Geschichte der Häresien.⁸⁴ Zu ihren Häretikern kann auch Merleau-Ponty gezählt werden, dessen Phänomenologie sich nicht als treue Weiterführung der von Husserl angelegten Gedanken, sondern als Kritik an wesentlichen ihrer Momente und als ein Schritt über sie hinaus liest.⁸⁵ Dennoch ist die Spätphilosophie Merleau-Pontys, in der die besagte „Ontologie des Sehens“ entwickelt wird, am Besten im Ausgang von Husserls Phänomenologie zu verstehen und soll auch hier von diesem Ausgangspunkt aus skizziert werden.

1.3.1.1 Transzendente Reduktion bei Husserl und Merleau-Ponty

Im Mittelpunkt der transzendentalen Phänomenologie Husserls steht der Versuch, der Philosophie den Weg zurück zu den Sachen selbst zu ermöglichen. Dabei sollte der Weg einer Verschränkung von Zugangsweise und Sachgehalt, von *Wie* und *Was*, Rechnung tragen. Als entsprechenden Weg entwarf Husserl die transzendente Reduktion, die das Kernstück phänomenologischer Arbeit ausmacht.

Die transzendente Reduktion, die Husserl auch philosophische *epoché* genannt hat, kann entlang ihrer beiden Momente, der Reduktion und der Reflexion, erläutert werden.⁸⁶ Sie „inhibiert die Seinsgeltung der objektiven Welt und schaltet sie damit ganz und gar aus dem Urteilsfelde aus“.⁸⁷

Die Welt mitsamt ihrer Erfahrung wird in der transzendentalen Reduktion eingeklammert, und in dieser Einklammerung besteht ihr reduzierendes Moment. Es dient dazu, sich dem Ort zuwenden zu können, an dem die Geltung von Welt – Welt als Welt des Ichs – allererst konstituiert wird. Diese Zuwendung ist das reflexive Moment der transzendentalen Reduktion. Denn was mit dem reduzie-

⁸³ So Bernhard Waldenfels in *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt 1983, 15.

⁸⁴ Vgl. Paul Ricœur, *À l'école de la phénoménologie*, Paris 1986, 156, zitiert nach Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, 10.

⁸⁵ Diese Weiterbearbeitung ist derart tiefgreifend, dass es begründet scheint zu fragen, ob die Spätphilosophie von Merleau-Ponty, um die es hier auch gehen wird, „eine Vertiefung oder eine Überschreitung der Phänomenologie bedeutet“. Vgl. dazu Waldenfels, *Phänomenologie in Frankreich*, 202.

⁸⁶ Eine ausführlichere Darstellung zur phänomenologischen Methode findet sich bei: Rudolf Bernet, Iso Kern, Eduard Marbach, *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Hamburg 1989, hier: 2. Kapitel: „Die methodische Grundlegung der Phänomenologie als Wissenschaft vom reinen bzw. transzendentalen Bewußtsein“.

⁸⁷ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, in: *Husserliana* I, 64. Im Folgenden zitiert als HUA I.

renden Moment noch bleibt, nachdem die „Seinsgeltung der objektiven Welt inhibiert und aus dem Urteilsfeld ausgeschaltet ist“, ist das „meditierende Ich, das in der epoché stehend und verbleibend, sich ausschließlich als Geltungsgrund aller objektiven Geltungen und Gründe setzt“ (HUA 64f.).

Die Pointe der transzendentalen Reduktion besteht in dem Versuch, den Rückzug in das Welt-stiftende Ich ganz bar aller idealistischen Motive zu gestalten – so zu gestalten, dass das Ich nie ganz ohne Welt ist. Zugleich aber gilt, es realistische Motive zu vermeiden, die in dem Ich der transzendentalen Reduktion ein „Endchen Welt“⁸⁸ sehen könnten. Husserl zielt mit der transzendentalen Reduktion auf die Freilegung einer Wahrnehmungsweise, die von allen Vorurteilen der so genannten natürlichen Einstellung bereinigt ist.

Phänomenologie begreift Welt, indem sie sich von der Welt abwendet und sich dem Welt wahrnehmenden Ich zuwendet. Soweit die Vorstellung der Phänomenologie, wie Husserl sie Anfang des letzten Jahrhunderts entwickelt hat und wie sie mit dem Konzept von transzendentaler Reduktion einhergeht.

Merleau-Ponty formuliert die phänomenologische Methode und die sich mit ihr verbindende Zielsetzung ein gutes Jahrzehnt nach Husserl in seinem Vorwort zur *Phänomenologie der Wahrnehmung* folgendermaßen: „Phänomenologie ist Transzendentalphilosophie, die die Thesen der natürlichen Einstellung, um sie zu verstehen, außer Geltung setzt.“⁸⁹

Ist dies noch eine treue Paraphrasierung von Husserl, so folgen doch in den nächsten Zeilen einige Akzentsetzungen, die als Kritik an Husserl verstanden werden können. Die implizite Kritik, die Merleau-Ponty an Husserls Phänomenologie übt, richtet sich auf die in obigem Zitat beschriebene Möglichkeit, die Thesen der natürlichen Einstellung ganz außer Geltung zu setzen. Die Bemühung Husserls, in dem Ich, das die Welt außer Geltung gesetzt hat, dennoch die Welt bewahrt zu sehen, ist für Merleau-Ponty die Pointe der Phänomenologie. Damit aber stärkt er ein Moment des Denkens Husserls, das die Idee der transzendentalen Reduktion in ein Dilemma führt. Dies wird zu einem leicht verschobenen Verständnis von transzendentaler Reduktion führen, das ich hier in Anlehnung an Ricoeur als 'häretisches' vorstellen möchte. Denn, so schreibt Merleau-Ponty in den einleitenden Zeilen zur *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Phänomenologie ist

„doch auch eine Philosophie, die lehrt, daß Welt vor aller Reflexion in unveräußerlicher Gegenwart 'je schon da' ist, eine Philosophie, die auf nichts anderes abzielt, als diesem naivem Weltbezug

⁸⁸ So bemerkt Husserl: „Im Zusammenhang damit darf es auch keineswegs als selbstverständlich gelten, als ob wir in unserem apodiktischen reinen Ego ein kleines Endchen der Welt gerettet hätten, als das für das philosophierende Ich einzig Unfragliche von der Welt, und daß es nun darauf ankommen, durch recht geleitete Schlußfolgerungen nach den dem Ego eingeborenen Prinzipien die übrige Welt hinzuzuschließen.“ (HUA I, 63)

⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, 3.

nachzugeben, um ihm endlich eine philosophische Satzung zu geben“.⁹⁰

Merleau-Ponty verpflichtet die Phänomenologie zu beachten, dass das Ich je schon in der Welt ist, oder wie Merleau-Ponty formuliert, je schon „zur Welt“ ist. „Zur Welt sein“ ist die deutsche Übersetzung für „être au monde“, was wörtlich heißt: der Welt gehören. Das Ich wird mithin von der Welt besessen und kann sich von dieser nicht befreien, kann sich nie ganz vollständig aus ihr herauslösen. Mit dieser Akzentverschiebung zieht Merleau-Ponty die Möglichkeiten, die natürliche Einstellung zu verlassen und zur „reinen Apperzeptionsweise“ zu gelangen, in Zweifel. Phänomenologie, so wie Merleau-Ponty sie hier „mit und gegen Husserl“ betreibt, „macht die weltliche Seite der transzendentalen Reduktion geltend, spricht ihre Verankerung in der doch gerade zu reduzierenden natürlichen Welt und natürlichen Einstellung“.⁹¹

„Die phänomenologische Reduktion bedeutet“ dann, wie Bernhard Waldenfels formuliert, „einen Bruch mit der Welt, der die vorgängige Bindung an dieselbe sichtbar macht“.⁹²

Wenn der Bruch mit der Welt die vorgängige Bindung an die Welt auffällig macht, dann nur unter der Voraussetzung, dass mit der Welt nicht endgültig und vollständig gebrochen werden kann. Die „wichtigste Lehre“ der Phänomenologie ist dementsprechend in der Lesart Merleau-Pontys, „die Unmöglichkeit der *vollständigen* Reduktion“.⁹³ Die Unmöglichkeit der Reduktion bedeutet, dass die Reduktion nicht vollständig vollzogen werden kann, so dass auch die Reflexion sich nicht über die „reine Apperzeptionsweise“ beugen kann. Die Grenzen der transzendentalen Reduktion bestehen also darin, dass der Mensch sich ohne Welt nicht denken kann, dass er je schon „zur Welt“ ist, dass er diese nicht vollständig hinter sich lassen kann, um sich in dieser zu reflektieren. In den Versuch, auf sich selbst zu reflektieren, wird immer auch schon Welt mit einbezogen. „Radikal ist Reflexion“, so schließt Merleau-Ponty, „nur als Bewußtsein der Abhängigkeit ihrer selbst von dem unreflektierten Leben, in dem sie erstlich, ständig und letztlich sich situiert“.⁹⁴

Merleau-Pontys beharrliches Insistieren auf dem Je-Schon-Zur-Welt-Sein hat die Phänomenologie an ihre Grenzen geführt. Ist die phänomenologische Reduktion nach Husserls Verständnis ein Moment philosophischer Selbstaufklärung, so geht Merleau-Ponty davon aus, dass diese Selbstaufklärung nicht ohne Rest gelingen kann. Der aufklärende Schritt der Reduktion kann nur gelingen, wenn vieles

⁹⁰ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 3.

⁹¹ Hans-Dieter Gondek, „Der Händedruck zwischen Merleau-Ponty und Levinas“, in: Matthias Fischer u.a., *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt am Main 2001, 64-98, hier 81f.

⁹² Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main 1985, 63.

⁹³ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 11.

⁹⁴ Ebd.

dessen, was aufgeklärt werden soll, bereits selbst in ihm verwendet und vorausgesetzt wird. Die ausholende Geste, mit der sich die Phänomenologin auf ihr transzendentes Ich zurückzubeugen versucht, wird stets begrenzt und zurückgehalten von der Verklammerung des Ichs mit der Welt. Gegenstand phänomenologischer Wahrnehmung kann Welt immer nur als schon wahrgenommene und mit Geltung versehene sein und kann das Ich immer nur als Teil der Welt sein.

1.3.1.2 *Chiasmus der Wahrnehmung*

Dass die transzendente Reduktion aus Perspektive Merleau-Pontys unvollständig bleiben muss, wird bei ihm nicht nur als eine Eigentümlichkeit der Phänomenologie behandelt werden, die es zu kritisieren gäbe. Merleau-Ponty macht ihre Unmöglichkeit zum Ausgangspunkt seines Wahrnehmungsverständnisses, wie er es besonders in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* ausgearbeitet hat. In dieser unvollständigen und posthum veröffentlichten Schrift widmet Merleau-Ponty sich dem Phänomen des Sehens. Dabei geht es ihm um das Sehen als Zugangsart zur Welt. Ausgehend von der Formulierung „Wir sehen die Sachen selbst, die Welt ist das, was wir sehen“⁹⁵ stellt er sich die Aufgabe, das Sehen und das Sichtbare einer transzendentalen Reduktion zu unterziehen.

Dem phänomenologischen Ansatz entsprechend versteht er das Sehen nicht als eine Wahrnehmungstätigkeit, in der der Sehende sein Vermögen auf die sichtbaren Gegenstände richtet: Das Sehen „ist kein Akt eines Subjekts mehr, sondern ein Geschehen, das sich zwischen Sehendem, Sichtbarem und Mitsehenden abspielt“.⁹⁶ Sichtbares und Sehen sind derart miteinander verflochten, dass sie nur im gegenseitigen Miteinander zu denken sind: Das Sehen erst macht sichtbar, Sehen wiederum gibt es nur als Sichtbares. „Es ist“, so Merleau-Ponty,

„als bildete sich unser Sehen inmitten des Sichtbaren, oder als gäbe es zwischen ihm und uns eine so enge Verbindung wie zwischen dem Meere und dem Strand“ (SU 172).

Merleau-Ponty geht es um genau diese enge Verflechtung, diesen Punkt im Sehen, an dem Sichtbares allererst zustande kommt. Er denkt diese Verflechtung nicht nur spezifisch für das Sehen, sondern als charakteristisch für alle Wahrnehmungsmodi. Das Sehen wie jeder andere Wahrnehmungsmodus ist zu begreifen als chiasmatische Überkreuzung von Wahrgenommenem und Wahrnehmung. Um diese chiasmatische Überkreuzung zu erläutern, bietet sich ein Exkurs zu einem anderen Wahrnehmungsmodus an. Merleau-Ponty untersucht das Phänomen des Berührens in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* und unterzieht es einer transzendentalen Reduktion in seinem Sinne. Eine transzendente Reduk-

⁹⁵ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 17, im Folgenden zitiert als SU.

⁹⁶ Wie Waldenfels Merleau-Ponty paraphrasiert, vgl. Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, 62.

tion des Sehens ist ganz analog zur Reduktion des Berührens zu denken. So kann eine transzendente Reduktion des Berührens in die Strukturen einführen, die auch in der transzendentalen Reduktion des Sehens zu Tage treten werden. In einem ersten Schritt will ich daher das leichter zu betrachtende Phänomen des Berührens untersuchen und mich in dem anschließenden Schritt dem Sehen zuwenden.

Sich selbst berührend berühren — Transzendente Reduktion des Berührens heißt, die Geltung des Berührten einzuklammern und sich dem Ort zuzuwenden, an dem die Berührung zustande kommt. Sie besteht also darin, das eigene Berühren zu berühren, die Erfahrung des Berührtwerdens zu unternehmen. Der Versuch, das eigene Berühren zu berühren, ist allerdings zum Scheitern verurteilt:

„Wenn meine linke Hand meine rechte berührt, und ich mit meiner rechten Hand die linke Hand, die gerade berührt, bei ihrer Arbeit überraschen will, so mißlingt diese Reflexion des Leibes auf sich selbst immer im letzten Augenblick: in dem Augenblick, in dem ich mit meiner rechten Hand meine linke spüre, höre ich im gleichen auch auf, meine rechte Hand mit meiner linken zu berühren.“ (SU 24)

Merleau-Ponty folgert daraus: „es gelingt mir tatsächlich nie ganz, mich in meinem Berühren zu berühren“ (SU 315). Ganz analog zur vollständigen transzendentalen Reduktion wird auch hier dasjenige, was ich zu untersuchen versuche, vorausgesetzt als das, dessen Fungieren ich zur Untersuchung selbst voraussetze und benutze. Ich kann entweder berühren oder berührt werden. Die Kompossibilität beider ist unmöglich:

„Berühren und sich-berühren [...] Sie koinzidieren nicht im Leib: das Berührende ist niemals exakt das Berührte. [...] Etwas anderes als der Leib ist notwendig, damit die Verbindung zustandekommt: sie besteht im Unberührbaren. Dasjenige des Anderen, das ich nie berühren werde.“ (SU 320)

Dasjenige, was Berühren und Berührtwerden zusammen fallen lässt, ist selbst nicht berührbar. In der Berührung selbst liegt ein Unberührbares. Damit sind erneut die Grenzen der transzendentalen Reduktion zutage getreten, von denen es hieß, sie spiegeln Wahrnehmungsverhältnisse wider. Hier nun kann der Berührungspunkt von Wahrnehmung und Wahrgenommenem nicht zum Gegenstand der Wahrnehmung gemacht werden. Die Wahrnehmung versagt bezüglich der Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung.

Sich selbst sehend sehen — Die Erfahrung der Unmöglichkeit, sich selbst berührend zu berühren, kann nun auch auf das Sehen übertragen werden. Wenn das Sehen einer transzendentalen Reduktion unterzogen wird, kommt es zu einem

analogen Ergebnis:⁹⁷ So wie es nicht möglich ist, das eigene Berühren zu berühren, so ist es auch unmöglich, das eigene Sehen zu sehen. Auch dem Sehen wohnt ein blinder Fleck inne:

„das Unsichtbare [...]: Was sich dem widersetzt, dass ich mich sehe, ist zunächst ein faktisch Unsichtbares (meine mir selbst unsichtbaren Augen), aber diesseits dieses Unsichtbaren (dessen Lücke sich durch den Anderen und durch meine Allgemeinheit schließt) ist ein prinzipiell Unsichtbares: ich kann mich nicht in Bewegung sehen, nicht meiner eigenen Bewegung beiwohnen“. (SU 320)

Merleau-Ponty nimmt in diesem Zitat einen möglichen Einwand vorweg: mit Hilfe technischer Hilfsmitteln wie dem Spiegel könne es sehr wohl möglich sein, das eigene Sehen zu sehen; es genüge, sich „geeigneter Doppelspiegel und anderer Apparaturen“⁹⁸ zu bedienen und in diesen die eigenen Augen zu betrachten. Das „faktisch Unsichtbare (meine mir selbst unsichtbaren Augen)“ ließe sich so sichtbar machen. Die Erwiderung dieses Einwandes rekurriert auf den Umstand, dass durch den Spiegel das eigene Sehen zu einem Objekt geworden ist. Die Augen sind nicht der Blick, der sich selbst sieht, sondern sind Augen, die betrachtet werden wie auch die dazugehörige Nase, die Augenbrauen und der Hintergrund, der sich hinter dem Gesicht befindet, gleich einem Objekt, das meinem Sehen gegenübersteht. Das Sehen des eigenen Sehens aber kann nicht auf einer Vergegenständlichung bestehen: „sich sehen bedeutet nicht, sich als Objekt zu erfassen“ (SU 314). Mit Hilfe einer Spiegelung ist es zwar möglich, die sehenden Augen zu erblicken. Dennoch bleibt es unmöglich, Gesehenes und Sehen zugleich zu sehen.

Unterschieden werden muss also zwischen dem, was ich von meinem eigenen Sehen visuell erfassen kann, und dem, was sich von diesem Sehen entzieht. Diese Unterscheidung deckt sich mit der Unterscheidung zwischen faktisch und prinzipiell unsichtbar. Ersteres sind meine Augen; zweiteres ist der Kreuzungspunkt von Gesehenem und Sehen, der sich meinem Sehen entzieht. Das faktisch Un-

⁹⁷ Mit der Analogie zwischen Sehen und Berühren entfernt sich Merleau-Ponty in zwei Punkten von Husserl: Zum einen liegt für Husserl zwischen dem Sehen und dem Berühren ein gewaltiger Unterschied, der gerade in der Möglichkeit des Sich-Berührens im Vergleich zur Unmöglichkeit des Sich-Sehens liegt. Zum anderen verortet Husserl dort einen Hiatus, wo Merleau-Ponty die Verflechtung als wesentlich erachtet, wie Gondek zeigt: „Wenn Merleau-Ponty folglich schließt: ‘Also berührend berühre ich mich, mein Leib vollzieht ‹eine Art Reflexion›’, so setzt er sich damit über den eindeutig unaufbrechbaren Hiatus berührend/berührt bei Husserl hinweg. A fortiori sind denn auch die weiteren Schlussfolgerungen Merleau-Pontys nicht durch den Rückbezug auf Husserls Text gedeckt. [...] Es gibt bei Husserl eine leibliche Einheit des Empfindens, aber keine Einheit *Berühren*, die am Körper ausgebreitet wird oder nicht.“ Vgl. Gondek, „Der Händedruck zwischen Merleau-Ponty und Levinas“, 77.

⁹⁸ Bernhard Waldenfels, „Die Schlüsselrolle des Leibes in Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie“, in: Günter Abel (Hg.), *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*, Berlin 2001, 69-96, hier 81.

sichtbare sind zum Beispiel meine Augen, die ich in vielen Momenten faktisch nicht sehe. Halte ich mir aber einen Spiegel vor, oder aber ziehe ich einen anderen Menschen hinzu, der mich sieht, dann sind sie nicht mehr unsichtbar. Sie können für mich also auch sichtbar sein. Es liegt demnach nicht in ihrer Beschaffenheit, wenn sie für mich unsichtbar sind.

Anders aber verhält es sich mit dem prinzipiell Unsichtbaren meiner Wahrnehmung. Es wohnt prinzipiell jedem Sehen inne. Die Blindheit dem eigenen Sehen gegenüber kann nicht in Sehen beziehungsweise Sichtbarkeit überführt werden. Merleau-Ponty bezeichnet diesen unsichtbaren Punkt im Sehen mit der Metapher „punctum caecum“ (SU 313). Damit greift er auf ein Motiv zurück, das „schon bei Schopenhauer, Mach, Wittgenstein oder Bataille eine bedeutende Rolle spielt“.⁹⁹ „Punctum caecum“ ist der Physiologie des Auges gemäß die Stelle, an welcher der Sehnerv in das Auge tritt. Da an dieser Stelle die Sehnerven fehlen, ist diese Stelle auf der Fläche, die wir sehen, immer leer: Sie entspricht einem Bereich in unserem Gesichtsfeld, den wir nicht sehen können. Physiologisch handelt es sich dabei eigentlich nur um eine Ausfallerscheinung, die leicht kompensiert werden kann. Zugleich aber ist dieser ‘Ausfall’ konstitutiv, denn er ist bedingt durch den Eintritt der Nerven, die das Sehen ermöglichen.

Merleau-Ponty bezeichnet mit dem „punctum caecum“ im Sehen, analog zum physiologischen Phänomen, den Punkt, der für das Sehen konstitutiv ist. Es ist der Punkt, an dem sich Sehen und Sichtbares chiasmatisch verkreuzen. Dieser blinde Fleck betrifft die Bedingung der Möglichkeit von Sehen. Prinzipiell unsichtbar ist damit der Ort, an dem Sehen und Sichtbares sich gegenseitig bedingen und miteinander verschmelzen. Merleau-Ponty findet hierfür die Formulierung, „daß das Sichtbare schwanger geht mit dem Unsichtbaren“.¹⁰⁰ Mit jedem Sichtbaren ist auch eine Ineinanderflechtung mit Unsichtbarem gegeben. Die Verflechtung von Sichtbarem und Unsichtbarem ist so eng und wesentlich, dass von diesem Unsichtbaren nicht mehr behauptet werden kann, es sei das Gegenteil des Sichtbaren. Es liegt inmitten des Sichtbaren und ist doch selbst nicht sichtbar. So charakterisiert auch Derrida in *Aufzeichnungen eines Blinden* unter Rekurs auf Merleau-Ponty das Unsichtbare des Sichtbaren als „dem Sichtbaren absolut fremd [...], bewohnt [...] doch das Sichtbare, ja sucht es heim [...]. Das Sichtbare als solches, wäre demnach unsichtbar“ (AB 54). „Denn“, so Derrida,

„ob man es mit den Worten Platons oder Merleau-Pontys unterstreicht, die Sichtbarkeit des Sichtbaren kann per definitionem nicht gesehen werden, sowenig wie die Diaphaneität des Lichts, von der Aristoteles spricht“ (AB 51).

Die Einsicht in die Unmöglichkeit, das für das Sehen konstitutive Moment zu

⁹⁹ Waldenfels, „Die Schlüsselrolle des Leibes in Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie“, 81.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 275.

sehen, ist mithin das Ergebnis einer Phänomenologie, die mit Merleau-Ponty die Grenze der transzendentalen Reduktion denkt. Diesem Ergebnis entsprechend ist das Sehen in sich gebrochen und mit Blindheit durchsetzt.¹⁰¹

1.3.2 Der blinde Fleck des Bildes

Wenn dem Sehen von Welt prinzipiell ein *punctum caecum* innewohnt, dann ist auch in dem Sehen von Bildern ein prinzipiell unsichtbares Moment zu vermuten. Die Hypothese Derridas, dass „die Zeichnung [...] blind ist“ (AB 10), scheint sich, neben den beiden Momenten der sakrifiziellen und der semiotischen Blindheit, auf ein weiteres, ein drittes Moment zu beziehen, auf ein Moment, das dem blinden Fleck im Sehen von Bildern geschuldet ist. Es deutet sich an, dass die Zeichnung, von der Derrida spricht, auch auf eine dritte Art und Weise blind ist, auf eine Art, die Derrida, ganz im Kantischen Sinne transzendental nennt. So wie der blinde Fleck der Wahrnehmung die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung ist, so bedingt der blinde Fleck im Sehen von Bildern überhaupt erst die Möglichkeit bildspezifischen Sehens. So schreibt Derrida:

„Ich nenne sie: die *transzendente* Blindheit [...]. [Sie] ist gewissermaßen die unsichtbare Bedingung der Möglichkeit der Zeichnung.“ (AB 46)

Die transzendente Blindheit, „die unsichtbare Bedingung der Möglichkeit der Zeichnung“ erschließt sich auch wiederum über eine transzendente Reduktion des Sehens von Bildern. Auch in dieser transzendentalen Reduktion kann ein reduzierendes und ein reflexives Moment unterschieden werden. Das reduzierende Moment bezieht sich auf das Dargestellte und seine Geltung. Da sich die transzendente Reduktion für die Konstitution des Dargestellten, für seine Bedingung der Möglichkeit von Darstellung im Bild interessiert, muss von dem Dargestellten selbst abgesehen werden. Das reflexive Moment zielt seinerseits darauf, dieses konstitutive Moment nun zu erfassen, kraft dessen das Bild als Darstellung gesehen wird. Dieses Moment findet sich in dem Punkt, an dem Sehen und Dargestelltes sich berühren. Doch genau dieses Moment entzieht sich der Wahrnehmung. Die Grenzen der Reduktion greifen auch hier und werfen das Sehen, welches versucht, von dem Dargestellten abzusehen und sich der Kon-

¹⁰¹ Eine ausführliche Darstellung der „New Ontology of Sight“ Merleau-Pontys findet sich bei: Martin Jay, *Downcast Eyes*, hier Kapitel fünf: „Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight“, 263-328. Jay unternimmt des Weiteren auch eine äußerst ausführliche und instruktive Darstellung einer „deconstructionist examination of visibility“. Diese zielt besonders auf die Kritik Derridas am „Phallogocentrism“, versucht also, Derrida auf die gegenseitige Verflechtung von „Logocentrism and phallogocentrism“ (493) hin zu lesen. So gilt die Darstellung sowohl Derrida als auch Luce Irigaray. Vgl. Kapitel 9: „Phallogocentrism: Derrida and Irigaray“, 493-542.

stitution der Darstellung zuzuwenden, zurück. Das Sehen des Bildes löst sich nicht von dem Dargestellten, sondern bleibt an ihm haften. Die transzendente Reduktion bleibt, wie nicht anders zu erwarten war, unvollständig.

Es ist nun auch möglich, dass das Sehen des Bildes in seinem Versuch der transzendentalen Reduktion auf das Sehen der sichtbaren Oberfläche zurückgeworfen wird. In diesem Fall hat es dann das spezifische Bildsehen verlassen. Es sieht dann nicht mehr die Darstellung, sondern sieht nur noch die materiale Bildoberfläche: die Striche, Farbflächen und Ähnliches. Auch die transzendente Reduktion des Bildsehens stößt also an die Grenzen, die oben als Grund für die konstitutive Unvollständigkeit transzendentaler Reduktion genannt wurden.

Doch wie nun muss genau der blinde Fleck beschrieben werden, den die transzendente Reduktion nicht zu erreichen vermag? Was konstituiert das Sehen des Bildes als Sehen von Darstellung?

Mit der transzendentalen Reduktion hatte sich – ‘einmal mehr’, könnte man sagen – gezeigt, dass das Sehen des Bildes es mit zwei Extremen zu tun hat: auf der einen Seite mit dem Sehen des Bildes als Darstellung, mit dem Sehen also, das ich bildspezifisch nenne, und auf der anderen Seite mit einem Sehen des Bildes als sichtbarer Oberfläche, mit einem Sehen also, das nichts Bildspezifisches hat. Die transzendente Reduktion des Bildsehens wird wie beschrieben entweder auf die eine oder auf die andere Art des Sehens zurückgeworfen. Diese beiden Optionen scheinen nun aber nicht zwei sich ausschließende Alternativen zu sein. Es ist zwar durchaus möglich, das Bild als sichtbaren Gegenstand zu sehen, ohne seine Darstellungsleistung zu beachten. Doch das Umgekehrte scheint nicht mehr richtig zu sein. Vielmehr legt sich nahe zu denken, dass das bildspezifische Sehen seinen Ausgang von dem nicht bildspezifischen Sehen nimmt, dass die Darstellung also auf dem Boden der sichtbaren Flächen und Striche zu sehen ist. In diesem Sinne versteht auch Gottfried Boehm das Sehen von Bildern. Laut ihm ist ein visueller Grundkontrast, die so genannte ikonische Differenz, für bildspezifisches Sehen verantwortlich. „Was uns als Bild begegnet,“ so Boehm,

„beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt“.¹⁰²

Was Boehm als „überschaubare Gesamtfläche“ bezeichnet, entspricht der sichtbaren Oberfläche mit Flächen und Strichen. Die „Binnenergebnisse“, von denen Boehm spricht, entsprechen dem Darstellungsgeschehen.

Bohm begreift die ikonische Differenz als „Geburtsort bildlichen Sinns“.¹⁰³ Hier konstituiert sich, dass Bilder als Darstellungen gesehen werden. Nimmt man den bildlichen Sinn als das bildliche Sehen – als das Sehen von Dargestelltem –, dann

¹⁰² Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 30.

¹⁰³ Ebd.

ist dieser Grundkontrast auch der Geburtsort bildlichen Sehens. So sind sich Boehm und die Phänomenologen der transzendentalen Reduktion des Bildsehens darin einig, dass bildspezifisches Sehen an diesem visuellen Grundkontrast entspringt.

Die ikonische Differenz selbst kann aber nicht gesehen werden. Es kann immer nur eine ihrer beiden Seiten wahrgenommen werden. Die Wahrnehmung beider zugleich entzieht sich dem Sehen. Insofern kann die ikonische Differenz noch nicht das befriedigende Stichwort sein, mit dem sich die hier verfolgte Frage beantworten lässt. Versucht man sich allerdings das Moment vorzustellen, das die Differenz selbst ist, ein Moment des Zugleichs der beiden Seiten der Differenz, so wird der Entzug des Strichs auffällig. Mit dem Entzug des Strichs ist zunächst nichts anderes gemeint, als dass ein sichtbares Element des Bildes sich dem Sehen entzieht und in seinem Entzug etwas anderes darbietet, als es selbst ist. Damit aber ist der Entzug des Strichs genau an dem Übergang von einem Sehen des Strichs zu einem Sehen des Dargestellten. An dem Moment, an dem sich der Strich dem Sehen entzieht, geht die Bewegung des Sehens noch aus von dem Sichtbaren des Strichs und führt diesen in das Sehen dessen über, was mit dem Strich dargestellt wird. An ihm berühren sich so das Sichtbare des Bildes und das Sehen des Dargestellten. In Termini der ikonischen Differenz berühren sich an diesem Moment das Sehen einer „überschaubaren Gesamtfläche“ und ihrer „Binnenereignisse“.

Doch wie verhält es sich mit der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit des Entzugs des Strichs, den ich als blinder Fleck des Bildes präsentiere? Der Entzug des Strichs muss sich als prinzipiell unsichtbar erweisen. Der Strich selbst zum Beispiel zeichnet sich nur durch eine faktische Unsichtbarkeit aus. In seinem Entzug kann er nicht gesehen werden, doch wird er in Sichtbarkeit überführt, sobald die Oberfläche des Bildes betrachtet wird. Seine Sicht- beziehungsweise Unsichtbarkeit ist somit von den Umständen abhängig. Anders ist es mit dem Entzug des Strichs. Seine Unsichtbarkeit ist prinzipiell, das heißt, sie kann nicht in Sichtbarkeit gewendet werden. Der Übergang von der Sichtbarkeit zur Unsichtbarkeit des Strichs scheint der Wahrnehmung prinzipiell verborgen. Der Entzug des Strichs lässt sich also unter Rekurs auf die von Merleau-Ponty eingeführte Unterscheidung zwischen prinzipiell und faktisch unsichtbar als prinzipiell unsichtbar begreifen.

Der Entzug des Strichs antwortet auf die Fragen nach dem blinden Fleck des Bildes. Unter dem Stichwort der semiotischen Blindheit war diese Antwort in gewisser Weise schon vorher gegeben. Hier hatte ich den Entzug des Strichs als das Moment beschrieben, das ein Sehen von Darstellung bedingt. Indem der Strich sich dem Sehen entzieht, so habe ich mit Derrida und Goodman erläutert, wird ein nicht-endlich differenziertes Verweisungsgeschehen eröffnet. Dieses Verweisungsgeschehen erlaubt, dass die Striche als Moment einer Darstellung gesehen werden. Auch aus Perspektive der Erläuterungen zur semiotischen

Blindheit ist der Entzug des Strichs das konstitutive Moment im Sehen von Bildern.

Das Moment transzendentaler Blindheit, mit dessen Verständnis das bislang erläuterte Sehen von Bildern zu erweitern ist, verdankt sich der Unsichtbarkeit des Entzugs des Strichs. Neben dem Aspekt der sakrifiziellen und der semiotischen Blindheit kommt also noch ein drittes Moment hinzu, das den Kern des Sehens von Bildern betrifft. Dieses Moment ist zwar in Analogie zum blinden Fleck gewöhnlichen Sehens zu denken, doch muss es auch von ihm unterschieden werden. In dem blinden Fleck des gewöhnlichen Sehens berührt sich das Sehen mit dem Sichtbaren. In dem blinden Fleck des Bildes dagegen berührt sich das Sehen des Bildes mit einem spezifisch Sichtbaren. Das spezifisch Sichtbare des Bildes ist das Dargestellte.

Mit dem Begriff der transzendentalen Blindheit ist also ein Entzug an spezifischer Sichtbarkeit gemeint, hier nun aber der Sichtbarkeit dessen, was dargestellt ist. Es ist dem Betrachter nicht möglich die Sichtbarkeit der Darstellung selbst wahrzunehmen. Er kann zwar die materiale Oberfläche sehen, doch damit berührt er nicht die Sichtbarkeit der Darstellung, sondern einzig das Sichtbare der Bildoberfläche. Will er das Moment wahrnehmen, welches die Darstellung als Darstellung konstituiert, so muss er scheitern. Dieses für die Darstellung transzendente Moment ist das Moment, in dem der Strich sich entzieht und ein Verweisungsgeschehen eröffnet. Die Wahrnehmung ist für dieses Moment blind.

1.4 Bildtheoretischer Schluss – Drei Aspekte eines Sehens

Bevor die hier vorliegende Arbeit sich der Frage zuwendet, wie malerisch dargestellte Wirklichkeit zu begreifen ist, will ich die oben gemachte Ankündigung einlösen: die beiden möglicherweise widerstreitenden Aspekte in Derridas Bildverständnis, den phänomenologischen und den zeichentheoretischen Aspekt, zu versöhnen. Mit dem Theorem der transzendentalen Blindheit habe ich nun das Material zusammengetragen, um das phänomenologische und das zeichentheoretische Moment als zwei Aspekte *eines* Sehens verstehen zu können. Inwiefern die transzendente Blindheit die beiden Momente in einen gemeinsamen, widerspruchsfreien Zusammenhang bringen kann, soll in diesem abschließenden Resümee deutlich werden. So will ich die drei Momente an Blindheit zusammenfassen, die das Sehen von Bildern ausmachen, und sie gleichzeitig als Momente eines einzigen Sehens zusammenflechten. Im Zuge dieser Zusammenführung wird sich der vermeintliche Widerspruch als Ambivalenz erweisen.

Das erste Moment, das ich mit Derrida beschrieben habe, ist das Moment der sakrifziellen Blindheit. Mit ihm lässt sich bildtheoretischen Ansätzen widersprechen, die Bilder als Reproduktionen der Sichtbarkeit außerbildlicher Wirklichkeit verstehen. Das Theorem der sakrifziellen Blindheit widerspricht insofern abbildtheoretischen Ansätzen und hebt die genuine Leistung von Bildern hervor. Worin besteht nun die genuine Leistung des Bildes, so wie Derrida sie versteht?

Dem Theorem der sakrifziellen Blindheit zufolge besteht die genuine Leistung von Bildern darin, ein eigenes Sehen, ein bildspezifisches Sehen hervorzubringen, das sich nicht aus außerbildlichem Sehen schöpft. Wer beim Sehen des Außerbildlichen stehen bleibt, sieht – so könnte man den Gedanken pointieren – auf dem Bild nichts als eine Leinwandoberfläche, die mit Farbe bedeckt ist. Den Zugang zu dem spezifischen Sehen des Bildes habe ich in Anschluss an Derrida mit dem Begriff des tastenden Sehens beschrieben. Man kann so sagen, dass bei Bildern mit dem Material und aus diesem Grund auch mit anderen Sinnen gesehen wird. Erst einem solchen Sehen eröffnet sich die Darstellungsleistung von Bildern. Derrida spricht in diesem Zusammenhang auch von der Erfindung des Strichs. Was genau die Erfindung des Strichs bezeichnet, kann erst mit dem zweiten Moment, der semiotischen Blindheit, beschrieben werden.

Die Erfindung von spezifisch bildlicher Darstellung besteht in einem Verweisungsgeschehen der Striche und Flächen untereinander. Es besteht darin, dass Elemente des Bildes in Beziehung zu anderen Elementen des Bildes gesetzt werden. Das Sehen des Bildes ist ein Sehen, das die Elemente des Bildes in einem Verweisungsgefüge sieht. Das Mitvollziehen der Verweisungen heißt aber zugleich, dass der einzelne Strich auf eigentümliche Art nicht mehr gesehen wird. Derrida fasst diese eigentümliche Art, die Bildelemente nicht zu sehen, in der Formulierung „differentielles Nichterscheinen des Strichs“. Indem die einzelnen Striche in einen wechselseitigen Verweisungszusammenhang treten, werden sie

nicht mehr in ihrer sinnlichen Fülle gesehen. Holzschnittartig zusammengefasst kann gesagt werden, dass die Erfindung des Strichs die Erfindung eines Zeichengeschehens auf der Bildoberfläche ist.

Die These, dass das Sehen von Bildern das Sehen in einen Verweisungszusammenhang führt, indem die Elemente des Bildes nicht mehr gesehen werden, führt einen zeichentheoretischen Aspekt in Derridas Bildverständnis ein. Dieser zeichentheoretische Aspekt des Bildes scheint nun dem zuerst entwickelten phänomenologischen Aspekt zu widersprechen. Der phänomenologische Aspekt betont die genuine Leistung des Bildes als eine besondere Art des Sehen. Mit ihm wird der Akzent auf das eigentümliche Sehen des Bildes gelegt. Dagegen beschreibt der zeichentheoretische Aspekt eine eigentümliche Art des Nichtsehens. Ihm zufolge besteht das Sehen des Bildes vielmehr in einem besonderen Durchgang durch ein Nichtsehen.

Der Anschein eines Widerspruchs zwischen den beiden Aspekten entsteht allerdings nur dann, wenn man das Sehen von Bildern auf diese beiden Momente reduziert: auf das Moment eines *bildspezifischen Sehens*, dem ein semiotisch bedingtes *Nichtsehen* im Bild gegenübersteht. Dass die beiden dargelegten Aspekte, der phänomenologische und der zeichentheoretische, sich aber durchaus versöhnen lassen, kann mit dem dritten Theorem, mit der transzendentalen Blindheit, gezeigt werden. Dieses Theorem entspricht einem weiteren phänomenologischen Aspekt im Sehen von Bildern. Transzendente Blindheit heißt, dass das Moment, welches für das Sehen des Bildes konstitutiv ist, nicht gesehen werden kann. Vor diesem Hintergrund widerspricht ein Moment von Nichtsehen im Bild nicht notwendigerweise dem Gedanken eines spezifischen Bildsehens. Dieser Gedanke wird nämlich mit dem Theorem der transzendentalen Blindheit sogleich begleitet von der Überzeugung, dass das bildspezifische Sehen einen blinden Fleck hat. Diese Unmöglichkeit, das bildspezifische Sehen zu sehen, heißt in letzter Konsequenz, dass die Art und Weise, wie das Bild sieht, nicht selbst Gegenstand des Sehens werden kann. Präziser formuliert: Es ist das Sehen des Bildes selbst, das nicht gesehen werden kann. Wie sich aus den Strichen und Farbflächen auf dem Papier eine Darstellung entwickelt, ist für das Sehen unsichtbar.

Der vermeintliche Widerspruch zwischen dem zeichentheoretischen und dem phänomenologischen Aspekt des Derridaschen Bildverständnisses flackert als ein solcher nur auf, wenn außer Acht gelassen wird, dass das eigene Sehen von Bildern selbst nicht gesehen werden kann. Zieht man das dritte Theorem der transzendentalen Blindheit in Betracht, so lässt sich dieser Widerspruch erst gar nicht aufbauen. Damit verbindet sich auf eine Akzentverschiebung innerhalb des phänomenologischen Bildverständnisses. Das phänomenologische Bildverständnis ist entlang zweier Blindheiten vorgestellt worden. Die sakrifizielle Blindheit lenkt das Augenmerk auf die bildspezifische *Weise des Sehens*. Die transzendente Blindheit weist dieses Augenmerk nun in seine Schranken. Die transzendente

Blindheit bedeutet die Unmöglichkeit, das Sehen selbst zu sehen. Mit der transzendentalen Blindheit wird das Augenmerk von der *Weise des Sehens* zurück auf den *Gegenstand des Sehens* gelenkt. Das Sehen des Bildes wird so auf das Dargestellte zurückgeworfen. Ihr eigenes Sehen können Bilder nicht zu sehen geben. Dennoch aber bleibt, dass mit Bildern eine bildspezifische Weise des Sehens einhergeht. Wir sehen demnach weniger das Bild oder anders gesagt, wir sehen nicht, was das Bild uns zeigt und wie es uns zeigt. Vielmehr sehen wir *mit* dem Bild, was dieses uns darstellt.

Wenngleich sich die drei Momente in einen widerspruchsfreien Kontext stellen lassen, so besteht zwischen den drei Momenten dennoch eine Spannung. Der Kontext, in dem die drei Momente stehen, ist von einer tief greifenden Ambivalenz geprägt, die das Sehen des Bildes ausmacht. Die Ambivalenz im Sehen des Bildes besteht darin, dass das Sehen des Bildes gerade durch ein Nichtsehen gegeben ist. Das Nichtsehen hat zwei Aspekte: zum einen ist das Sehen von Bildern von der Abwendung von außerbildlichem Sehen geprägt, zum anderen besteht es in einem Nichtsehen der Bildelemente. Ein zweifacher Entzug charakterisiert als das Sehen des Bildes: der Entzug an außerbildlich Sichtbarem und der Entzug im differentiellen Nichterscheinen des Strichs. Der Entzug steht in Spannung zu dem Versprechen des Bildes, ein spezifisches Sehen zu geben. Sehen und Nichtsehen sind in dem Bild eng miteinander verflochten.

Ich habe nun die in *Aufzeichnungen eines Blinden* versprengten Theoreme und Begriffe zum Sehen des Bildes zusammengetragen. Entlang dreier Arten von Blindheiten ließen sich Prinzipien beschreiben und für ein bildtheoretisches Verständnis fruchtbar machen. Dabei bin ich sowohl auf phänomenologische als auch auf zeichentheoretische Aspekte in Derridas Bildverständnis gestoßen. Es hat sich durch diese verschiedenen Theorierichtungen und vermeintlich widerstreitenden Aspekte aber kein in sich widersprüchliches Bild ergeben. Vielmehr hat sich das Bild eines phänomenologischen Bildverständnisses zeichnen lassen, in dem das eigentlich konstitutive Moment für die Darstellungsleistung zeichentheoretisch zu erklären ist. Ich habe diese drei Momente als scharf voneinander getrennt dargestellt und doch auch betont, dass diese Trennung nicht in einer getrennten Verfasstheit gründet. Dass das Sehen von Bildern zutiefst von Nichtsehen geprägt ist, stellt die Pointe des Derridaschen Bildverständnisses dar, mit der die bildtheoretischen Überlegungen einen vorläufigen Abschluss finden sollen.

ZWEITER TEIL:
IN DER MALEREI WIEDERGEHEN

Wie eitel ist die Malerei,
 wo man die Ähnlichkeit mit Dingen bewundert,
 die man im Original keineswegs bewundert.

Blaise Pascal

2.0 Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat ein erstes Ergebnis erzielt. Sie hat die Konstitution der Darstellungsleistung von Bildern mit Derrida beschreiben können. Doch wie die meisten Ergebnisse wirft auch dieses Ergebnis neue Fragen auf und hat den Blick für weitere ungeklärte Punkte freigemacht. Ist erst einmal expliziert, wie der Übergang von dem Sehen einer Bildoberfläche zu wahrgenommener Darstellung zu beschreiben ist, baut sich sogleich die Frage auf, was diese Darstellung uns bedeutet. Wir wissen zwar, dass wir das bildlich Dargestellte nicht als Verlängerung der Sichtbarkeit eines schon außerbildlich Gegebenen verstehen können. Doch es scheint, als führe gerade die Anerkennung einer bildspezifischen Wirklichkeit zu der Notwendigkeit diese Wirklichkeit zu prüfen und ihr Verhältnis zu nicht-bildlicher Wirklichkeit zu bestimmen. Geht die bildliche Wirklichkeit über andere Wirklichkeit hinaus oder verharrt sie trotz ihrer anerkannten stiftenden Momente in ihrem Schatten? Vielleicht auch muss bildliche Wirklichkeit ganz anders, als eine kategorial andere verstanden werden, die sich aller Bezugsmomente zu außerbildlicher Wirklichkeit erfolgreich entledigt hat.

Mit diesen Fragen greifen wir auf ein Thema zurück, das schon Platon an Bildern dringend interessiert hat. Auch in Platons Überlegungen geht es um den Effekt bildlicher Darstellung. Sein Nachdenken widmet sich der Beziehung der innerbildlichen Darstellung zum außerbildlich Dargestellten oder, um eine antike Legende zu zitieren, um die Beziehung gemalter zu echten Trauben. Sein Verständnis dieser Beziehung ist eindeutig: Die Darstellungswelt verhält sich parasitär zum Dargestellten, zu ihrem Original. So galten seine Überlegungen auch dem Ziel, der seines Erachtens drohenden Gefahr, die Darstellungswelt könne sich verselbständigen, entgegenzuwirken. In der *Politeia* lässt er Sokrates die Gefahr folgendermaßen in Worte fassen:

„Wie der Maler [...] uns Schuster, Tischler und die anderen Handwerker nachbilden wird, ohne irgendetwas von diesen Künsten zu verstehen; aber doch, ist er nur ein guter Maler und zeigt, wenn er einen Tischler gemalt hat, ihn nur hübsch von fern, so wird er doch Kinder wenigstens und

unklugen Leute anführen, daß sie das Gemälde für einen wirklichen Tischler halten.“¹⁰⁴

Diese Gefahr einer Verselbständigung der Darstellungswelt ist in Platons Augen umso gravierender, als Platon auch die Gegenstände der Welt, also irgendwie auch den Tischler und die anderen Handwerker selbst, als Abbilder begreift. Malerei ist somit – dem Schatten in der Höhle gleich – polemisch als „Abbild zweiter Stufe“¹⁰⁵ zu bestimmen. Als dieses doppelte Abbild ist eine Darstellung von der eigentlichen Substanz der Dinge getrennt. Ihr einziges Recht bezieht sie daher, sich parasitär zu dieser Substanz zu verhalten. Aus diesem Grund verpflichtet Platon die Darstellung auf ihren nachahmenden Status. Dabei muss allerdings betont werden, dass die bildliche Darstellung keine bildlose Wirklichkeit nachbildet. Sie schöpft sich aus einer Orientierung an einer Wirklichkeit, die selbst bildlich, als Ur-Bild verfasst ist. So hat das Bild, wie Gadamer paraphrasiert, „keine andere Aufgabe [...] als dem Urbild zu gleichen“.¹⁰⁶

Seit dem 19. Jahrhundert ist ein neues Bildverständnis auf den Plan getreten, das die genuinen und stiftenden Leistungen von Kunstbildern ins Blickfeld rückt.¹⁰⁷ Bilder werden nicht mehr als Abglanz, als wirklichkeitsschwächere Widerspiegelung verstanden. Ihnen wird eine andere, aber nicht minder werthaltige und wirkmächtige Wirklichkeit zugesprochen. Aus dem Schatten der Platonischen Höhle und des von Platon erhobenen Befunds, ein Defizit an Wirklichkeit zu besitzen, sind Bilder seit langer Zeit herausgetreten. Insbesondere an Kunstbildern werden wirklichkeitsstiftende Momente erkannt. Prominenter und oft zitiert, weil spektakulärer Beleg für den möglichen Wirklichkeitseffekt von Malerei ist die Arbeit „Who is afraid of Red, Yellow, Blue“ von Barnett Newman, deren Aggressionen schürende Wirkung Museumsbesucher dazu veranlasste, das Bild zu zerstören. Kunstbilder dieser Art haben eine Diskussion um die Wirklichkeit von Bildern losgetreten. Hinzu kommen die dokumentarischen und erzählenden Bilder der Zeitungen, des Fernsehens, Internet, Kinos, die in ihrer Masse die Rede vom linguistic turn motiviert haben. Diese Bilderflut hat insbesondere zwei extremen Positionen um die Wirklichkeit von Bildern Tür und Tor geöffnet haben. Der einen Position zufolge wird die schon längst hereingebrochene Bilderflut einen Wirklichkeitsverlust und Entfremdungseffekt des Menschen mit sich bringen, den es zu kritisieren und, wenn schon nicht zu verhindern, so doch so gering wie möglich zu halten gilt.¹⁰⁸ Für die Vertreter einer

¹⁰⁴ Platon, *Politeia*, 598b/c.

¹⁰⁵ So fasst Iris Därmann Platons Bildkritik in der *Politeia* zusammen. Vgl. Iris Därmann, *Tod und Bild*, 29.

¹⁰⁶ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ⁴1975, 131.

¹⁰⁷ So Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 16.

¹⁰⁸ Vgl. zum Beispiel Günther Anders, dem zufolge unsere Wirklichkeit zum „Phantom“, zur „Matrize“ des Mediums geworden ist (Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bände, München ⁵1980, 97ff.), oder Paul Virilio, dem zufolge wichtigstes Möbelstück, um an der

anderen Position tritt genau das Gegenteil ein: Mit einem Wirklichkeitsverlust muss kaum gerechnet werden, ist doch der Versuch, eine Wirklichkeit jenseits ihrer Darstellung zu denken, Metaphysik. Es gilt also nicht einen Wirklichkeitsverlust zu beklagen, sondern das Denken zu verabschieden, das die Idee eines solchen Verlusts nahe legt. Die zunehmende Bilderdominanz entspricht folgerichtig kaum einem Verlust, sondern der Logik unserer je schon bildhaften Wirklichkeit.¹⁰⁹ Insgesamt aber sind sich die Disputierenden darin einig, dass die heutige Bildwirklichkeit den Platonischen Bildbegriff überholt habe. Die Bindung des Bildes an ein ihr vorgängiges Urbild und die daraus resultierende Abhängigkeit des Bildes scheint überwunden.

Dass auch Derrida keinen Bildbegriff vorgelegt hat, der aus der Abbildtheorie Platons schöpft, ist im ersten Teil schon sehr früh deutlich geworden. Auch scheint sich bereits angedeutet zu haben, dass Derrida der Wirklichkeit des bildlich Dargestellten ausdrücklich eine Wirklichkeit *sui generis* zuschreibt. Doch wie genau versteht Derrida die Wirklichkeit des Bildes? Ist sie autonom? Ist sie in Anlehnung an eine nicht-bildliche Wirklichkeit zu verstehen? Bringt sie einen Verlust oder einen Zuwachs an Wirklichkeit mit sich?

Dieser Fragenkomplex impliziert weitere Unterscheidungen: die Differenz zwischen verschiedenen Arten von Bildern. Die seit dem 19. Jahrhundert mögliche „technische Reproduzierbarkeit“¹¹⁰ von Bildern in Form von abgeleiteteter Wirklichkeit macht es dringend, die Frage nach der Differenzierung zwischen Bildern der Photographie und anderen Bildern auf zu werfen. Es stellt sich die Frage, ob sich der offensichtliche Unterschied zwischen Malerei, Zeichnungen u.a. als manuell gefertigte Bilder auf der einen Seite und Photographien als technisch reproduzierte auf der anderen Seite auch in entsprechend unterschiedlichen Wirklichkeiten fortsetzt. Weiterhin gibt es im Fall der Photographie notwendigerweise einen außerbildlichen Referenten, zu dem das Photo in einem kausalen Verhältnis steht. Bei manuell hergestellten, das heißt gezeichneten, gemalten oder auch

Bilderwelt bequem teilnehmen zu können, das „*Bett* [geworden ist], eine Kanapee-Liege für den vershrten Beobachter, eine Art Divan, auf dem man geträumt wird, ohne zu träumen, eine Fensterbank, auf der man hin und her gefahren wird, ohne wirklich zu fahren“ (Paul Virilio, „Das letzte Fahrzeug“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis*, Leipzig 1990, 265-276, hier 276).

¹⁰⁹ Vgl. zum Beispiel Wolfgang Welsch, bei dem es heißt: „Die ‘Glotze’ rückt zum ens realissimum der Epoche auf, und die Ontologie der Medien ist die Physik der Gesellschaft. Auf sie – in erster Linie auf sie – muß ein Begreifen der Wirklichkeit heute sich verstehen. Dazu ist aber – gerade auch kritisch – nur ein Denken imstande, das von Grund auf Wahrnehmung zum Ausgangspunkt und Vollzugsmedium hat.“ Welsch zufolge könnte das Museum dementsprechend „ein beispielhafter Ort unserer Identität“ werden. (Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim³ 1991, 57f. und 62).

¹¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Zweite Fassung, in *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Band I-2, Abhandlungen, 471-508.

gestochenen und gedruckten Bildern dagegen ist diese Gewissheit kaum gegeben und steht das Verhältnis zwischen außerbildlicher und innerbildlicher Wirklichkeit als kausale Relation in Frage. Muss von dieser Unterscheidung auf einen differentiellen Wirklichkeitsstatus geschlossen werden? Und welche weiteren Merkmale trennen zwischen Malerei und Photographie? Mit Perspektive auf Photographien wird auch die Unterscheidung zwischen Bildern der Kunst und Bildern, die nicht Kunst sind, notwendig: Die photorealistische Malerei von Gerhard Richter und auch die neueren Photoarbeiten der Düsseldorfer Bernd und Hilla Becher-Schüler, die Malereien ähneln, öffnen den Bereich des Kunstbildes endgültig für die Photographie. Demgegenüber stehen andere Bilder wie Pressefotos oder Passfotos, denen per se jeder Kunstcharakter abgesprochen wird. Will eine Untersuchung der Wirklichkeit des Bildes diese Bildtypen berücksichtigen, so muss sie um die *differentia specifica* von Kunstbildern erweitert werden.

Die Frage nach dem Wirklichkeitsstatus des Bildes ist also auch mit der Frage verbunden, ob und wie sich der Unterschied zwischen verschiedenen Arten von Bildern fassen lässt. Dieser Fragenkomplex soll in dem folgenden Teil mit Derrida beantwortet werden. Erstens soll dabei gezeigt werden, welches Verständnis bildlicher Wirklichkeit dem im ersten Teil entwickelten Begriff des Bildes korrespondiert. Damit werden die Grundbegriffe mit Blick auf die Darstellungsleistung von Bildern, die im ersten Teil entwickelt wurden, um Verständnisse der bildlichen Wirklichkeit ergänzt. Zweitens sollen die wesentlichen Unterschiede zwischen verschiedenen Bildarten ausgelotet und eine mögliche *differentia specifica* von Kunstbildern untersucht werden.

Textgrundlage — Das Material, mit Hilfe dessen die aufgeworfenen Fragen beantwortet werden können, findet sich in Derridas Band *Die Wahrheit in der Malerei*¹¹¹. In vier verschiedenen Aufsätzen betrachtet Derrida unterschiedliche Aspekte von Malerei, zwei Mal anhand von Texten und zwei Mal anhand von künstlerischen Arbeiten. Der erste und der letzte Aufsatz befassen sich jeweils mit einem relevanten Text der philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst. „Parrergon“, mit dem Derrida *Die Wahrheit in der Malerei* eröffnet, unterzieht die *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant einer Lektüre, die ausgehend von einem marginal erscheinenden Beispiel, der Rahmung als „Beiwerk“, die rahmende Verfasstheit des Kantischen Textes, der entworfenen Urteilskraft wie auch der Kunst, des Schönen und des Erhabenen herausarbeitet. „Restitutionen“, mit dem die *Wahrheit in der Malerei* abgeschlossen wird, beschäftigt sich mit Martin Heideggers „Vom Ursprung des Kunstwerkes“. Auch hier geht die Lektüre wieder aus von einem Beispiel, das der Autor selbst gibt: von einem Gemälde Vincent van Goghs, über dessen korrekte Interpretation sich Martin Heidegger und

¹¹¹ *Die Wahrheit in der Malerei* wird im Folgenden zitiert mit dem Sigel WM. Auch die darin versammelten Beiträge werden unter diesem Sigel geführt.

der Kunsthistoriker Meyer Schapiro auseinandergesetzt haben. Derrida entfaltet in seiner Lektüre des Heideggerschen Textes, des Bildes von van Gogh und der Kontroverse vielfältige Bezüge, die zwischen der innerbildlichen und der außerbildlichen Wirklichkeit herrschen.

Die beiden anderen Texte aus *Die Wahrheit in der Malerei* widmen sich das eine Mal – „+R (zu allem Überfluß)“, der in dem ersten Teil schon erwähnt wurde – den Malereien von Valerio Adami, in denen Derrida die Grenze zwischen Bildlichkeit und Schriftlichkeit als durchlässige untersucht, und das andere Male – „Kartuschen“ – schließlich Objekten von Gérard Titus-Carmel, die die Brüchigkeit des Gegensatzes von Ursprung und Wiederholung inszenieren. Für die Frage nach der Wirklichkeit malerischer Darstellung sind die beiden erstgenannten Texte einschlägig. Die beiden letztgenannten Texte hingegen können helfen, die Frage nach Bildern unterschiedlichen Wirklichkeits-Gehalts voranzubringen. „Restitutionen“ ist der grundlegende Text, in dem Derrida seinen Überlegungen zur Wirklichkeit von Malerei Ausdruck verleiht. Auf seine Lektüre werde ich mich vorderhand stützen. Sie wird vervollständigt durch eine Lektüre von „Kartuschen“, anhand deren ich Überlegungen zum Status von photographischer Darstellung unternehmen kann. Schließlich bildet auch noch „Parergon“ eine weitere textliche Grundlage. Er erlaubt, die komplexe Beziehung zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem, aus der sich die Wirklichkeit des malerisch Dargestellten speist, als eine allgemeine Struktur darzustellen, in der jede Art von bildlicher Darstellung organisiert ist.

Vorgehen — Dabei gehe ich in einem ersten Schritt von der Auseinandersetzung aus, die Heidegger und Schapiro in Form einer schriftlichen Korrespondenz miteinander geführt haben. In meiner Rekonstruktion dieser Auseinandersetzung werde ich zwei verschiedene Verständnisse der Wirklichkeit des Bildes, die sich in dem Streit herausarbeiten lassen, gegenüberstellen (2.1. *Restitutionen gemalter Schuhe*). Die beiden Verständnisse überschreiten in je diametral entgegengesetzten Richtungen die Trennungslinie zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem. Dieser Befund wird mich dazu veranlassen, Heideggers Kunstwerk-Aufsatz auf diese beiden Verständnisse hin zu lesen, an dem sich der Streit entzündet hat. Eigentümlicherweise verwendet Heidegger die beiden sich widersprechenden Bildverständnisse in seiner Besprechung des Van-Gogh-Bildes. In einer Relektüre des Heidegger-Textes gilt es, mit Derrida zu untersuchen, ob dieser Widerspruch ein kontingenter Ausrutscher in ein anderes Bildverständnis ist oder als konstitutives Moment für den Umgang mit Bildern beziehungsweise mit Malerei zu nehmen ist. Ich werde darzulegen suchen, dass Derrida einen Begriff von bildlicher Darstellung entwickelt, in dem dieser Widerspruch ein wesentliches Moment ausmacht.

Der nächste Abschnitt soll die Reichweite dieser Überlegungen klären (2.2. *Restitutionen photographierter Schuhe*). Mit diesem Ziel wirft er die Frage auf, ob ver-

schiedene Bildtypen Wirklichkeit auf je verschiedene Weise wiedergeben beziehungsweise geben. Ich werde dies vor allem mit Blick auf photographische Bilder diskutieren. Unter Rekurs auf „Kartuschen“ werde ich die These verteidigen, dass Bildtypen sich nicht stabil nach der Wirklichkeit ihrer bildlichen Darstellung unterscheiden lassen. Malerische und photographische Bilder lassen sich demnach mit einem einheitlichen Begriff bildlicher Darstellung charakterisieren. Mit diesen Überlegungen ist geklärt, dass die Ergebnisse des ersten Abschnitts nicht grundsätzlich auf Malerei eingeschränkt sind.

Ich werde dann anhand einer Lektüre von „Parergon“ mit Derrida die so weit herausgearbeitete Logik bildlicher Darstellung auf eine grundsätzliche Weise charakterisieren (2.3 *Parergonalität*). Derridas Text „Parergon“ ist eigentlich nicht dem Gegenstand der malerischen Darstellung, sondern vielmehr allgemeiner der Ästhetik, und zwar jener Immanuel Kants gewidmet. Derrida entwickelt in seiner hier vorgelegten Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* die Logik einer so genannten „parergonalen“ Abgrenzung. Ich werde in diesem Zusammenhang von einer parergonalen Logik sprechen. Diese parergonale Logik vermag die Begriffe und die Struktur zu liefern, in der Heideggers gegenwärtige Beschreibung der Wirklichkeit des Bildes organisiert ist. Die nach ‚Derridas Kant‘ durchbuchstabierte parergonale Logik wird vor dem Hintergrund der bei Heidegger betrachteten gegenwärtigen Interpretation ein ambivalentes Verständnis bildlicher Wirklichkeit deutlich werden lassen. In einem abschließenden Abschnitt werde ich mit Derrida zeigen, dass dieses ambivalente Verständnis auch in Malereien zum Ausdruck kommt, die mit ihren eigenen, für sie konstitutiven Grenzen spielen (2.4 *Die Eigenart von Kunstbildern*). Es wird sich zeigen, dass die als ambivalent begriffene Strukturiertheit von Malerei unter anderem in dem hier besprochenen Bild von van Gogh remarkiert wird. Inwieweit die These, Malerei mache auf ihre eigene Logik aufmerksam, als *differentia specifica* von Kunstbildern verteidigt werden kann, und welche Reichweite dieser Rekurs der Malerei auf sich selbst hat, diese Fragen werden Gegenstand abschließender Überlegungen sein, mit denen ich auch den Versuch unternehmen will, die bildtheoretisch ausgemachte Ambivalenz im Sehen von Bildern in der Betrachtung von Kunstbildern wieder zu finden.

2.1 Restitutionen gemalter Schuhe

Derrida hat über die Art von Wirklichkeit, die von Kunstbildern gegeben wird, und über die damit einhergehende Relation zwischen inner- und außerbildlicher Wirklichkeit anlässlich eines Streites zwischen dem Philosophen Martin Heidegger und dem Kunsthistoriker Meyer Schapiro nachgedacht. Gegenstand dieses Streits ist das Bild „Les vieux souliers“ von Vincent van Gogh. Vordergründig geht es in dieser Auseinandersetzung zwischen den beiden Wissenschaftlern um die Frage, wessen Schuhe dargestellt sind, die Schuhe eines Städters oder einer Bäuerin. Derrida hat diese Auseinandersetzung in dem Text „Restitutionen“ als Polylog weiter auseinander gefaltet. Dabei zeigt er, dass sich hinter diesem Streit in seiner Aschenputtel-Ausgabe mehr verbirgt als eine Anekdote, der zufolge ein kunsttheoretisierender Philosoph und ein an der Philosophie interessierter Kunsttheoretiker aneinander geraten und um den rechtmäßigen Eigentümer von zwei Schuhen streiten. In der Lektüre von Derrida entpuppt sich die Auseinandersetzung als eine Uneinigkeit darüber, in welcher Beziehung das bildlich Dargestellte überhaupt steht. Wem gibt das Bild was wieder? Das ist eine der Fragen, die den Polylog in Atem halten. Vordergründig heißt dies: Gibt das Bild Stadt- oder Bauernschuhe wieder? Derrida fasst solche Wiedergabe unter den allgemeinen Begriff der Restitution. Wiedergabe ist so verstanden eine besondere Form von „Rückerstattung“ (Restitution). Die Frage nach der Wiedergabe in Bildern beziehungsweise in Malerei fällt somit unter die Frage der Rückerstattung: Was wird zurückerstattet, wenn van Gogh Schuhe darstellt? Und wem? Dem Philosophen Heidegger oder dem jüdischen Emigranten Schapiro?

Mit diesen Fragen verbinden sich aber auch tiefgründigere Fragen, die auch für die hier zu rekonstruierende Theorie des Bildes beziehungsweise der Malerei Relevanz gewinnen: Verläuft die Wiedergabe ausgehend von außerbildlicher Wirklichkeit in Richtung der Innerbildlichkeit? Oder verläuft das Wiedergeben in Bildern genau umgekehrt ausgehend von innerbildlicher Wirklichkeit in Richtung außerbildlicher Wirklichkeit? Wie lässt sich die Idee eines ursprünglichen Gebens als Wiedergeben in Bildern denken?

Diese Fragen bilden den Horizont von Überlegungen, die sich einstellen, wenn man – wie Derrida – die Auseinandersetzung zwischen den beiden Wissenschaftlern auf ihre bildtheoretischen Implikationen befragt. Sie beziehen sich insbesondere auf eine Unterscheidung, die ich hier in Begriffen der innerbildlichen und der außerbildlichen Wirklichkeit behandle. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass sich die Rede von innerbildlicher und außerbildlicher Wirklichkeit keineswegs mit der Rede von bildlicher und bildloser Wirklichkeit deckt. In keiner Weise ist mit dieser Unterscheidung eine Aussage darüber gemacht, in welchem Maße die jeweils angesprochene Wirklichkeit über bildhafte Momente verfügt oder ihrer ganz entbehrt. „Außerbildlich“ und „innerbildlich“ meint hier zunächst einmal nichts anderes als dasjenige, was sich im Bild befindet und dasjenige, was sich

außerhalb des Bildes befindet. Bezogen auf ein Paar gemalter Schuhe entspricht die innerbildliche Wirklichkeit den Schuhen, wie sie in Farbe auf der Leinwand dargestellt sind. Die außerbildliche Wirklichkeit dieser Schuhe wären die Schuhe, die eventuell Modell gestanden haben und die an Füße geschnürt zum Schutz der Füße beim Gehen dienen können.

Die Unterscheidung zwischen inner- und außerbildlicher Wirklichkeit gibt eine Opposition zu denken, wie sie von den hier vorgetragenen Überlegungen Derridas gerade nicht gestützt wird. Im Laufe des weiteren Textes wird sich vielmehr zeigen, dass die Gegenüberstellung zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes als je schon unterwanderte zu denken ist. Um allerdings diese Struktur der je schon unterwanderten Opposition verständlich und peu à peu entwickeln zu können, ohne sie schon vorauszusetzen, rekurriere ich auf die Begriffe „innerbildlich“ und „außerbildlich“, die zunächst eine stabile Opposition nahe legen.

Vorgehen — Die Frage nach der Beziehung zwischen inner- und außerbildlicher Wirklichkeit, auf die hin ich den Polylog lesen werde, will ich in vier Schritten verfolgen: Zunächst will ich eine kurze Rekonstruktion der Auseinandersetzung (2.1.1 *Rekonstruktion einer Auseinandersetzung*) und ihrer malereitheoretischen Implikationen (2.1.2 *Malereitheoretische Positionen*) vornehmen, um anschließend in dem Heideggerschen Text eine in sich ambivalente Bewegung zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem auszumachen (2.1.3 *Ablösung und Anbindung bei Heidegger*), die sich als spezifische Verfasstheit von Bildern als ursprüngliche Gabe auf dem Boden der Wiederholung herausstellen wird (2.1.4 *Bilder als ursprüngliche Wieder-gabe*). Entlang dieser vier Schritte will ich herausfinden, welchen Wirklichkeitsstatus Derrida den Bildern zuschreibt.

Bevor ich mich auf den Weg mache, die aufgeworfenen Fragen zu beantworten, möchte ich auf eine kompositorische Eigenart des Textes „Restitutionen“ aufmerksam machen, denn auch die Lektüre dieses Textes steht vor nicht geringen Schwierigkeiten. Im Falle von „Restitutionen“ ist es der Polylog, dessen Mehrstimmig- und deutigkeit eine philosophische Abhandlung nicht gerecht werden kann: „N+1 – weibliche – Stimme“ (WM 6) sprechen und bringen ihre jeweiligen Denk- und auch Texthintergründe ein. Dabei ist dieses Herantragen fremder Texte und Kontexte jedoch nicht darauf angelegt, den eigentlichen Text zu verfremden. Eher geht es Derrida darum, die je schon mitschwingenden, teilweise stummen Stimmen zu entlocken und sie laut werden zu lassen. Insofern ist auch Derridas Arbeit am Text Restitution. Auch wenn die Stimmen nicht erschöpfend gebündelt werden können und die von ihnen angesprochenen Aspekte nicht in bestimmten Positionen aufgehen,¹¹² können sie sehr wohl teilweise Autoren wie

¹¹² Einige Interpreten nehmen dies als inhaltlich relevanten Hinweis und verteilen die Stimmen auf einen Widerstreit zwischen hermeneutischen und nichthermeneutischen Positionen, wie zum Beispiel Ruth Sonderegger darlegt: „Einen Großteil dieses Disputes kann man – die Dinge stark

Freud, Marx, Nietzsche, Hansum, van Gogh, Goldstein, Artaud, Bataille, Kant, Ferenczi oder einer weiblichen Sprecherin zugeordnet werden. Auch Derrida selbst tritt auf, sich aus eigenen Texten zitierend.

Und schon auf der Ebene des Titels hat Derrida ein mehrdeutiges Konzert angestimmt: „Restitutions ou de la vérité en pointure“ lautet der Titel im Französischen, der sich in seiner Vieldeutigkeit kaum ins Deutsche übertragen lässt. „Pointure“ bezeichnet dem ersten Augenschein nach einen Stich. So kann man im Littré lesen: „POINTURE (lat. *punctura*) alt. Synonym für Stich.“¹¹³ Damit ist im übertragenen Sinn aber auch ein Loch in der Leinwand bezeichnet. In Derridas überdeterminiertem Spiel von Bedeutungen handelt es sich um ein Loch, durch das die Schuhe von der innerbildlichen in die außerbildlichen Wirklichkeit, aber auch in die umgekehrte Richtung schlüpfen können. Die Rede von „pointure“ verweist bereits auf das komplexe, gegenwärtige Verhältnis zwischen innerbildlicher und außerbildlicher Wirklichkeit, das im Folgenden dargestellt wird. Weiterhin bezeichnet laut Littré der Begriff „pointure“ auch einen Term der Drucktechnik: „Kleine Metallklinge, die einen Stift trägt, der dazu beiträgt, das zu bedruckende Papier auf dem Preßdeckel zu fixieren. Loch, das sie im Papier macht“ (ebd.). Angesprochen könnte auch ein Verfahren der Reproduktion sein, und zwar der Reproduktion einer Darstellung, in der ein Loch in der Leinwand für die Reproduktion verantwortlich ist. „Pointure“, so ist im Littré darüber hinaus nachzulesen, bezeichnet nicht zuletzt einfach die Schuhgröße: „Term. der Schuhmacherei und Handschuhmacherei: Anzahl der Maßpunkte eines Schuhs, eines Paares Handschuhe“ (ebd.). Hier spielt der Begriff der „pointure“ also direkt auf die vordergründige Frage nach dem außerbildlichen Schuheigentümer an. Überdies ist durch den Austausch eines Vokals die Bezeichnung für Malerei, die „peinture“, in „pointure“, in einen Begriff zur Bezeichnung der Schuhgröße, gewendet. Damit ruft Derrida den Titel von „La vérité en peinture“ in Erinnerung, dessen Abschluss „Restitutions ou de la vérité en pointure“ bildet. So stellt der mehrdeutige Titel den kleinlich erscheinenden Streit in einen weit- aus umfassenderen Kontext, nämlich jenen der Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Wahrheit. Der Titel gibt aber nur ein Beispiel der sprachlichen Reichhaltigkeit und Vieldeutigkeit von „Restitutions“, die in meiner Lektüre allerdings keine Entfaltung findet, da sie einzig auf einen Beitrag zu einer systematischen Debatte um den Gehalt bildlicher Darstellungen zielt.

vereinfachend – als Disput zwischen einer hermeneutischen und einer nicht-hermeneutischen Stimme verstehen.“ (Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, Frankfurt am Main 2000, 294) Sonderegger schränkt aber auch ein, dass die nicht-hermeneutische Stimme nicht mit einer dekonstruktiven Stimme einfach gleichgesetzt werden kann, da die nicht-hermeneutische Stimme beispielsweise in Heideggers Aufsatz „eine Verbündete findet“ (ebd., 296).

¹¹³ Littré, zitiert nach „Restitutions“ (WM 301).

2.1.1 Rekonstruktion einer Auseinandersetzung

Das 'Setting' der Auseinandersetzung, aus der Derrida seinen vielstimmigen Text gemacht hat, ist schnell rekonstruiert. Anlass war der Text Martin Heideggers „Der Ursprung des Kunstwerkes“,¹¹⁴ den der Philosoph ursprünglich als Vortrag im Jahre 1935 in Freiburg gehalten hat.¹¹⁵ Die Aufgabe, der sich der Vortrag bzw. der später abgedruckte Text widmet, ist, „das Rätsel der Kunst, [...] das Rätsel zu sehen“ (UK 67). Zur Beantwortung der Frage nach dem Spezifischen von Kunst geht Heidegger aus von der Frage nach dem Werk, die er mit einem Umweg über die Bestimmung des Zeugs zu beantworten sucht. Um das Zeug zu bestimmen, bedient Heidegger sich eines Beispiels, „eines Paar Bauernschuhe“ (UK 18). Doch anstelle eines wirklichen Zeugs beschreibt er ein gemaltes Zeug und greift auf ein Bild van Goghs zurück, das zwei Schuhe darstellt. Heideggers Beschreibung der gemalten Schuhe löst sich rasch von der bloß bildlichen Darstellung. Er verbindet die dargestellten Schuhe mit der Welt einer Bäuerin jenseits des besagten Bildes, die er in großen Worten imaginiert:

„Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der gediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes, und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brach des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klanglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet.“ (UK 19)

Es ist genau diese Textstelle, die Schapiro auf den Plan gerufen hat, Heidegger eines Besseren zu belehren. 1968, gut dreißig Jahre nachdem Heidegger die beiden Schuhe als ein Paar Bauernschuhe identifiziert hat, liest Schapiro Heideggers Aufsatz, und zwar auf Empfehlung des Gestaltpsychologen Kurt Goldstein. Weitere zehn Jahre später verfasst er für besagten Goldstein, der wie Schapiro Jude ist, eine Dankesschrift: „The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh“.¹¹⁶ In dieser Widmung kritisiert er die Textstelle, in der Hei-

¹¹⁴ Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main ⁷1994, 1-74. „Der Ursprung des Kunstwerkes“ erhält im Folgenden das Sigel UK.

¹¹⁵ Vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, „Nachweise“, in: Heidegger, *Holzwege*, 344, und zur genauen Genese des Textes, der vielfache Fassungen erlebt hat: Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main ²1994, 7.

¹¹⁶ Meyer Schapiro, „The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh“, in: Marianne L. Simmel (Hg.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, 203-209, und später Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society*, New York 1994, 135-142. Ich zitiere nach dem Erstabdruck unter dem Sigel SL.

degger nicht nur als Philosoph, sondern – mit Derrida zu sprechen – als „Gelegenheitsführer“ auftritt, den jemand von einem „benachbarten Bauernhof“ in ein Museum „geholt“ (WM 344) habe. „Heideggers fanciful description“ (SL 206) ist für Schapiro Anlass zur Kritik. Er formuliert den Vorwurf, Heidegger gehe mit seinen Zuschreibungen über das Bild hinaus: „He has indeed imagined everything and projected it into the painting.“ (Ebd.) Schapiro sieht in den Schuhen keine Bäuerin, sondern einen Städter stehen und geht sogar so weit, van Gogh selbst in den Schuhen zu vermuten: „Heidegger would still have missed an important aspect of the painting: the artist’s presence in the work.“ (Ebd.) Die Darstellung zeigt also für Schapiro nicht Schuhe, die nach der Landarbeit abgestellt sind, sondern Schuhe eines Städters – des Städters, der van Gogh zur Zeit der Entstehung des Bildes war. Schapiro versucht seine Gegenposition abzusichern, indem er klärt, auf welches Bild Heidegger sich bezieht – eine durchaus notwendige Klärung, da van Gogh eine Reihe ähnlicher Schuhbilder gemalt hat. Im Laufe seiner Korrespondenz mit Heidegger gelingt es Schapiro, seine ursprüngliche Vermutung zu bestätigen und das Bild als „Faille 255“ (SL 205) zu identifizieren. Die Auseinandersetzung zwischen Heidegger und Schapiro endet mit zwei diametral entgegengesetzten Zuordnungen der umstrittenen Schuhe: Für Heidegger sind es die Schuhe einer Bäuerin, für Schapiro die eines Städters.

Derridas Lektüre der Auseinandersetzung zwischen Heidegger und Schapiro, ihrer jeweiligen Texte und ihrer brieflichen Korrespondenz, kristallisiert nun die Bewegung vielfältiger Restitutionen heraus, die dem Bild und den dargestellten Schuhen jeweils unterschiedliche Interpretationen, Eigentumsverhältnisse und Konnotationen zukommen lassen. Die vordergründigste Restitution ist politisch-ethischer Natur und spannt sich auf zwischen Heidegger, Schapiro und Goldstein. Schapiro macht die Schuhe Heidegger streitig, um sie Goldstein stellvertretend wiederzugeben, den die Nationalsozialisten zur Emigration zwangen und der über beschwerliche Umwege schließlich nach Amerika kam. So widmet Schapiro seinem „nomadisch [...], emigriertem, städtischen Kollegen“ (WM 321) Goldstein den Aufsatz, in dem er Heideggers Interpretation kommentiert.

Stadt oder Land stehen also nicht nur für den einen oder anderen Ort, an dem sich in den Schuhen marschieren oder einfach gehen ließe. Wenn Schapiro gerade die Bedeutsamkeit der unterschiedlichen Orte betont und die Schuhe nicht in einen bäuerlichen, sondern einen städtischen Kontext eingliedern will, so fordert er implizit eine stellvertretende Restitution dessen,¹¹⁷ was den Juden als einem

¹¹⁷ Restitution meint hier: „Wiedergutmachung“, „Schuld abtragen“ (WM 301) oder „Ausgleichung“ (Vgl. zum Beispiel die Definition von Restitution in: Josef Höfer und Karl Rahner (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1963, 1258, oder: André Vacant u.a (Hg.), *Dictionnaire de Théologie Catholique*, tome 13/2 Paris 1973, 2466.). Auch wenn die vielfältigen Implikationen dieser Restitution, die dem Wunsch nach Aneignung folgt, hier nicht weiter verfolgt werden können, so sei dennoch angemerkt, dass diese Art von Restitution mit Derrida

zur Emigration gezwungenen Volk verloren ging in den Zeiten „jene[s] Pathos’ des Rufs der Erde [...], der 1935-1936 dem nicht fremd war, was Goldstein dazu trieb, seinen langen Gang nach New York über Amsterdam anzutreten“ (WM 321).

2.1.2 Malereitheoretische Positionen

Neben dieser politisch-ethischen Dimension des Begriffs Restitution spielt Derrida eine weitere Dimension von Restitution in den Vordergrund der Auseinandersetzung. Mit dieser – malereitheoretischen – Dimension ist der Begriff vorderhand ein Kandidat dafür, die Leistung und Spezifik bildlicher Darstellung anzugeben, und zu bestimmen, welche Art von Wirklichkeit in Bildern bzw. in Malerei gegeben wird. Derrida unterscheidet dabei in dieser Hinsicht zwei Bedeutungen von Restitution als Wiedergabe, um die die Auseinandersetzung zwischen Heidegger und Schapiro kreist. Mit diesen beiden Bedeutungen verbinden sich zwei unterschiedliche Verständnisse, wie die Wirklichkeit von malerischer Darstellung zu verstehen ist, die sich zu widersprechen scheinen. Ich will im Folgenden diese beiden Begriffe von Restitution und die ihnen korrespondierenden Verständnisse nachbuchstabieren.

2.1.2.1 Bilder als Wiedergabe

Der eine Begriff von Restitution in der bildlichen Darstellung, den ich zunächst vorstellen möchte, ist in der Auseinandersetzung zwischen Heidegger und Schapiro besonders auffällig, weil er überraschenderweise von beiden geteilt wird. So entzündet Derrida seine Überlegungen zur Restitution an der Beobachtung, dass Heidegger und Schapiro sich in einem Punkt einig sind, den sie allerdings beide nicht wahrhaben wollen. Gewohnt doppeldeutig stellt Derrida fest: „daß es zwischen Heidegger und Schapiro Korrespondenz gegeben haben wird“ (WM 310), denn beide haben nicht nur tatsächlich Briefe ausgetauscht und in diesen Briefen ihren Streit um die Zuordnung der dargestellten Schuhe entfaltet. Darüber hinaus korrespondieren auch ihre Überlegungen zu dem Gemälde von van Gogh. Diese „heimliche Korrespondenz“ (WM 318) artikuliert sich in einer restituie-

auch noch einmal anders verstanden werden muss, wenn er schreibt: „Aber eine Armee von Gespenstern beansprucht seine Schuhe [...]; das bodenlose Gedächtnis einer Vertreibung, einer Enteignung, einer Beraubung. Und Tonnen von Schuhen, die dort aufgestapelt sind, durcheinander gemischte und verlorene Paare.“ (WM 383) Vgl. Michael Payne, „Derrida, Heidegger, and Van Gogh’s ‘Old Shoes’“, in: *Textual Practice*, vol. 6 (1992), no. 1, 87-100, hier: 96ff.). Vor diesem Hintergrund wird das Motiv einer Schuld verständlich, der überhaupt keine Gerechtigkeit widerfahren kann und mit der umzugehen allein heißt, „das bodenlose Gedächtnis einer Vertreibung, einer Enteignung, einer Beraubung“ zu bewahren. Vgl. allgemein zu den Dimensionen von Restitution als Wiedergutmachung: Pierre Taguiev, „Philosophie et peinture“, in: *Opus International*, vol. 72 (1979), 48-57.

renden Geste, die Heidegger und Schapiro allen Divergenzen zum Trotz einmütig vollziehen und der ein bestimmtes Verständnis von Malerei zugrunde liegt. Sie findet genau in der Bewegung statt, die dem Gemalten im Bild eine Rückführung, ein Wiedereinsetzen in einen außerbildlichen Kontext zukommen lässt. Restitution meint hier „an seine frühe Stelle wieder hinstellen“, „wieder zurückbringen“, wie es dem lateinischen Begriff *restitutio* entspricht.¹¹⁸ Die bildliche Darstellung versteht demnach, wer das Dargestellte in seinem außerbildlichen Kontext wiederherstellt. Die dargestellten Schuhe werden nur mit Blick auf die Schuhe erschlossen, die jenseits der Darstellung deren Modell waren.

Dieses Verständnis ist sowohl in Schapiros als auch in Heideggers Deutung deutlich zu erkennen. Schapiro versteht die gemalten Schuhe von den originalen Schuhen her, die der Künstler besessen, getragen und wohl auch gemalt hat. Damit greift Schapiro zum Verständnis der bildlichen Wirklichkeit auf einen Zusammenhang außerhalb des umstrittenen Bildes zurück. Er rekonstruiert einen außerbildlichen Kontext des Bildautors. Heidegger rekurriert seinerseits auf die Welt der Bäuerin: Zwar nimmt er auf einen anderen Kontext Bezug als auf die von Schapiro avisierte städtische Welt, aber durchaus auch wiederum auf einen Kontext außerhalb des Bildes, von dem her sich das Gemälde erschließen soll. Die gemeinsame Grundlage, auf der die Auseinandersetzung überhaupt erst geführt werden kann, besteht also in dem beiden gemeinsamen „Wunsch nach Restitution“ (WM 306), nach Wiedereingliederung der innerbildlichen Wirklichkeit in einen außerbildlichen Kontext.

Mit der restituierenden Bewegung rekurrieren beide Denker auf einen außerbildlichen Kontext, von dem her sich das im Bild Dargestellte verstehen lässt. Ihren Ausdruck findet dieses Verständnis in einer ganz konkreten Voraussetzung, die Heidegger und Schapiro dem Bild unterschieben: „Woher haben sie alle beide, ich meine Schapiro einerseits, Heidegger andererseits, die Gewißheit, daß es sich um ein Paar handelt?“ (WM 308), fragt eine der Stimmen Derridas – die weibliche¹¹⁹ – und stellt damit diese Bedingung in Frage. Die Möglichkeit, die Schuhe zu verstehen als an Füße angeschnürt, das heißt als auf einen Kontext außerhalb des Bildes rückführbar, legt sich nahe, wenn die beiden Schuhe ein Paar bilden und so an die Logik des außerbildlichen Gebrauchs erinnern. Erschüttert wird

¹¹⁸ Vgl. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, Darmstadt 1983, 2356.

¹¹⁹ Nur im Französischen erhält sich das „e“, das sich im Falle eines weiblichen Subjekts dem Partizip anfügt und das dem Leser erlaubt, die weibliche Stimme zu identifizieren als diejenige, die in Frage stellt, dass die beiden Schuhe ein Paar darstellen. So sagt sie: „Et vous me tenez éloignée, moi-même et ma demande, en mesure, je suis évitée comme une catastrophe. Or inévitablement j'insiste: *qu'est-ce qu'une paire dans ce cas?*“ (Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, 298). Vgl. zu der Rolle der weiblichen Stimme in dem Polylog ausführlicher: Nancy J. Holland: „Heidegger and Derrida Redux“, in: Hugh J. Silverman (Hg.), *Hermeneutics and Deconstruction*, Albany 1985, 219-226.

diese Bedingung jedoch, sobald die zwei Schuhe nicht mehr zusammen gehören. Ihre mögliche Un-Paarigkeit enthebt sie dem gewöhnlichen Gebrauch, der in diesem Zusammenhang für den außerbildlichen Kontext der Schuhe steht. In dem beide Denker „vor aller Reflexion“ (WM 312) die Paarigkeit der zwei Schuhe als Bedingung erfüllt sehen, haben sie je schon einen bestimmten Kontext der Schuhe bestimmt: den außerbildlichen Kontext des alltäglichen Gebrauchs von Schuhzeug.

Aus diesem Umgang Schapiros und Heideggers mit dem Bild spricht ein spezifisches Verständnis von malerischer Wirklichkeit. Beide verstehen die gemalten Schuhe als Abbildung und als Partizipation an der dem Bild äußeren Wirklichkeit. Man könnte nun meinen, dass Schapiro und Heidegger damit auf einen Platonischen Abbildbegriff zurückgreifen, dem zufolge das Abbild einen viel geringeren Wirklichkeitsgehalt als sein außerbildliches ‚Vor-bild‘ hat. Doch der hier zugrunde gelegte Abbildungsbegriff impliziert nicht notwendigerweise einen geringeren Seinsgehalt des gemalten Bildes gegenüber der nicht gemalten Wirklichkeit. Mit Abbildung ist hier lediglich die Orientierung des Bildinnenraums an einem Raum außerhalb des Bildes begriffen. Das Bild steht in einem Verhältnis der Ableitung zu außerbildlicher Wirklichkeit und geht dem hier zugrunde gelegten Abbildungsbegriff gemäß in nichts über die außerbildliche Wirklichkeit hinaus, steht ihr aber auch nicht nach. Diesem Begriff zufolge ist die Grenze zwischen dem Innenraum des Bildes und einem außerbildlichen Kontext durchlässig: Sie führt die Wirklichkeit des Bildes über diese Grenze hinweg auf eine Wirklichkeit außerhalb des Bildes zurück.

Der hier zugrunde gelegte Begriff von malerischer Wirklichkeit entspricht jener von Heidegger auf den Punkt gebrachten „Meinung“, „die Kunst sei eine Nachahmung und Abschilderung des Wirklichen“ (UK 22). In Heideggers Beschreibung des Gemäldes wie auch in der Auseinandersetzung, die Schapiro mit ihm führt, wird ein solches Verständnis von Malerei impliziert.

Damit aber widerspricht Heidegger seinem eigenen Anspruch, denn die „Meinung, die Kunst sei eine Nachahmung und Abschilderung des Wirklichen“, wird von ihm als „glücklich überwundene Meinung“ charakterisiert. So fragt er rhetorisch:

„Aber meinen wir denn, jenes Gemälde van Goghs male ein vorhandenes Paar Bauernschuhe ab und es sei deshalb eine Werk, weil ihm dies gelinge? Meinen wir, das Gemälde entnehme dem Wirklichen ein Abbild und versetze dies in ein Produkt der künstlerischen Produktion“ (ebd.),

und gibt sich selbst die Antwort: „Keineswegs“. Heidegger selbst gibt also vor, ein ganz anderes Verständnis von bildlicher Wirklichkeit zu verteidigen als jenes der Abschilderung des Wirklichen. Legt man aber seine Beschreibung der gemalten Schuhe zugrunde, so muss man zu dem Schluss kommen, dass Heidegger eine eben solche Meinung, der zufolge das Gemälde ein „vorhandenes Paar Schuhe abmale“, impliziert. Seine Zuordnung der Schuhe in die bäuerliche Welt liest

sich wie ein adäquater Umgang mit Schuhen, die der bäuerlichen Wirklichkeit entnommen und in ein Produkt malerischer Produktion versetzt wurden.

Doch Heideggers Behauptung, die Vorstellung von Malerei als „Nachahmung und Abschilderung“ überwunden zu haben, ist auch nicht grundlos. Wie der nächste Absatz zeigen wird, zielt Heideggers Kunstwerk-Aufsatz darauf, Malerei als Wahrheitsgeschehen zu verstehen, in dem Wahrheit nicht wiedergegeben wird, sondern sich allererst im Bild ereignet. Damit verbindet sich ein zweites Bildverständnis und ein entsprechend anderer Begriff von Restitution.

2.1.2.2 Bilder als ursprüngliche Gabe

Die zweite Bedeutung von Restitution in bildlicher Darstellung lässt sich dort verständlich machen, wo Heidegger seiner Ankündigung treu bleibt. Restitution besagt hier: Wiederherstellung des Dargestellten in seinem wahren Sein. Bildliche Darstellung wird so als Wahrheitsgeschehen verstanden.

Dieses zweite Moment ist weniger in der Auseinandersetzung zwischen Heidegger und Schapiro zu finden. Es ist ein Verständnis, das allein in Heideggers Ausführung zum Vorschein kommt und das Schapiro übersieht, wenn er sich auf den kleinen Ausschnitt kapriziert, in dem Heidegger die von van Gogh gemalten Schuhe *in concreto* zuordnet. Worin besteht dieses in der Auseinandersetzung vernachlässigte Verständnis?

Liefert Heidegger in den wenigen von Schapiro zitierten Zeilen eine Beschreibung der Malerei, die diese in einem außerbildlichen Kontext aufgehen lässt, so geht es ihm unabhängig von dieser Beschreibung doch eigentlich um etwas anderes. Die wenigen Zeilen zu den Schuhen van Goghs wollen nur ein Beispiel in einem Theoriegebäude sein, innerhalb dessen Malerei ohne Bezüge zu außerbildlichem Kontext als Eröffnung eines genuin innerbildlichen Geschehens, eines Wahrheitsgeschehens gedacht werden soll. Das Ziel Heideggers, der innerbildlichen Wirklichkeit eine Leistung zuzuschreiben, die er in außerbildlicher Wirklichkeit vergeblich sucht, wird deutlich, wenn Heidegger seine Beschreibung der gemalten Schuhe wie folgt kommentiert: „Aber all dieses sehen wir vielleicht dem Schuhzeug nur im Bilde an.“ (UK 19) „Nur im Bilde“ gibt sich etwas, das sich einzig der bildlichen Darstellung verdankt, und das außerhalb bildlicher Darstellungen verborgen bleibt. „Im Werk“, so Heidegger, „handelt es sich nicht um die Wiedergabe des jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, wohl dagegen um die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge.“ (UK 22)

In dem Fall der durch van Gogh dargestellten Schuhe sollen nicht die jeweils vorhandenen einzelnen Schuhe inszeniert werden, sondern das Wesen des Schuhzeugs. Dieses besteht für Heidegger in der „Verlässlichkeit“. Im Kunstwerk wird, so Heidegger, „die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt“ (UK 21). Hier zeigt sich die Verlässlichkeit als Wahrheit des Zeugs. In diesem Sinne spricht Heidegger davon, dass die Malerei van Goghs die Wahrheit ins Werk setze.

Interpretiert man die Malerei van Goghs mit Heidegger als ein solches Wahr-

heitsgeschehen, so ist damit tatsächlich die Auffassung von bildlicher Darstellung als Abschilderung von Wirklichkeit überholt. Die Malerei van Goghs wird hier als ursprüngliche Gabe in den Blick genommen. Was in dem Bild gegeben wird, ist die Eröffnung eines Geschehens, in dem sich eine Sache ursprünglich geben kann. Heidegger beschreibt dieses sich in „großer Kunst“ (UK 28) allererst gebende Geschehen als Seinsgeschehen. Es ist ein Geschehen der Ent- und Verberbung zugleich.

Die Auffassung einer ursprünglichen Gabe in der Malerei impliziert, dass entgegen der Abschilderungs-Idee von Malerei die Trennung zwischen im Bild Gegebenen und einem Kontext außerhalb des Bildes nicht in Richtung von Außen nach Innen übertreten werden kann. Das heißt, dass im Bild nicht etwas wiederholt wird, was schon außerhalb des Bildes präsent ist. Das im Bild Gegebene ist nicht das Ergebnis einer Ableitung von etwas anderem oder einer Partizipation an etwas anderem. Seinen Ursprung bezieht die Gabe der Malerei aus der Malerei selbst. In diesem Sinne gilt ein Überschreiten des außerbildlichen Kontextes in das Bildinnen als unmöglich. In der entgegengesetzten Richtung hingegen scheint ein Übertreten durchaus möglich zu sein. Das innerbildliche Geschehen kann fruchtbar gemacht werden für ein Begreifen außerbildlicher Wirklichkeit. So gibt uns die Malerei mit der Verlässlichkeit zu verstehen, was das Wesen des Zeugs in seinem außerbildlichen Gebrauch ausmacht. Die innerbildliche Wirklichkeit kann auf diese Weise das Verständnis der außerbildlichen Wirklichkeit bereichern bzw. ergänzen oder gar verändern. Das Begreifen von außerbildlicher Wirklichkeit geschieht über einen Rekurs auf die Wirklichkeit, die im Bild gegeben ist. Wenn Heidegger das Wesen des Zeugs sucht und dieses in der malerischen Darstellung von Zeug findet, dann ist genau das ein Beispiel für ein solches Übergreifen des Innen des Bildes in sein Außen. Das Zeug – als außerbildliches – wird begriffen, indem das, was sich als seine Wahrheit im Bild zeigt, für es geltend gemacht wird. Das Begreifen außerbildlicher Wirklichkeit schöpft also aus einem Übertreten von innerbildlicher Wirklichkeit in sein Außen. Damit ist ein Begriff von Restitution geprägt, dem zufolge dem Seienden ein Moment wiedergegeben wird, das sich entzogen hat. Dieses Moment wird nun allerdings in dem Moment der Restitution allererst gestiftet, so dass sich hiermit auch eine ursprüngliche Gabe verbindet.

2.1.2.3 Bild im Widerspruch zwischen Wiedergabe und ursprünglicher Gabe

Die Auseinandersetzung, die Schapiro mit Heidegger geführt hat, bringt eine Eigentümlichkeit in Heideggers Darstellung ans Licht. Heidegger teilt in einem Moment mit Schapiro einen Umgang mit Malerei, mit dem er seinem vorgestellten Begriff von Malerei als „ins Werk setzen von Wahrheit“ fundamental widerspricht. Die Idee von wiedergebender Malerei (Restitution als Wiedergabe) steht der Idee von ursprünglich gebender Malerei (Restitution als ursprüngliche Gabe) gegenüber: die Idee von Malerei, deren Wirklichkeit aus einem außerbildlichen

Kontext heraus zu begreifen, widerspricht dem Begriff einer Malerei, die ursprünglich gibt und deren Erkenntnis in ein Verstehen von außerbildlichem Kontext übergreift.

Wie ist nun dieser Gegensatz zu deuten? In einem ersten Moment könnte man versucht sein, ihn mit einer Kritik an Schapiro aus dem Weg zu räumen. Einige der Stimmen des Polylogs kritisieren dementsprechend Schapiros Vorgehen und bemühen sich auf diese Weise um eine Restitution von Heideggers kunsttheoretischem Gedanken. Sie bemängeln an Schapiros Heidegger-Kommentar:¹²⁰

„ohne weiteren Vorbehalt rund zwanzig Zeilen aus dem langen Aufsatz Heideggers heraus [zu]trennen, sie brutal aus ihrem Rahmen heraus[zu]reißen, von dem Schapiro nichts wissen will, ihre Bewegung anzuhalten und sie dann mit einer Unbesorgtheit zu interpretieren, die jener gleicht, mit der Heidegger die 'Bauernschuhe' sprechen läßt.“ (WM 335)

Der hier artikulierte Vorwurf an Schapiro, er habe den Kontext, in dem Heidegger die Schuhe als Bauernschuhe beschreibt, missachtet, ist durchaus berechtigt.¹²¹ Tatsächlich hat Schapiro nur den kleinen Ausschnitt belichtet, in dem die Bäuerin im Zusammenhang mit dem Van-Gogh-Gemälde erwähnt wird. Allerdings bezieht sich Heideggers schon zitierte Bemerkung, „(k)ein subjektives Tun habe alles so ausgemalt und dann hineingelegt“, die Schapiro gegen Heidegger

¹²⁰ Diese Kritik hat auch einige Wellen in der Sekundärliteratur geschlagen. Vgl.: Ursula Franklin, „A different quest for truth and shoes: Derrida on Heidegger and Schapiro on van Gogh“, in: *The Centennial Review*, vol. 25 (1992), no. 1, 141-165 besonders 148ff.; Robert Denon Cumming, „The old Couple: Heidegger and Derrida“, in: *Review of Metaphysics*, vol. 34 (1981), 487-521, besonders 503ff. und Nancy Holland, „Two as an odd Number“, in: *Philosophy Research*, vol. 8 (1982), 383-392.

¹²¹ Man könnte versucht sein, gegen Schapiro den weiteren Vorwurf zu erheben, die bildtheoretischen Überlegungen außen vor gelassen zu haben und nur auf rein ikonographischer Ebene geblieben zu sein. Doch soll an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass Schapiros Fokus auf die Bauernschuhe nicht nur eine politisch-ethische Stoßrichtung hat. Er zielt auch in Richtung einer kunsttheoretischen Position, wie ich hier kurz skizzieren werde: Heideggers Kunstwerk-Aufsatz ist als Spitze gegen subjektivitäts-orientierte Kunstauffassungen zu lesen. So betont er in den Zeilen, die der Beschreibung der gemalten Schuhe folgen, die Subjektivitätsferne seiner Beschreibung: „Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt.“ (UK 21). Heidegger wendet sich damit implizit gegen eine rezeptionstheoretische Position, der zufolge sich die Aussagekraft von Kunst einzig subjektiv motivierten Rezeptionen verdankt. Schapiro versucht nun zu zeigen, dass Heidegger sich selbst widerspricht und: „imagined everything and projected it into the painting“ (SL 206). Was Schapiro nun dagegen setzt, ist aber nicht, wie man zunächst meinen könnte, die Fundierung einer rezeptionstheoretischen Position. Er führt vielmehr die Aussagekraft der Schuhe auf den Werkautor selbst zurück, begreift das Werk also produktions-ästhetisch. So ist es Vincent van Gogh selbst, der in den Schuhen zu finden ist. Der Schlüssel der Werkinterpretation liegt laut Schapiro also beim Werkautor. Damit polemisiert er gegen Heideggers Kunstauffassung, meint dieser doch, dass „gerade in der großen Kunst [...] der Künstler gegenüber dem Werk gleichgültig bleibt.“ (UK 28).

wendet, nicht auf die Welt der Bäuerin – wie Schapiro liest –, sondern darauf, „was das Schuhzeug in Wahrheit ist“ (UK 21). Und was das Schuhzeug in Wahrheit ist, ist nicht an das Beispiel von Bauernschuhen gebunden, sondern formuliert sich vielmehr in Begriffen wie Verlässlichkeit, Ent- und Verbergung. Diese Begriffe gelten für eine Malerei von Bauernschuhen wie auch für eine Malerei von Stadtschuhen. Die eigentlich kunsttheoretischen Aussagen Heideggers sind nicht darauf angewiesen, dass seine Beschreibungen der Schuhe kunsthistorisch solide sind.

In diesem Sinne vermag Schapiros Kritik Heideggers Kunstauffassung nicht aus den Angeln heben. Dennoch ist der Widerspruch in Heideggers Text nicht aus dem Weg geräumt: Die Beschreibung und Zuordnung der Schuhe widersprechen der eigentlichen Absicht des Kunstwerk-Aufsatzes. Bleibt also die Frage, wie es um diesen Widerspruch in Heideggers Kunstwerk-Aufsatz steht. Es gilt zu verstehen, ob er sich in einen kontingenten, oberflächlichen Ausrutscher auflösen lässt oder ob er eine tief greifende Spannung in der Sache widerspiegelt. Wird mit Heideggers Beschreibung der Schuhe als innerbildlicher Wiedergabe eines außerbildlichen Seienden seine kunsttheoretische These hinfällig oder aber verbirgt sich hinter diesem Widerspruch ein konstitutives, untergründig tragendes Moment?

Derrida charakterisiert den Widerspruch inmitten des Kunstwerk-Aufsatzes folgendermaßen:

„Ich war immer von der festen Notwendigkeit der heideggerschen Fragestellung überzeugt. [...] Aber ich habe jedes Mal die bekannte Stelle über ‘ein bekanntes Gemälde von Van Gogh’ wahrgenommen als das Moment eines pathetischen, lächerlichen und symptomatischen, bezeichnenden Zusammenbruchs.“ (WM 309)

„Bezeichnend(es) (für) was?“ (ebd.) fragt eine weitere Stimme. Dieser Frage werde ich im Folgenden nachgehen. Ich werde mit Derrida den Kontext, in dem sich der Widerspruch artikuliert, gründlicher rekonstruieren. Auch wenn dies für den Leser einige Wiederholungen bedeutet, sollen sie in Kauf genommen werden, um den schon beschriebenen Sachverhalt tiefgreifender zu erfassen. Es wird sich dabei zeigen, dass Heideggers Überlegungen von zwei zuwider laufenden Bewegungen durchdrungen sind. Anhand des Widerstreits der Bewegungen kann eine Verfasstheit von Malerei beschrieben werden, die den Widerspruch zwischen den beiden Verständnissen (Restitution als Wiedergabe und Restitution als ursprüngliche Gabe) in ein versöhnliches Licht rückt. So möchte ich zunächst die zwei Bewegungen bei Heidegger, die Trennung von außerbildlicher Wirklichkeit und die Rückbindung an dieselbe, darstellen. Zu diesem Zweck ist es sinnvoll, etwas weiter auszuholen und sie in den Rahmen zu stellen, in dem es überhaupt zu der Beschreibung des Gemäldes kommt.

2.1.3 Ablösung und Anbindung bei Heidegger

Der Kontext, in dem Heidegger das Gemälde beschreibt, erschließt sich von der eigentlichen Zielsetzung des Kunstwerk-Aufsatzes: die Kunst von einer Ästhetik zu befreien, die Kunst auf sinnliches Wahrnehmen reduziert, und damit Kunst als Wahrheitsgeschehen zu restituieren.

Heidegger geht, wie bereits oben erwähnt, aus von der Frage nach dem Wesen des Kunstwerks und stößt sogleich auf die Schwierigkeit, dass Kunst und Kunstwerk sich gegenseitig bestimmen, so dass die Bemühung, das eine durch das andere zu bestimmen, in einen „Kreise“ (UK 2) führt. Kann also weder bei der Kunst noch bei dem Kunstwerk begonnen werden, versucht Heidegger zunächst das Werk zu bestimmen. Aber auch hier ergeben sich Schwierigkeiten, denn das Werk ist ein Ding und so versucht Heidegger zunächst das Ding zu bestimmen, um anschließend ein Werk-Ding von einem gewöhnlichen Ding unterscheiden zu können. Dabei sucht er nach einer Bestimmung des Dings, die nicht einem „Überfall“ gleich „dieses unvermittelte Begegnenlassen der Dinge [...], welches längst geschieht“ (UK 9), verdeckt. Doch auch hier kann er nicht reüssieren und unternimmt schließlich eine Bestimmung des Zeugs, das „halb Ding, [...], halb Kunstwerk ist“, das mithin „eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk“ (UK 14) einnimmt. So führt der Umweg, den Heidegger ausgehend von der Suche nach dem Wesen des Kunstwerks nimmt, ihn schließlich zu einer Beschreibung von „gewöhnlichem Zeug“, von „ein[em] Paar Bauernschuhe“ (UK 18). Zum Erstaunen vieler Interpreten bedient Heidegger sich keiner Schuhe, sondern „da es doch auch auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt“ zur „Veranschaulichung [...], zur Nachhilfe“ einer „bildlichen Darstellung [...], ein[es] bekannte[n] Gemälde[s] van Goghs“ (UK 17). Darauf folgen die Zeilen, in denen Heidegger das Gemälde van Goghs beschreibt und die Schapiro kritisch kommentiert hat.

2.1.3.1 *Trennung von außerbildlicher Wirklichkeit*

Das Eigentümliche an Heideggers Beschreibung der Malerei ist nun, dass er in einem ersten Schritt den Schuhen im Bild die Fähigkeit abspricht, viel zu zeigen:

„Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß, was zum Schuh gehört. Wenn es nicht gerade Holz- oder Bastschuhe sind, finden sich da die Sohle aus Leder und das Oberleder, beides zusammengefügt durch Nähte und Nägel. Solches Zeug dient zur Fußbekleidung.“ (UK 18)

Und Heidegger geht noch weiter, vermisst er doch an den Schuhen, die er für das Schuhwerk einer Bäuerin hält, Spuren ihrer Umgebung wie Erdklumpen oder dergleichen.:

„Solange wir uns [...] gar im Bild die bloß dastehenden, leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeugs in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van

Gogh können wir nicht einmal mehr feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um diese Schuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter.“ (UK 18f.)

So zeigt das Gemälde Zeug, das nicht brauchbar, das undienlich ist. Es zeigt etwas, das gerade von dem abgelöst wird, was doch als sein Zeugsein ausgemacht werden soll. Geht es Heidegger also um das Aufzeigen der Dienlichkeit des Zeugs, so findet seine erste Beschreibung der gemalten Schuhe gerade keine Dienlichkeit an diesen.

Derrida greift diese Ablösung der gemalten Schuhe von allem gebrauchsmäßigen Kontext auf und beschreibt sie erneut in Heideggers Text wie auch an dem Bild selber. Er stellt eine „dreifache Unbrauchbarkeit“ (WM 397) der gemalten Schuhe fest. Zunächst sind sie aufgeschnürt, sie stehen unbenutzt in der Gegend herum. Sie kommen ihrem Zeugsein nicht nach und sind nicht dienlich. Derrida zufolge verdoppelt sich nun diese Unbrauchbarkeit der Schuhe. Denn aufgeschnürte Schuhe, in denen man nicht gehen oder laufen kann, sind unbrauchbar auch für das Aufzeigen der Dienlichkeit. Für diese doppelte Unbrauchbarkeit gilt: „Diese Unbrauchbarkeit des Unbrauchbaren, um das Brauchbare zu denken, diese – bereits – doppelte Unbrauchbarkeit hängt im Moment nur am Abgelöst- oder Verlassen-, Aufgeschnürt-Sein der Schuhe.“ (WM 395) Dabei ist die Ablösung der Schuhe, so insistiert Derrida, kontingent. Sie ist nicht spezifisch für Schuhe, die gemalt sind, sondern kann gemalten wie ‘echten’ Schuhen gleichermaßen widerfahren.

Es ereignet sich aber eine weitere Ablösung an den Schuhen und diese scheint spezifisch für bildliche Darstellungen: die Tatsache, dass die Schuhe als gemalte Schuhe in einen Rahmen gehören und insofern von außerbildlichen Schuhen abgetrennt sind. Diese Ablösung der Schuhe ist ihnen wesentlich, sie kann nicht rückgängig gemacht werden. In einem dritten Sinne unbrauchbar sind die Schuhe daher, wenn man festhält, dass es sich um ein *gemaltes* Paar Schuhe handelt. So fasst Derrida zwei Gründe zusammen, die die mehrfache Unbrauchbarkeit der gemalten Schuhe bedingen, die Aufgeschnürtheit der Schuhe und ihre Verfasstheit als Malerei:

„Aber, als zweiter Grund, der mit diesem hier verflochten ist, ist das Bild, das unbrauchbar ist in *dem*, was es repräsentiert und so einrahmt, ist es auch unbrauchbar, in dem, *was* es repräsentiert und rahmt. Unbrauchbar durch *das*, was es in der Malerei gibt *und* weil es in *der Malerei* gibt.“ (WM 396f.)

Wenn Derrida mit Heidegger die dreifache Unbrauchbarkeit der Schuhe betont, liest er präzise jene Zeilen bei Heidegger neu, die dem von Schapiro herausgerissenen Textabschnitt vorausgehen. In diesen Zeilen eröffnet sich ein Unterschied zu dem Schapiroschen Vorgehen, der dem Kunstwissenschaftler selbst völlig entgeht. Im Lichte der gerade beschriebenen Ablösung zeigt sich ein konstitutives

Moment für Heideggers Begriff der malerischen Darstellung. Heideggers Verständnis von Malerei stützt sich auf einen Entzug an Wirklichkeit im Bild. Genau dieser Entzug findet sich hier artikuliert als Abtrennung der gemalten Schuhe von ihrer Brauchbarkeit. Schapiro hat dagegen diesen Mangel an Wirklichkeit im gemalten Bild nicht berücksichtigt.

2.1.3.2 Rückbindung an außerbildliche Wirklichkeit

In einem zweiten Schritt – und hier wird die Heideggersche Beschreibung restlos eigenartig – findet Heidegger an gemalten Schuhen das wieder, was er zuvor an ihnen vermisst hatte. Nachdem er sie also in einem ersten Schritt von der Wirklichkeit des außerbildlichen Gebrauchs getrennt hat, bindet er sie doch sogleich auch wieder an diese Wirklichkeit zurück.

„Und dennoch“, schreibt Heidegger, und liefert jene wohlbekannte und hier schon zitierte Beschreibung der Schuhe, aus „deren dunkler Öffnung“ unter anderem „die Mühsal der Arbeitsschritte starrt [...]“ (UK 19). Heidegger gibt eine Beschreibung der Schuhe, die der vorherigen diametral entgegengesetzt ist.¹²² Es soll nun gelten, dass die Schuhe ihre Dienlichkeit zeigen. Heidegger betont, die Dienlichkeit könne nur im Bild gesehen werden, während die Bäuerin dagegen die Schuhe einfach trage. Er geht aber noch einen Schritt weiter: Was den Schuhen im Bild angesehen wird, ist nicht nur ihre Dienlichkeit, sondern ist das, „worin“ die Dienlichkeit selbst „ruht“: „in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges: Wir nennen es die Verlässlichkeit“ (UK 19).

Die Beschreibung der Schuhe, deren einziger Zweck war, ein Beispiel für Zeug zu geben, hat in den Augen Heideggers so noch eine weitere Aufgabe erfüllt:

„Das Zeugsein des Zeugs wurde gefunden. Aber wie? Nicht durch eine Beschreibung und Erklärung eines wirklich vorliegenden Schuhzeuges, [...], sondern nur dadurch, daß wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. [...] Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist.“ (UK 21)

Gefunden wurde nicht nur, was das Schuhzeug ist, „seine Verlässlichkeit“. Zugleich ist auch entdeckt worden, dass es genau das Kunstwerk ist, das vermag dieses Sein des Schuhzeugs zu zeigen. An wirklichem Sein hingegen entzieht sich die „Verlässlichkeit“ und „schwindet dahin“ (UK 20). In dem Bild aber zeigt sie sich.

So lässt Heidegger den gemalten Schuhen eine Rückbindung widerfahren, die der vorherigen Loslösung der Schuhe widerspricht. Doch als einfache Rückführung der Loslösung wäre sie missverstanden. In dem Polylog Derridas firmiert sie unter

¹²² Zu den verschiedenen Schritten in der Beschreibung durch Heidegger, das heißt zu den von von Herrmann betitelten „zwei verunglückten und dem dritten geglückten Beschreibungsversuch“ vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1980, 65-72.

dem Stichwort des „Ausbruchs“ (WM 375). Ein Ausbruch scheint dort vorzuliegen, wo Heidegger skandiert von einem „Und dennoch“ die zuvor beschriebene Abtrennung der Schuhe von allem außerbildlichen Kontext unterwandert und damit ein „Hinausgehen über eine Bildgrenze in Szene setzt“ (ebd.).

Die Rückbindung, die Heidegger den gemalten Schuhen zukommen lässt, findet nach der Loslösung statt, so dass es, wenn nicht zu einem Widerspruch oder Zusammenbruch, wenigstens zu einer ambivalenten Bewegung zu kommen scheint. Wie nun gestaltet sich die Rückbindung Heideggers in den Worten Derridas?

Die Frage nach der Rückbindung der Schuhe, die diese aus dem Bild heraus trägt und mit Außerbildlichem zusammenbindet, ist zugleich die Frage nach der Struktur der Grenze, die von der Rückbindung überschritten wird. In dieser Weise erläutert auch Derrida:

„Ich verstehe ‘Ausbruch’ als Hinausgehen über eine Bildgrenze [...], als Überschreiten der gerahmten Repräsentation, der sichtbaren Unmittelbarkeit, wenn so etwas *im* Bild existiert. Die Frage, die mich interessiert, ist eine Art von derjenigen, die von keinem der beiden anderen Korrespondenten thematisch gestellt werden. Sie betrifft die Struktur dieser Grenze, des In-Seins oder des Außen-Seins.“ (Ebd.)

Die Grenze, die dabei überschritten wird, ist genau die, die zuvor die Ablösung der Schuhe besorgt hatte: Es ist jene Grenze, die inner- und außerbildliche Wirklichkeit voneinander trennt und die den Entzug an Dienlichkeit im Bild bedingt. Fragt man also nach der Übertretung dieser Grenze, so verlagert sich die Betrachtung zu dem Moment der Abtrennung zurück. Wie ist die schon beschriebene Abtrennung zu verstehen, wenn ihr je schon eine Rückbindung folgt?

Derrida schlägt vor, die von der Malerei vollzogene Trennung nicht im Sinne eines Schnitts zu verstehen, sondern als „Striktur“. Damit prägt er einen Begriff, der die Loslösung mit der Rückbindung zusammendenkt. „Dieses Wort Schnitt stört mich. [...]“ (WM 395) lässt Derrida eine der Stimmen sagen. Anhand eines Gemäldes von van Gogh, auf dem Schuhe dargestellt sind und das Heidegger als Beispiel dienen konnte, führt die Stimme weiter aus:

„sodann scheinen mir genau diese Schnürbänder, diese gelösten Bänder, nicht in eine Logik des Schnitts hineinzuspielen. Vielmehr in diejenige der Striktur“ (ebd.).

Die Logik des Schnitts ist die einer stabilen Trennung zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes. Ihr entsprechend wird die Dienlichkeit der Schuhe in das Außerbildliche verlagert; im Inneren des Bildes herrscht dagegen die Unbrauchbarkeit gemalter Schuhe. In dieser Weise scheint zunächst auch die Beschreibung Heideggers gelesen werden zu müssen, wie sie hier vorgestellt wurde.

Über diese Interpretationen hinaus muss aber zur Geltung gebracht werden, dass die Abtrennung gemalter Schuhe von ihrer Brauchbarkeit ein Moment birgt, das

den Schnitt, die bloße Abtrennung, verschwinden lässt. Es ist dies die Logik der Striktur, die zu verstehen gibt, dass die Abtrennung zugleich auch eine Wiederanbindung ist. „Striktur“ ist dem lateinischen „stringere“ entlehnt, das mehrere Bedeutungen haben kann: entweder „streifen“ oder „zusammenschnüren“, „zusammenbinden“, „zusammenfassen“, wie aber auch „abziehen“, „abstreifen“.¹²³ Das Wort bezeichnet die Bewegung des Zusammenschnürens und des Aufschnürens, des Verbindens wie auch des Trennens: eine einerseits zusammenbindende, andererseits aber losschnürende, abstreifende Bewegung. Wenn Derrida für die abtrennende Bewegung den Begriff der Striktur dem des Schnittes vorzieht, dann genau aus dem Grunde, dass die Striktur Loslösung und Anbindung zugleich umgreift. „Jede Striktur ist *zugleich* Strikturierung und Destrikturierung.“ (WM 396) Die „striktuell“ verfasste Loslösung ist also nicht das Gegenteil der Anbindung. Es wird nicht zuerst losgebunden und diese Losbindung wird dann widerrufen. Vielmehr beinhaltet die Loslösung auch schon ein rückbindendes Moment. Diese Rückbindung – und das ist entscheidend – geschieht dann auch nur eingedenk ihrer gleichzeitigen Ablösung. Es handelt sich also nicht um die Form von Rückbindung, der Schapiro und Heidegger die Schuhe unterwerfen, wenn sie um den ursprünglichen Kontext der Schuhe – Stadt oder Land – streiten. Es ist die Rückbindung, die nur in Heideggers Text vollzogen wird, wenn er – eingedenk ihrer Unbrauchbarkeit – den Schuhen das Vermögen zuspricht, die Dienstlichkeit von Schuhzeug zu zeigen.

2.1.3.3 Rückbindung an Außerbildliches, das sich nur im Bild gibt

Die Rückbindung, die eingedenk der Ablösung stattfindet, führt nicht zu dem Punkt zurück, von dem ursprünglich die Abtrennung ihren Ausgang genommen hat. Die Bewegung nimmt ihren Ausgang von einer Ablösung von außerbildlicher Wirklichkeit und führt über das Innerbildliche zurück zum Außerbildlichen, und doch vollzieht sie keine Kreisfigur, der zufolge Endpunkt und Ausgangspunkt deckungsgleich wären. An was aber wird in der Malerei dann zurückgebunden, wenn die Rückbindung die Trennung nicht ungültig macht, sondern sich ganz eingedenk ihrer ereignet? Wohin führt die Überschreitung der innerbeziehungsweise außerbildlichen Grenze bei Heidegger, wenn die Überschreitung nicht das schlichte Wiedereinsetzen gemalter Schuhe in einen außerbildlichen Kontext ist.

Inwiefern hier eine kreisförmige Bewegung vollzogen wird, an deren Endpunkt die Verlässlichkeit als nicht identisch mit dem Ausgangspunkt steht, wird deutlich, wenn man einen weiteren Text Heideggers zu Rate zieht. In *Sein und Zeit* beschreibt Heidegger eine analoge Bewegung des Entzugs, die ihm erlaubt, das Wesen des Zeugs zu definieren. Zwischen der Beschreibung in *Sein und Zeit* und

¹²³ Vgl. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, Darmstadt 1983, 2822f.

jener in dem Kunstwerk-Aufsatz findet sich aber ein wesentlicher Unterschied. Auch die Entzugsfigur in *Sein und Zeit* führt zu Erkenntnis, doch ist diese Erkenntnis nicht so weitreichend wie die Erkenntnis, die im Kunstwerk-Aufsatz gewonnen wird. Oder anders gesagt: In *Sein und Zeit* führt die Entzugsfigur zu der Erkenntnis der Dienlichkeit als das Wesen des Zeugs. Im Kunstwerk-Aufsatz hingegen geht sie darüber hinaus und führt zu der Erkenntnis dessen, worin die Dienlichkeit gründet. Beschreiben wir zunächst die Bewegung in *Sein und Zeit* und vergleichen sie anschließend mit jener im Kunstwerk-Aufsatz. Auf dem Boden dieses Vergleichs kann zweierlei deutlich werden: Zum einen kann ich zeigen, wie in beiden Texten die rückbindende Geste nicht an den Anfangspunkt zurückführt. Zum anderen kann erläutert werden, dass die Entzugsfigur, die von der Malerei geleistet wird, ein noch weiter gestecktes Erkenntnisziel erreicht als die Entzugsfigur, die in *Sein und Zeit* beschrieben wird. Insofern kann mit Hilfe des Vergleichs zwischen den beiden Texten der Endpunkt, an den die Entzugsfigur führt, profiliert werden.

In *Sein und Zeit* wird das Wesen des Zeugs als Dienlichkeit bestimmt. „Zeug ist“, so definiert Heidegger, „etwas, um zu...“.¹²⁴ Die verschiedenen Weisen des „Um-zu“ „wie Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit, konstituieren eine Zeugganzheit“ (ebd.). Auf welchem Zugangsweg nun kommt Heidegger in dieser frühen Schrift zu dieser Bestimmung? Es gilt, dass zum Erkennen dieses Wesens ein „eigentümliche[r]“ Umweg begangen werden muss, der darin besteht, dass sich das Zeughafte in seiner Nützlichkeit entziehen muss. Heidegger unterscheidet zwischen Zuhandenheit und Vorhandenheit. Als Zuhandenes ist das Zeug dienlich und lässt sich verwenden, während es als Vorhandenes nicht mehr dienlich ist. Das Vorhandene zeichnet sich dadurch aus, „sich in seiner Zuhandenheit gleichsam zurückzuziehen“ (SZ 69).

Erst wenn das zuhandene Zeug „sich als beschädigt“, das „Material als ungeeignet herausstellt“, das Zeug „auffällig, aufdringlich und aufsässig“ erscheint, „kündigt sich in neuer Weise die Vorhandenheit des Zuhandenen an, als das Sein dessen, das immer noch vorliegt und nach Erledigung ruft“ (SZ 74).

Heidegger betont nun, dass an dem zuhandenen Zeug, an dem Zeug also, das sich gerade in meinem Gebrauch befindet, das Wesen des Zeugs nicht anschaulich wird. Es dient mir zwar, doch in seinem Gebrauch vermag es seine Dienlichkeit nicht zu zeigen. Damit ich das Wesen des Zeugs erkennen kann, muss es sich in meinem Gebrauch entziehen, muss sich als (bloß) Vorhandenes erweisen. Allein damit ist die Voraussetzung gegeben, das Wesen des Zeugs zu erkennen: „wir haben uns jetzt in die Möglichkeit gebracht, das Phänomen in den Blick zu bringen“ (ebd.), formuliert Heidegger.

Um also das Wesen des Zeugs als „Um-zu“ zu erkennen, das heißt damit „die

¹²⁴ Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁷1993, 68. Im Folgenden wird *Sein und Zeit* mit der Sigel SZ aufgeführt.

Welt [...] in ihm aufleuchten kann“ (SZ 76) – so lässt sich aus den Vorgaben in *Sein und Zeit* schließen –, bedarf es keines Umwegs über seine Darstellung im Kunstwerk, sondern genügt es, dass das zuhandene Zeug sich dem Gebrauch sperrt und sich dadurch in den Modi der „Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufdringlichkeit“ befindet, die die „Funktion haben, am Zuhandenen den Charakter der Vorhandenheit zum Vorschein zu bringen“ (SZ 74).

Vergleichen wir diese Beschreibung mit der Zugangsweise im Kunstwerk-Aufsatz, so erkennen wir zwar einen ganz analogen Zugang, der seinen Weg über einen Entzug nimmt, stehen aber vor einem gänzlich anderen Ergebnis. In dem einen Fall, *Sein und Zeit*, erkennen wir die Dienlichkeit, in dem anderen Fall die Verlässlichkeit als das, worin die Dienlichkeit gründet. Im Kunstwerk-Aufsatz geht Heidegger über die Bestimmung des Zeugs als Dienlichkeit hinaus und findet das, worin die Dienlichkeit selbst ruht, die Verlässlichkeit. Er gewinnt einen Einblick, den er in *Sein und Zeit* nicht hatte. Der Blick auf die gemalten Schuhe erlaubt ihm einen Einblick in das Wesen des Zeugs, der tiefer ist, als ein Blick auf wirkliches, nicht abgebildetes Zeug als Vorhandenes je gewähren kann. Liest man *Sein und Zeit* und den Kunstwerk-Aufsatz zusammen, so kann man resümieren, dass der Entzug in der bildlichen Darstellung tatsächlich über den Ausgangspunkt hinausführt. Der Entzug an Dienlichkeit, unter dem das bildlich Dargestellte leidet, führt nicht einfach zur Dienlichkeit zurück (wie der Entzug an Dienlichkeit im Vorhandenen). Er führt über die Dienlichkeit hinaus zu dem Grund, auf dem alle Dienlichkeit ruht. Dieser Grund aber ist für Heidegger in keinem Zeug greifbar. Unter anderem die bildliche Darstellung allerdings vermag ihn greifbar beziehungsweise sichtbar zu machen.

Der Vergleich zwischen der Analyse des Zeugs in den „Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit“ und dem Entzug an Dienlichkeit in der bildlichen Darstellung zeigt also, dass letztere in ihrer Rückbindung an Außer-bildliches nicht einfach nur ihre Trennung von ihm rückgängig macht. Die Rückbindung, die die Darstellung zu leisten imstande ist, führt über das dargestellte Zeug und das, was an ihm greifbar ist, hinaus. In diesem Sinn behauptet Heidegger, die Darstellung sei ein Ins-Werk-Setzen der Wahrheit, ein genuines Wahrheitsgeschehen. Man kann die Reichweite des Entzugs in der bildlichen Darstellung mit Heidegger auch schlicht so fest halten: „In der Nähe des Werkes sind wir jäh woanders gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen.“ (UK 21)

Derrida richtet in „Restitutionsen“ sein Augenmerk auch auf die Relevanz der Unterscheidung zwischen praktischem Außer-Gebrauch-Sein und bildlichem Außer-Gebrauch-Sein. Indem er auf den Kontext der französischen Übersetzung des Kunstwerk-Aufsatzes rekurriert, unterstreicht er diesen Unterschied. „Verlässlichkeit“ ist in dieser Übersetzung mit „Solidité“ wiedergegeben. „Solidité“, so kritisiert Derrida, „hängt in der geläufigen Sprache vor allem von seinen Qualitäten an physischer Resistenz, materieller Resistenz, Resistenz der Formen gegen Abnutzung und so weiter ab“ (WM 412). Die Solidität eines Zeugs lässt sich

fassen, mit Händen greifen. Solidität ist genau die Bestimmung, die ich Vorhandenem zuschreiben könnte. Anders aber verhält es sich mit der „Verlässlichkeit“. Das, was in Derridas Interpretation die Verlässlichkeit auszeichnet, „die Idee von Vertrauen, Kredit, Glauben [...], scheint dabei [bei der Übersetzung mit ‘solidité’] vielmehr zu fehlen“ (ebd.). Derrida schlägt dementsprechend eine alternative Übersetzung vor und übersetzt seinerseits Verlässlichkeit mit „fiabilité“. Wenn Derrida auf diese Differenz zwischen „solidité“ und „fiabilité“ pocht, so unterstreicht er damit, dass sich laut Heidegger in der bildlichen Darstellung etwas zeigt, das wie Därmann formuliert

„außerhalb des gemalten Bildes unauffindbar, nicht wirklich gegeben ist, in Wirklichkeit oder im Bereich des (bereits) Vorhandenen niemals und nirgendwo erscheinen könnte. Was sich im Bild gibt und nur im Bild gegeben wird, wird dem Seienden als seine Wahrheit wiedergeben“.¹²⁵

2.1.4 Bilder als ursprüngliche Wieder-gabe

Indem Derrida in seiner Lektüre das Moment der ursprünglichen Gabe – „Stiftung in dem dreifachen Sinne der Schenkung, Gründung und des Anfangens“ (UK 65) – hervorkehrt und zugleich das Moment des Wiedergebens, welches zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes statt hat, konturiert, macht er auf ein paradoxes Moment aufmerksam. Hier kündigt sich ein Wieder-geben an, in dem ursprünglich gegeben wird. Derrida arbeitet bei Heidegger diesen Widerspruch heraus, der sich einem roten Faden gleich durch den Polylog zieht und der auch für die hier vorliegenden Überlegungen leitend ist. Dieser Widerspruch besteht darin, dass Heidegger auf dem Boden eines Bildverständnisses als Wiedergabe dasjenige, was von dem Bild gegeben wird, doch als ursprünglich Gegebenes versteht. So steht das Heideggersche Verständnis der Malerei in der Spannung zwischen einerseits Wiedergabe und auf der anderen Seite ursprünglicher Gabe. Oder, wie Därmann formuliert, hier wird ein Begriff von Wieder-gabe geprägt, in dem „Wiedergabe und Hervorbringung keine Gegensätze mehr bilden“.¹²⁶

Wenn Derrida bei Heidegger diesen Widerspruch herausarbeitet und die Spannung besonders beleuchtet, so scheint es ihm nicht darum zu gehen, Heidegger zu widerlegen – wenngleich ein polemisch-kritischer Unterton in den Heidegger-Paraphrasen Derridas nicht zu überhören ist. Vielmehr entdecken die Stimmen des Polylogs in der Argumentation Heideggers eine Struktur der Gabe, die Derrida durchaus verteidigt. Auch Derrida denkt die ursprüngliche Gabe in einer

¹²⁵ Iris Därmann, „Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder“, in: *Phänomenologische Forschungen*, Neue Folge 1 (1996), 239-268, hier: 266.

¹²⁶ Därmann, „Mehr als ein Abbild“, 268.

notwendigen Spannung zu wiedergebenden Momenten.

Derrida hat sich besonders in jüngeren Texten dem Begriff der Gabe explizit zugewendet. Ein kurzer Exkurs zu diesem Begriff kann im Folgenden zeigen, dass Derrida den Begriff eines Wiedergebens als ursprüngliche Gabe durchaus zu konturieren vermag. Indem ich zunächst den Begriff der Gabe, wie er in den jüngeren Texten Derridas in den Mittelpunkt gerückt wurde, in seinen Konturen erfasse und ihn dann anschließend auf bildliche Darstellung übertrage, kann ich zeigen, dass Derrida Heideggers Darstellungsverständnis weniger kritisiert als es vielmehr verteidigt.

Begriff der Gabe — Grundsätzlich muss, so betont Derrida, indem er Marcel Mauss in dessen *Essai sur le don* folgt, unterschieden werden zwischen einer Wiedergabe, die etwas zurückgibt, die als Moment eines ökonomischen Tausches stattfindet, und einer Gabe, die jenseits allen Tausches etwas gibt, für das sie nichts zurückhaben will und auch nichts zurückerhält. Derrida entwickelt mittels dieser Unterscheidung ein Verständnis von Gabe, demzufolge die Gabe nur als Entzug bestehen kann, soll sie nicht direkt in ein Tauschverhältnis überführt werden. Denn wird sie als Gabe anerkannt, wird sie bemerkt, ist sie schon Moment eines Tausches, wie Derrida „vom Einfachsten ausgehend“ schreibt:

„Gabe gibt es nur, wenn es keine Reziprozität gibt, keine Rückkehr, keinen Tausch, weder Gegengabe noch Schuld [...]. Jedesmal, wenn es eine Rückgabe oder Gegengabe gibt, wird die Gabe annulliert.“¹²⁷

Und weiter:

„Damit es Gabe gibt, *ist es notwendig*, daß der Gabenempfänger nicht zurückgibt, nicht begleicht, nicht tilgt, nicht abträgt, keinen Vertrag schließt und niemals in ein Schuldverhältnis tritt.“ (F 24)

Damit die Gabe als Gabe Bestand hat, darf sie noch nicht einmal anerkannt werden: „es genügt, daß der andere wahrnimmt und *bewahrt* [...], damit die Gabe annulliert wird“ (F 25f.). Mit dem Moment der Anerkennung verbindet sich eine vermeintliche Unmöglichkeit der Gabe: Denn erscheint sie, wird sie wahrgenommen, dann wird ihr Aufmerksamkeit geschenkt und sie erlischt in dem „selben zirkuläre[n] Ring [anneau], der einen dazu veranlaßt, ‘zurückzugeben’, und schon gibt es die Bezahlung und die Abtragung einer Schuld“ (F 24). Bestand haben kann die Gabe also nur, wenn sie sich dem Tauschverhältnis, das sie selbst in Gang bringt, entzieht. Sie selbst bleibt am Rande des Tausches.¹²⁸

¹²⁷ Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, 24.

¹²⁸ Zu dem Begriff der Gabe als unbewältigter Rest am Rande des Austausches siehe Georg W. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*, 151-154.

Der Begriff bildlicher Gabe — Für das Gemälde van Goghs und die vielfältigen restituierenden Gesten, die sich um es herum entfalten, bedeutet dies, dass bildliche Darstellung, wenn sie als Gabe zu verstehen ist, Gabe nur qua Entzug zu sein vermag. Derrida scheint darauf zu insistieren, man solle die Schuhe van Goghs als Gabe verstehen, sie aus dem Kreis des Wiedergebens und der Schuhe lösen, wenn eine Stimme bemerkt:

„Aber man hat schon den Eindruck, daß das in Frage stehende Paar – wenn es ein Paar ist – auch niemandem zukommen könnte. [...] Dem *Tribut* trotzend könnten sie auch dafür gemacht sein, dazubleiben.“ (WM 396)

Schuhe, die „dableiben“, die dem „Tribut trotzen“, widersetzen sich dem Kreis des Wiedergebens, sie lassen sich nicht einfügen in eine zirkuläre Bewegung, sondern sind einfach da, jenseits einer Anerkennung und jenseits einer mit der Anerkennung einher gehenden Wiedergabe. Diesen Eindruck, der die Schuhe als Gabe und nicht als Moment eines Wiedergebens begreift, verstärken die Stimmen, die sagen: „*es gibt (il y a)* Schuhe, Punkt, das ist alles“ (WM 323), „wir haben hier ein *Es gibt*“ (WM 330).¹²⁹

In dieser Formulierung klingt die These an, dass bildliche Darstellung als Gabe jenseits aller Tauschverhältnisse zu verstehen ist. Folglich würde sie verkannt, wenn man sie innerhalb einer Beziehung der Restitution nimmt. Und auch Heidegger scheint in diese Richtung zu weisen, wenn die Malerei van Goghs in seiner Interpretation die Verlässlichkeit zu zeigen vermag, die sich hier allererst zeigt. Gleichzeitig ist aber damit eine grundlegende Schwierigkeit verbunden, denn auch hier gilt, dass die Gabe sich entziehen muss, damit sie nicht einem Tauschverhältnis einverleibt wird. Diesem notwendigen Entzug trägt Derrida Rechnung, wenn er die Verlässlichkeit eine „vor-ursprüngliche Gabe“ (WM 411) nennt. Dass sie vor-ursprünglich ist, meint, dass sie noch vor dem Ursprung statt hat. Ihr Ereignis liegt also noch vor dem Ursprung und in diesem Sinne hat sie sich je schon entzogen. So kann die Gabe bildlicher Darstellung, hier die Verlässlichkeit selbst, nicht beschrieben und gefasst werden. Beschrieben werden kann nur das, was sie eröffnet, worin sie sich selbst aber phänomenal schon entzogen hat.¹³⁰ Und genau dieses von der Gabe bildlicher Darstellung eröffnende Geschehen wird von den vielfältigen restituierenden Gesten eingefangen, die die

¹²⁹ Bernhard Waldenfels macht allerdings darauf aufmerksam, dass Gabe und „es gibt“ nicht restlos ineinander zu übersetzen sind in: „Das Un-ding der Gabe“, in: Waldenfels und Gondek, *Einsätze des Denkens*, 385-409, hier 407.

¹³⁰ Geoffrey Bennington fasst die Gabe auch als „vor-ursprünglich“, versteht sie deshalb aber auch als ein Ereignis, das niemals stattgefunden hat oder stattfinden wird, wenn er schreibt: „gibt sich die Gabe in einer Vergangenheit, die niemals Vergangenheit war, und wird in einer Zukunft empfangen, die ihrerseits niemals gegenwärtig war“ (Bennington, *Derridabase*, in: ders. und Jacques Derrida, *Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt am Main 1994, 198).

Stimmen des Polylogs minutiös wiederholen, nachbuchstabieren und auch kritisieren. Damit ist es auch nicht die Verlässlichkeit als Gabe, die sich zeigt. Das, was sich zeigt, das, wovon der Text Heideggers wie auch derjenige Derridas zeugt, sind einzig all die restituierenden Gesten, die von dieser Gabe eröffnet werden, in denen die Gabe aber schon als Wiedergabe gehandelt wird. Das Anerkennen dieser Gabe ist also nur in ihren Erscheinungen greifbar, und bei diesen Erscheinungen handelt es sich um jene Phänomene, in denen die Gabe schon in einem Tauschverhältnis getilgt worden ist. Alle Bewegungen der Restitution, die der Polylog auseinandergefaltet hat, zeugen von einem Wiedergeben. Das Wiedergeben in der Malerei ist damit schon in dem ökonomischen Zirkel gefangen, und doch ist es von einer Gabe eröffnet worden, die sich ihm gegenüber zurückgezogen hat.

Bilden wir diesen Begriff einer ursprünglichen Gabe bildlicher Darstellung auf Heideggers Beschreibungen des van Gogh'schen Gemäldes ab, so erscheint Heideggers Interpretation weniger eigentümlich als vielleicht zu Beginn der Arbeit. Vielmehr ist nun deutlich geworden, dass Heidegger das Geben des Bildes ganz im Sinne der Derridaschen Gabe zu verstehen scheint – oder anders gesagt: Derridas Begriff der Gabe als ursprüngliches Wiedergeben entspricht ganz der Art, wie Heidegger die ursprüngliche Gabe bildlicher Darstellung an dem Beispiel des van Gogh'schen Gemäldes beschreibt.

Mit der doppelwendigen Bewegung von Ablösung und Wiederanbindung, von Entzug und ursprünglicher Gabe als Wiedergabe in Heideggers Beschreibung des Gemäldes hat sich der „Ort der Argumentation – derjenige der von Schapiro eröffneten Debatte – verschoben“ (WM 405). Heidegger partizipiert hier schon längst nicht mehr an der Auseinandersetzung, die Schapiro mit ihm führt. Vor dem Hintergrund der „striktuellen“ Abtrennung und Rückbindung wird auch deutlich, dass Heideggers und Schapiros Gesten der Abtrennung und Rückführung grundlegend verschieden sind. In diesem Sinne, so Derrida, kann

„Heidegger von der Anklage freigesprochen werden, weil er die Dinge noch sicherer, noch 'tiefer', vorursprünglich angebunden hat: in der korrespondierenden Zugehörigkeit zum schweigenden Diskurs der Erde, an diese vorvertragliche oder vor-abgeschlossene Ehe mit der Erde“ (WM 411).

Die Gabe, die mit Heideggers „tiefer“ Rückbindung einhergeht, findet auf dem Boden eines Wiedergebens statt, in dem sich ein Entzug manifestiert. Derrida nennt diese Gabe auch den „Mehrwert“, „der durch die Annullierung ihres Gebrauchswerts entfesselt wurde“ (WM 304). Es handelt sich um „zusätzlichen Mehrwert“, den die Ablösung qua Malerei, das „befremdliche Außer-Gebrauch-Sein produzierend [...] erzeug[t]“ (WM 332). Die Wiederanknüpfung bedeutet dementsprechend, so Derrida, „diese *doppelte Unbrauchbarkeit* ins Werk zu setzen und daraus in gewisser Weise Gebrauch und Mehrwert [zu] machen“ (WM 397). Die Wiederanknüpfung manifestiert einen Entzug, mit dem die Wiedergabe zur ursprünglichen Gabe wird.

2.2 Restitutions photographierter Schuhe

Was befähigt die Darstellung von zwei Schuhen dazu, die Wahrheit so ins Werk zu setzen, wie Heidegger es dem Van-Gogh-Bild zumutet und wie auch Derrida es als Leistung des Bildes verteidigt. Liegt es daran, dass die Schuhe aus Öl auf Leinen bestehen und somit keine realen Vorgänger haben müssen? Liegt es an ihrer Aura, wie man mit Rekurs auf Walter Benjamin vielleicht behaupten könnte? Oder aber können auch auf Photopapier abgelichtete Schuhe es den „vieux souliers aux lacets“ gleichtun und als Darstellung von Schuhen, die zum einen „nicht leugnen [kann], daß die Sache dagewesen ist“,¹³¹ und die zum anderen technisch reproduzierbar ist, die Wahrheit im Heideggerschen Sinne ins Werk setzen?

Laut Friedrich-Wilhelm von Herrmann ist die malerische Darstellung der Schuhe nicht durch eine photographische Darstellung zu ersetzen.¹³² Auch Gerhard Faden lässt an dem Unvermögen der Photographie, die Wahrheit ins Werk zu setzen, keinen Zweifel, wenn er formuliert: „Man darf sogar sagen, um den Sachverhalt ganz scharf zu fassen: Was das Zeug in Wahrheit *ist*, dies erscheint eher in manchen Stücken Instrumentalmusik als in einer Photographie.“¹³³

Jean-Marie Schaeffer macht die Probe aufs Exempel und vergleicht die Schuhe van Goghs mit einer photographischen Darstellung von Schuhen, die ganz ähnlich liegen gelassen und verloren in der Gegend rumstehen. Er bezieht sich auf Edward Westons „Abandoned Shoes“ aus dem Jahre 1937 und stellt die Frage, ob die photographierten Schuhe dasselbe Wahrheitsgeschehen wie gemalte Schuhe auslösen können. Doch auch seine Antwort fällt negativ aus: Photographierte und gemalte Schuhe sind, salopp gesprochen, nicht nur im direkten, sondern auch im übertragenen Sinne zwei Paar Schuhe: „Les chaussures abandonnées ne pourront jamais susciter un si important débat herméneutique ni faire couler autant d’encre que des chaussures peintes.“¹³⁴ Begründet wird dieser Unterschied zwischen den photographierten und den gemalten Schuhen damit, dass die photographierten Schuhe „tout simplement sans équivoque“¹³⁵ seien. Doch ist es die photographische Verfasstheit, welche die Schuhe auf Eindeutigkeiten festlegt? Oder ist es die Gestaltung des Motivs, die dem Bild jede Mehrdeutigkeit nimmt? Die Frage, ob Heideggers Befund, die Kunst setze die Wahrheit ins Werk, auch

¹³¹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989, 86f.

¹³² von Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, 93.

¹³³ Gerhard Faden, *Der Schein der Kunst*, Würzburg 1986, 48.

¹³⁴ So paraphrasiert Nathalie Roelens Schaeffer in: Nathalie Roelens, „Les chaussures de van Gogh, suite“, in: Nathalie Roelens, *Jacques Derrida et l'esthétique*, Paris 2000, 87-102, hier: 88.

Vgl. auch Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987, 196.

¹³⁵ Ebd.

für ein ähnliches Bild, aber eben ein photographisches gegolten hätte, hat mit den soweit referierten Positionen meines Erachtens noch keine Antwort mit befriedigender Begründung gefunden. Noch ist offen, ob nur in der Malerei ursprünglich wiedergegeben wird, oder ob nicht auch photographische Arbeiten einer gleichen Logik des Wieder-gebens gehorchen können. Gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen Photographie und Malerei, der auch in dem, wie jeweils in den Bildern gegeben wird, einen wesentlichen Unterschied macht?

Wenn ich die Frage nach dem Unterschied zwischen Photographie und Malerei an dieser Stelle aufwerfe, dann nicht, weil ich mit der systematischen Vorstellung der Gedanken Derridas zur Malerei hier nun am Ende wäre und nun – da alles dargestellt ist – ergänzende Abgrenzungen ziehen könnte. Es ist vielmehr so, dass ich mir einigen weiteren Aufschluss zur Frage der Wieder-gabe in bildlicher Darstellung davon verspreche, das Verhältnis von Malerei und Photographie in dieser Hinsicht zu betrachten. Zwar wird durch eine solche Betrachtung nichts wesentlich Neues über malerische Darstellung zu erzielen sein. Ich hoffe aber dennoch, indem ich das bislang Erreichte in seinen Grenzen und Unterscheidungen diskutiere, die erzielten Ergebnisse weiter zu profilieren. So kann das folgende Kapitel als Exkurs betrachtet werden, der die Frage nach relevanten Unterschieden zwischen verschiedenen bildlichen Darstellungssystemen verfolgt.

In den folgenden Überlegungen werde ich zwei Aspekte beleuchten, die als Kandidaten für einen wesentlichen Unterschied zwischen photographischer und malerischer Darstellung gelten können: Der eine Aspekt ist die von Benjamin unterstrichene technische Reproduzierbarkeit, die Photoarbeiten im Gegensatz zu Werken der Malerei eignet. Der andere Aspekt ist die von Roland Barthes betonte unhintergehbare Referentialität der Photographie auf ein „Es-ist-sogewesen“¹³⁶ im Außerbildlichen. Diese beiden Aspekte werden gängigerweise als die Unterscheidungsmerkmale herangezogen, aus denen sich ein jeweils anderer Begriff der Darstellung in Malerei auf der einen und Photographie auf der anderen Seite ableiten lässt.

Textgrundlage — Wenn ich diese beiden Aspekte mit Derrida zu diskutieren suche, kann und werde ich nicht direkt auf Beispiele photographischer Darstellungen zurückgreifen. Das Material, das mir geeignet scheint, um eine solche Diskussion zu führen, entstammt vielmehr auch dem Band *Die Wahrheit in der Malerei* und ist an Objekten der bildenden Kunst orientiert. Es handelt sich um den Text „Kartuschen“, in dem Derrida Werke des Künstlers Gérard Titus-Carmel bespricht. Als weitere Texte werde ich Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und Barthes *Die helle Kammer* heranziehen, die jeweils zwei unterschiedliche Differenzierungsmerkmale zwi-

¹³⁶ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 87.

schen Malerei und Photographie vorstellen.

Vorgehen — In einem ersten Schritt will ich Derrida in „Kartuschen“ folgen und seine Interpretationen von zwei verschiedenen Kunstwerken von Gérard Titus-Carmel grob zusammenfassen (2.2.1 *Das Modell als Paradigma*). In den beiden Kunstwerken ist der dargestellte Gegenstand, das heißt das Modell, jeweils mit in das Werk eingeschlossen. Diese Kunstwerke thematisieren also von sich aus das Verhältnis der Darstellung zum dargestellten Gegenstand. Derrida macht in seinem Kommentar deutlich, dass das besagte Verhältnis nicht als ein solches von Modell und Kopie, sondern als eines der Wiederholung zu verstehen ist. In einem zweiten Schritt werde ich in einem Vergleich zu Benjamins These des Wandels der Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und Barthes These der unhintergehbaren Referentialität von Photographie Derridas Überlegungen überprüfen (2.2.2 *Photographie als technisch reproduziertes So-ist-es-gewesen*). Zunächst werde ich Benjamin kritisieren und zeigen, dass Derrida Momente technischer Reproduzierbarkeit auch schon vor den Möglichkeiten der Photographie in der bildenden Kunst am Werk sieht. Derridas Begriff von Darstellung muss gegen Benjamin gelesen werden. Im Gegensatz zu Benjamin setzt Derrida die Wiederholung schon an den Anfang der darstellenden Kunst und räumt ihr nicht erst mit dem Aufkommen einer bestimmten Technik eine die Darstellung prägende Bedeutung ein. Anschließend werde ich zeigen, dass die von Barthes so betonte Referentialität auf ein außerbildliches „So-ist-es-gewesen“ in der Photographie der dargestellten Wirklichkeit keinen grundlegend spezifischen Status verleiht, der nur für Photographie zu gelten hätte. Die folgenden Überlegungen zielen damit zugleich darauf, zu zeigen, dass das Dargestellte in bildlicher Darstellung immer von Wiederholung geprägt ist. Die Wiederholung bildlicher Darstellung hat ein stiftendes Moment, da sie das Dargestellte umgreift. Diese Erkenntnis lässt sich auch noch einmal anders wenden: Die Wiederholung bildlicher Darstellung, handelt es sich nun um photographische oder um malerischer Darstellung, ist stets mit einem Verständnis dieser Darstellung als ursprünglicher Wieder-gabe vereinbar.

2.2.1 Das Modell als Paradigma

Derrida kommentiert in dem Text „Kartuschen“,¹³⁷ der anlässlich der Ausstellung „The Pocket Size Tlingit Coffin et les 61 premiers dessins qui s’ensuivent“ im *Musée national d’art moderne Centre Georges Pompidou* (1. März – 10. April 1978) von Gérard Titus-Carmel als Katalogtext entstanden ist, zwei verschiedene

¹³⁷ Derrida, „Kartuschen“, in: *Wahrheit in der Malerei*, 217-300, im Folgenden zitiert mit dem Sigel WM.

Werke dieses Künstlers. In beiden Kunstwerken ist das Verhältnis des Modells zu seinen Reproduktionen thematisiert. In dem einen Werk ist ein künstliches, in dem anderen ein natürliches Modell Ausgangspunkt für die Reproduktionsserie, aus der das Kunstwerk besteht. Die Kritik des Modell-Begriffs, die Derrida in diesen Kommentaren entwickelt, will ich in zwei Schritten rekonstruieren. Jeder Schritt orientiert sich jeweils an einem Kunstwerk.

2.2.1.1 *The Pocket Size Tlingit Coffin – Ein künstliches Modell*

Das Kunstwerk *The Pocket Size Tlingit Coffin* besteht aus 127 Bildern, die alle ein dreidimensionales Objekt darstellen: ein Mahagoni-Holzkästchen von „bescheidenem Ausmaße (10 x 6,2 x 2,4 cm)“¹³⁸, das an einen Sarg erinnert. Das kleine Holzkästchen selbst gehört mit zum Kunstwerk; es ist unter seine 127 Darstellungen gereiht. Die Bilder stellen den kleinen Holz-sarg aus einer jeweils anderen Perspektive dar, teilweise zeigen sie nur Ausschnitte. Darüber hinaus unterscheiden sie sich auch in der Technik, mit der sie hergestellt sind: Es handelt sich um „Aquarelle, Gouachen und Stiche“ (WM 225), Tuschezeichnungen, Kreidezeichnungen, Bleistiftskizzen – es ist aber wohl keine Photographie darunter. Titus-Carmel behauptet in einem Schriftstück, das er begleitend dem Werk zur Seite stellt, das Holzkästchen stelle das „wirkliche Modell“ dar: „Unter dem Gattungstitel *The Pocket Size Tlingit Coffin* ist eine ziemlich große Anzahl von Zeichnungen (einhundertsiebenundzwanzig genau) zusammengefaßt, die sich auf dasselbe Modell beziehen: es handelt sich um eine Mahagonischachtel.“¹³⁹ Folgt man den Worten des Künstlers, ergibt sich eine eindeutige Beziehung der 128 Gegenstände, aus denen das Kunstwerk besteht, zueinander: ein Modell, das dreidimensionale Objekt, und daneben seine Reproduktionen, deren es 127 gibt. Die Beziehung der Teile zueinander lässt sich dementsprechend genealogisch fassen: Das Modell ist den Reproduktionen vorgängig, die Reproduktionen sind aus dem Modell hervorgegangen. Sind die Beschreibungen von Titus-Carmel noch eindeutig, so löst Derrida in seinem Kommentar die Eindeutigkeit in Mehrdeutigkeit auf und stellt die Vorgängigkeit des Modells in Frage:

„Warum hat sich mir gestern die Familien- oder Genealogie-Metapher aufgedrängt? Ich weiß doch, daß es ihr an Relevanz mangelt, – und auch das Wort Reproduktion. Aber ich bin mir sicher, daß die Grenze dieser Relevanz – der Ort, wo das nicht mehr *zutrifft* – genau dasjenige ist, was hier stattfindet, was passiert, was er angerichtet hat.“ (WM 223)

Wenn es einer genealogischen Interpretation an Relevanz mangelt, müssen andere Interpretationen vorgestellt werden können, die zumindest ebenso Gültigkeit für dieses Kunstwerk haben können. Die Grenze der Relevanz der genealogischen

¹³⁸ Gérard Titus-Carmel, *The Pocket Size Tlingit Coffin (ou de la lassitude considérée comme instrument de chirurgie)*, Paris 1976, zitiert nach WM 222.

¹³⁹ Titus-Carmel, *The Pocket Size Tlingit Coffin*, zitiert nach WM 222.

Interpretation zeichnet sich dann genau dort ein, wo die eine Interpretation sich der anderen gegenüberstellt. Derrida setzt mit seinem Kommentar bei der Beobachtung an, dass das Holzobjekt ein künstlich hergestelltes Objekt ist und so auf einer anderen Ebene als die Bilder liegt. Derrida stellt nun eine einfache Überlegung an: So wie die Bilder – als künstliche Herstellungen – Reproduktionen des Holzobjekts sein können, so kann auch das Holzobjekt, als künstlich hergestelltes, eine Reproduktion der Bildvorlagen sein. Es lassen sich also zwei unterschiedliche Beziehungen des Kästchens zu den Bildern denken, und so sind zwei sich allerdings widersprechende Interpretationen des *Tlingit Coffin* möglich. Die eine Interpretation betrachtet das Holzkästchen als Modell, dessen Reproduktionen die Bilder darstellen:

„Im Falle des *coffin* müssen wir *glauben*, was der mutmaßliche Autor Titus-Carmel darüber *sagt*. Allein *die Geschichte*, die er uns erzählt, ist darüber maßgeblich, sowie die Erzählung [...], daß nämlich das kleine Holzkästchen die Produktion anführt und so als ‘Modell’ dient.“ (WM 260)

Derrida verweist so auf die genealogische Interpretation, die Titus-Carmel nahe legt und die in der Werkbeschreibung schon vorgestellt worden ist. Das Modell, das heißt das Holzkästchen, wird begriffen als „Muster und Vorbild für die endgültige Verwirklichung“,¹⁴⁰ welche die Bilder sind.

Anders aber verhält es sich – und dies ist das zweite denkbare Verhältnis des Kästchens zu den Bildern –, wenn bedacht wird, dass auch das Modell aus einer Reproduktion hervorgegangen ist. Die Worte Titus-Carmels werden dann nicht unbedingt zum Kunstwerk zugehörig erachtet und dementsprechend zählt nur das, was das Kunstwerk selbst zu sehen gibt: eine Zusammenstellung von Reproduktionen. Das Holzkästchen steht, so betrachtet, als eine Reproduktion unter anderen Reproduktionen. Es ist damit aber nicht nur den Zeichnungen ebenbürtig, sondern kann genauso als Reproduktion der Zeichnungen selbst betrachtet werden. Eine Zeichnung kann in diesem Sinn als Produktionskizze interpretiert werden, nach der das Kästchen gefertigt wurde:

„[...] nichts, keine strukturelle und interne Notwendigkeit in der Serie der 128 Artikel verbietet es, die Mahagonischachtel als eine Faksimile-Reproduktion unter anderen, die hyletische Materialisierung dieser oder jener Zeichnung an diesem oder jenem Platz der Serie zu betrachten, ja sogar – warum nicht nach alledem – nach allen Zeichnungen, *in fine!*“ (WM 260f.)

So betrachtet unterscheidet sich das Kästchen von den Bildern nur noch kraft seiner materiellen Beschaffenheit. Das Verständnis, das die Vorgängigkeit des Kästchens vor den Bildern behauptet, hat nicht mehr Plausibilität als das Verständnis, das umgekehrt die Bilder für vorgängig hält. „Der kleine Mahago-

¹⁴⁰ Vgl. Klaus Mainzer, Artikel „Modell“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1971ff. Basel, Band 6, Spalten 46-50, hier: 46.

nisarg“, so Derrida, „ist selbst ein ‘Produkt’. Er hat kein absolutes Privileg in Beziehung auf eine Serie von Produktionen oder Reproduktionen.“ (WM 232)

Sowohl für die Bilder als auch für das Kästchen tritt damit deren Status als Produktion beziehungsweise Reproduktion in den Vordergrund. Insgesamt stehen die heterogenen Elemente beide in seriellen Strukturen, bilden den Teil einer Serie, die genauso von vorgängigen dreidimensionalen Objekten wie von zweidimensionalen Produktionszeichnungen ihren Ausgang nehmen kann. Mit Brunette und Wills kann man zwei Gründe dafür angeben, warum Zweifel an der eindeutigen Vorgängigkeit des angeblichen Modells durchaus berechtigt sind: „First the paradigm is not itself a natural object but an artefact. [...] Second, it is actually only an effect of writing or of the signature, namely Titus-Carmel’s title for the work, which suggests, that the coffin was in any sense prior to the drawings.“¹⁴¹

Das Kunstwerk alleine vermag nicht zu bezeugen, dass das Holzkästchen der Serie von Bildern vorgängig und für sie konstitutiv ist. Dem technischen Herstellsein des Modells ist geschuldet, dass es den Status der modellartigen Vorgängigkeit im Sinne eines Vorbildes für die Bilder, die seine Nachbilder sind, verlieren kann.

Wird das Holzkästchen nicht mehr als vorgängiges Modell genommen, so bieten sich wiederum unterschiedliche Interpretationen dafür an, was denn nun wem Modell gestanden hat. Erstens können die Bilder Modelle sein für das Holzkästchen. Dann hat sich das Verhältnis einfach nur umgekehrt. Zweitens ist es aber auch denkbar, dass weder die Zeichnungen noch das Kästchen eine Vorgängigkeit geltend machen. Sie können alle Verwirklichungen eines Modells sein, das in dem Werk selbst nicht vorhanden ist, das vielleicht nur eine Idee, ein Konzept, eine gedankliche Skizze ist.

Derrida zeigt in seinen Betrachtungen des *Tlingit Coffin* die Ambivalenz, die sich zwischen den sich widersprechenden Interpretationen aufspannt. Dabei aber nagelt er dieses Kunstwerk nicht auf seine Unentscheidbarkeit fest, sondern sucht einen Begriff des Modells, der dem Umstand Rechnung trägt, dass es künstlich hergestellt worden ist. Aus dieser Mehrdeutigkeit des Kunstwerks lässt sich ein Charakteristikum des Modells herauslesen, das ich im Folgenden entwickeln werde. Es spielt mit der vermeintlichen Vorgängigkeit eines Modells und erhebt dieses zum Paradigma.

Zunächst ist festgestellt worden, dass das Modell in seiner Vorgängigkeit in Frage gestellt werden kann – aufgrund des Umstandes, technisch produziert zu sein. Das Modell muss demnach auch als reproduziertes begriffen werden können. „Seitdem es [das Modell] konstruiert worden ist, künstlich erstellt worden ist, schreibt es sich automatisch in die Serie ein.“ (WM 259) Für diese Art von Mo-

¹⁴¹ Peter Brunette und David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton 1989, 177f.

dellen gilt also, dass sie sich derselben Konstitution verdankt wie seine Reproduktionen – es verdankt sich einer reproduzierenden Wiederholung. Derrida folgert aus diesem Umstand, dass das Modell als vorgängiges beziehungsweise originales Modell fehlverstanden ist. Er versteht das Modell als Paradigma:

„Ich nenne ‘Paradigma’ den ‘Erstlings’-Sarg (cercueil ‘princeps’), die kleine Schublade oder die kleine Falle aus Mahagoni, dieses Volumen, dessen festes Relief im Augenblick ‘realer’ scheint als die 127 Zeichnungen.“ (WM 231)

Paradigma „bezeichnet zumeist diese Art von künstlichen Modellen, die bereits aus einer *technè* hervorgehen“ (WM 232). „Ein Paradigma“, so Derrida, „ist eine künstlich erzeugte Struktur“. (Ebd.) Paradigma und Modell sind gleichermaßen Vorbilder. Beide stellen etwas vor, was reproduziert wird.¹⁴² Hierin sind sie sich gleich. Den Unterschied zwischen Modell und Paradigma macht Derrida an der Differenz zwischen *technè* und *physis* fest. Das Modell wird als natürliches verstanden. Dem Bereich der *physis* entsprungen, zur Natur gehörig, liegt es einfach vor. Es ist nicht technisch hergestellt. Das Paradigma hingegen wird als technisch produziertes begriffen. Es ist somit schon das Ergebnis einer Reproduktion. Es gehört in den Bereich der *technè*, von der es – genauso wie von den Darstellungen – heißt, sie sei Nachahmung der Natur.¹⁴³ Das Paradigma liegt also nicht vor jeder möglichen Reproduktion. Vielmehr ist es selbst Ergebnis einer solchen. Indem Derrida den *Tlingit Coffin* als Paradigma begreift, betont er, dass dieses Modell seinerseits schon aus einer Wiederholung hervorgegangen ist. Das Modell ist bereits mit Wiederholung verbunden, bevor es von möglichen Reproduktionen wiederholt wird. Es ist Teil einer Serie, die sich in den Reproduktionen also nicht erst bildet, sondern bloß verlängert. Wird ein solches Modell mit seinen Reproduktionen in einem Werk zusammengefasst, stellt sich der Effekt ein, den Brunette und Wills als Dekonstruktion beschreiben: „For he [Derrida] shows how the model/copy series is set up und at the same time deconstructed by the *Pocket Size Tlingit Coffin*. Or if one prefers, Derrida deconstructs the paradigm set up by Titus-Carmel’s work.“¹⁴⁴

Die ‘Dekonstruktion’ des Modells in dem *Tlingit Coffin* lässt sich von den Reproduktionen her verstehen. Wenn das kleine Holzkästchen – nun von dem Begriff des Paradigmas her verstanden – zu den Reproduktionen gestellt wird, dann reiht es sich unterschiedslos in die Reihe der Bilder ein. Es erweist sich dann als Wiederholung und gleicht den Bildern, die auch nur Wiederholungen sind. Es gibt nur noch Bilder und ein Holzobjekt, das der Künstler als Modell einge-

¹⁴² Vgl. hierzu Artikel „Modell“ von Mainzer, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Spalte 46, und vgl. auch Artikel „Paradigma“ von Thomas Rentsch, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Spalten 74-81.

¹⁴³ Vgl. zu dem griechischen Begriff der „*technè*“: Aristoteles, *Physik* II, 8, 199 a.

¹⁴⁴ Brunette und Wills, *Screen/Play*, 177.

führt hatte, dem aber die Eigenschaften fehlen, die es dazu privilegieren, außerseriell Modell zu sein. In dieser Serie von Gegenständen lässt sich kein Objekt finden, das sich besser als die anderen zum Vorbild eignete. So betrachtet, verliert das kleine Holzkästchen seinen Status als Bedingung der Möglichkeit seiner Reproduktionen. Derrida findet hierfür die emphatische Formulierung: „Titus-Carmel verwandelt das Paradigma in eine Leiche. Indem er es unaufhörlich in effigie verfolgt, indem er fingiert, es in einer Serie von simulierten Reproduktionen zu fingieren, reduziert er es“ (WM 238).

Diese „Tötung des Paradigmas“ (WM 248) ereignet sich, indem das Holzkästchen unter die Reproduktionen gebracht wird und sich in die Serie einschreibt. Schreibt es sich in die Serie ein, dann ist nicht nur der *Coffin* in seiner Rolle als originales Modell reduziert. Das Modell überhaupt, jedes mögliche Modell, hat nicht mehr die Stellung, die es zuvor zu haben schien. Es lässt sich nicht mehr als außerseriell denken. Insofern stellt sich das, was Derrida die „Tötung des Paradigmas“ nennt, auch als „Tötung des Transzendentalen“ (WM 248) dar. Transzendental wäre das Modell, das seinen Reproduktionen vorgängig ist. Als transzendentales Modell stünde es unabhängig von seinen Reproduktionen, stünde als ihnen vorgängig und als für sie konstitutiv. Erweist es sich nun aber als Teil ihrer Serie, zeigt sich, dass es ihnen – abgesehen von seiner Dreidimensionalität – homogen ist. Als Moment der Serie, als homogenes Glied der Reihe, kann es für die Serie nicht mehr transzendental sein. Die Serie „tötet“ das Paradigma in seiner transzendentalen Stellung für die Serie.

2.2.1.2 *La Grande Bananeraie Culturelle – Ein natürliches Modell*

Nun sind die Überlegungen, soweit sie hier vorgestellt wurden, auf ein Modell bezogen, das hergestellt ist. Wie aber gestaltet sich das Verhältnis eines Modells zu seinen Reproduktionen, wenn das Modell nicht technisch hergestellt, sondern ein natürliches Modell ist? Eine Dekonstruktion, wie Brunette und Wills Derridas Zugriff nennen, scheint hier nicht in gleichem Maße denkbar zu sein wie bei einem hergestellten Modell. Weder die Vorgängigkeit eines natürlichen Modells vor seinen Reproduktionen noch sein transzendentaler Status mit Blick auf Reproduktionen scheinen ernsthaft bestritten werden zu können. Doch gilt es, auch in diesem Fall genauer hinzuschauen. Das Verhältnis eines natürlichen Modells zu seinen Reproduktionen sieht Derrida in einem anderen Werk Titus-Carmels, in *La Grande Bananeraie Culturelle* thematisiert.

Auch in *La Grande Bananeraie Culturelle* ist das Modell gemeinsam mit seinen Reproduktionen ausgestellt. Das Modell ist in diesem Fall eine natürliche Banane. Die Reproduktionen sind diesmal keine Bilder, sondern Plastknachbildungen. Das Kunstwerk besteht aus einer echten, einer Modell-Banane und 59 Plastikbananen. Dabei ist *La Grande Bananeraie* kein Kunstwerk im traditionellen Sinne; es setzt auf den zeitlich bedingten Zerfall und kann insofern als Performance verstanden werden. Das Kunstwerk zeichnet sich dadurch aus, dem Pro-

zess der natürlichen Zersetzung des Originals unterworfen zu sein: Die echte Banane zersetzt und verfärbt sich, sie wird braun bis schwarz, schrumpelt und schrumpft, bis sie sich selbst nicht mehr ähnelt. Am Ende der Ausstellung sehen die Plastikbananen einer echten Banane ähnlicher als die Modell-Banane, und mit diesem Zeitpunkt findet die Ausstellung ihren Abschluss.

Für eine Interpretation des Modells wirft *La Grande Bananeraie* augenscheinlich Probleme ganz anderer Natur auf als der *Tlingit Coffin*. Die Frage nach der Vorgängigkeit des Modells hat hier keine Relevanz. Sie ist zugunsten der natürlichen Banane geklärt, der nicht jene Homogenität zu ihren Plastik-Faksimiles zugeschrieben werden kann, die für das Holzkästchen gilt. Während die Modell-Banane natürlich ist, sind ihre Faksimiles künstlich hergestellt. Ganz ihrer Natur folgend zersetzt sich aber nun die Banane. Und diese natürliche Zersetzung birgt die diesem natürlichen Modell eigene Schwierigkeit. Sie besteht darin, dass die Banane nach einigen Tagen schon nicht mehr dem Modell ähnelt, das sie war, als sie Modell gestanden hat. Irgendwann, so Derrida, „ist das Modell (die Frucht oder der Vater, wie man will) vollkommen verdorben, zersetzt, analysiert, verfallen. Es funktioniert nicht mehr: das natürliche Modell ist verstorben.“ (WM 258)

Die Modell-Banane kann, wenn sie braun und schrumpelig geworden ist, nicht mehr als Modell für jene Objekte herangezogen werden, die strahlend gelb und knackig frisch an der Wand hängen. So verändert sich im Laufe der Ausstellung das Verhältnis zwischen Modell und Reproduktion. Die Privilegierung eines Modells, auch jenseits seiner Reproduktionen Bestand zu haben und sich darstellen zu können, ist der natürlichen Banane nicht gegeben. Es wird zunehmend schwierig, den Modell-Status der alternden Banane plausibel zu machen, und je deutlicher der Gegensatz zwischen den 'frischen' Bananen und der alten Modell-Banane wird, desto mehr drängt sich die Frage nach der Identität des Modells auf.

Nun macht die Veränderung der Banane allein noch keinen Identitätsverlust aus. Die alternde Banane verliert dann ihre Identität, wenn sie in Beziehung zu sich selbst gesetzt wird – zu einem vergangenen Zustand. Diese Beziehung kann hergestellt werden, wenn die Banane in Beziehung zu ihren Reproduktionen gesetzt wird. Aus einer Betrachtung dieses Verhältnisses geht hervor, dass die Identität des Modells in seiner Wiederholung durch die Reproduktionen gründet, wie das Folgende noch deutlicher heraus arbeiten wird.

Die Reproduktionen stellen einen bestimmten Zustand der Banane dar, einen Zustand, der rasch der Vergangenheit angehört. Die Reproduktions-Banane speichern gleichsam die Bestimmtheit dieses Zustands. So kann zwischen ihnen und der sich zersetzenden Modell-Banane ein Verhältnis entstehen, das einem Vergleich des vergangenen Zustandes mit dem gegenwärtigen analog ist. Dabei zeigt sich ein Unterschied, der als Verlust von Identität erscheint. Zwischen Modell und Reproduktion ist eine Heterogenität festzustellen. Nun ist es ganz offen-

sichtlich, dass die gealterte Banane nicht minder Banane ist als die noch reife Banane. Die sich zersetzende Banane ist nicht weniger mit sich selbst identisch als jede andere Banane – gehört doch dieser Prozess der natürlichen Veränderung zu dieser Frucht. Die Identität der Banane ergibt sich erst dann, wenn einer ihrer Zustände zur Identität erklärt wird. An diesem können die anderen gemessen werden. So werden unterschiedliche Zustände der Banane nebeneinander gelegt. Insofern faltet die Banane sich auseinander, verdoppelt sich in mehrere Zustände. Es müssen demnach Wiederholungen von der Banane vorhanden sein oder imaginiert werden. Eine Identität der Banane lässt sich einzig mittels der Differenz feststellen, die von der Wiederholung eröffnet wird. Das heißt aber, dass die Identität selbst bereits ein Moment der Wiederholung ist, dass ihre Konstatierung bereits Wiederholung voraussetzt.

Das Modell, auf das sich die Reproduktionen beziehen, bleibt sich identisch und ist in dieser Identität bestimmt. Es steht dabei immer schon in einer Relation, die es mit Wiederholungen von sich verbindet. In *La Grande Bananeraie Culturelle* sind es die Reproduktionen, die gleichsam ihre Relation zu der Modell-Banane ausstellen und so die Idealität des Modells zeigen. Die Identität der Modell-Banane ist, so könnte man sagen, nichts anderes als die Beziehungen zu ihren Reproduktionen. Das Modell bestimmt sich demzufolge erst im Durchgang durch seine Reproduktionen. Diese allerdings bedürfen ihrerseits des Modells, das ihnen als Vorbild dient. Vorbild allerdings im Sinne eines Identischen, das den Maßstab einer Reproduktion abgibt, ist die Banane nur in Hinblick auf ihre Wiederholung. Am Ursprung der Reproduktion steht also nicht ein Modell, das außerhalb der Serie möglicher Reproduktionen stünde. Am Ursprung befindet sich ein Modell, das gewissermaßen Teil seiner Reproduktionen ist, das nur von seinen Reproduktionen her begriffen werden kann.

So gibt es kein Modell ohne eine ihm je schon inhärierende Struktur der Wiederholung. Die Reproduktion kann in keinem Fall auf ein Modell zurückgeführt werden, das von der Struktur der Wiederholung frei wäre, das allen seinen möglichen Wiederholungen heterogen gegenüberstünde. Kurz zusammengefasst bedeutet dies: Modell für eine Reproduktion kann nur sein, was qua Wiederholung Identität aufweist.

2.2.2 Photographie als technisch reproduzierbares So-ist-es-gewesen

Derridas Kommentar zu den beiden Kunstwerken von Titus-Carmel hat augenscheinlich unterschiedliche Momente in dem Verhältnis Modell-Reproduktion zum Vorschein gebracht. Die Untersuchung eines technisch hergestellten Modells führte den Begriff des Paradigmas ein. Die Zerstörung des Paradigmas und die Homogenität zwischen Modell/Paradigma und Reproduktionen haben schließlich das Verhältnis eines künstlichen Modells zu seinen Reproduktionen charakterisiert. An einem natürlichen Modell dagegen fand sich das Problem

seiner Identität, die schon der Wiederholung bedarf; hier ging es um den Anschein einer natürlichen Zersetzung des Modells und um den Anschein einer zunehmenden Heterogenität des Modells gegenüber seinen Nachbildungen. Doch wenngleich sich hier zwei unterschiedliche Bewegungen ausmachen lassen, sind sich beide Modelle (künstliches und natürliches) in einem Moment ihres Verhältnisses zu den Reproduktionen einig: Sowohl das produzierte Paradigma als auch das natürliche Modell stützen sich auf ihre Wiederholungen, die sie in den Reproduktionen finden. Insofern beschreiben beide dieselbe Bewegung der Iterabilität und stehen beide bereits in einer seriellen Struktur.

So beginnt die Reproduktion nicht mit einem vorgängig identischen Modell, dem nachträglich eine Reproduktion hinzugefügt wird. Die Reproduktion beginnt bereits in dem Modell selbst. Den Ursprung dessen, was reproduziert wird, bildet schon eine Wiederholung. So kann Derrida von einer „ursprünglichen Wiederholung“¹⁴⁵ sprechen. Die Reproduktion ereignet sich folglich nicht nachträglich. Vielmehr steht sie am Ursprung aller hier betrachteten Nachbildungen. Umgekehrt heißt dies, dass den Wiederholungen – phänomenologisch gesprochen – ein stiftendes Moment innewohnt.

Mit der Rekonstruktion von Derridas Überlegungen zu Werken von Titus-Carmel allein ist an dieser Stelle allerdings noch keine Aussage über bildliche Darstellung gemacht. Dass die Modelle in bestimmten Werken bildender Kunst von ursprünglicher Wiederholung geprägt sind, sagt erst einmal nichts über Bilder beziehungsweise Malerei. Doch meines Erachtens gehen die Überlegungen Derridas weit über die von ihm besprochenen Kunstwerke hinaus und haben allgemeine Konsequenzen für den Begriff der Repräsentation und damit auch für den Begriff bildlicher Darstellung, für den ich mich hier interessiere. Im Folgenden will ich die Konsequenzen für den Begriff der bildlichen Darstellung aufzeigen, indem ich Derridas Überlegungen in „Kartuschen“ mit zwei anderen Positionen kontrastiere. Die beiden anderen Positionen unterscheiden aus je verschiedenen Gründen zwischen von Malerei und von Photographie gegebener Wirklichkeit. Walter Benjamins Theorie der Kunst „im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ profiliert technische Reproduzierbarkeit als Unterscheidungskriterium. Roland Barthes theoretische Bemerkungen zu Photographie begreifen die unhintergehbare Referenz auf ein außerbildliches „So-ist-es-gewesen“ als Unterscheidungsmerkmal photographischer bildlicher Darstellung. Ob diese beiden Aspekte sich tatsächlich als Unterscheidungskriterien halten können, kann mit Derridas Begriff der ursprünglichen Wiederholung diskutiert werden. In dieser Diskussion werde ich zeigen, dass die von Benjamin und von Barthes etablierten Unterscheidungsmerkmale im Lichte der Derridaschen Überlegungen nicht verteidigt werden können. So erweist sich der Begriff der ursprünglichen

¹⁴⁵ Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, 302-350, hier: 310.

Wiederholung als Grundbegriff bildlicher Darstellung, während die unhintergehbare Referenz auf ein „So-ist-es-gewesen“ sich erst auf dem Boden einer Reproduktion, zum Beispiel einer photographischen, konstituiert. Zunächst werde ich die Grundthesen Benjamins und Barthes' in groben Konturen skizzieren und jeweils anschließend zeigen, wie Derridas Überlegungen in diese Thesen eingreifen können. Nach der kontrastierenden Klärung kann dann ein erster allgemeiner Begriff bildlicher Darstellung abschließend bestimmt werden.

2.2.2.1 Technische Reproduktion von Bildern

Benjamin sucht in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁴⁶ einen qualitativen Wandel in der Kunst aufzuzeigen, den die Erfindung von Reproduktionstechniken mit sich gebracht habe. Waren die Kunstwerke vor der Erfindung der Photographie, so Benjamin, mit einem auratischen Wert versehen – „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (KZR 479) –, der sich ihrer Einzigartigkeit und Einmaligkeit verdankt, haben sie sich qua technischer Reproduktion dieser Aura entledigt. Ihr Wert gründet nun in Politik, das heißt in einem bestimmten Umgang mit ihnen.¹⁴⁷

So unterscheidet Benjamin zwischen Bildern, die technisch reproduziert sind, und Bildern, die herkömmlich mit Pinsel und Farbe hergestellt wurden. Differenziert sind beide bezüglich ihres auratischen Wertes: Herkömmliche Bilder, Malereien also, weisen eine Aura auf, von der sich technisch reproduzierte Bilder befreit haben. Damit zeichnet Benjamin einen tief greifenden Unterschied zwischen Malerei und Photographie ein.¹⁴⁸ Im Blick der Überlegungen Derridas hingegen lässt sich diese Unterscheidung nicht aufrecht halten. Beide Bildarten unterliegen ihnen zufolge derselben iterablen Struktur, die ursprünglich ist. Während Benjamin den Begriff der Reproduktion beziehungsweise Wiederholung auf eine künstlerische Technik einschränkt, macht Derrida geltend, dass in aller Dar-

¹⁴⁶ Im Folgenden zitiert mit dem Sigel KZR.

¹⁴⁷ In diesem letzten Punkt sind Benjamin und Derrida sich einig, wie auch zum Beispiel Kurt Rösch feststellt: „Jedoch stimmt Derrida in einer anderen Hinsicht mit Benjamin überein, und zwar in der Beurteilung der Fotografie als politischem Machtfaktor. Dieser Beurteilung liegt die gemeinsame Auffassung zugrunde, daß eine Fotografie aus ihrem Kontext gelöst und in einen anderen übertragen, einen unüberprüfbar und gefährlichen konnotativen Bedeutungszuwachs entwickeln kann, indem sie als beliebig reproduzierbares Medium für politische Propagandazwecke mißbraucht werden kann.“ (Rösch, *Kunst und Dekonstruktion*, 227)

¹⁴⁸ In Anlehnung an Baudelaire formuliert er: „Ein Gemälde würde [...] dasjenige wiedergeben, woran sich das Auge nicht sattsehen kann. Womit es den Wunsch erfüllt [...] wäre etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt. Was die Photographie vom Gemälde trennt und warum es auch nicht ein einziges übergreifendes Prinzip der ‚Gestaltung‘ für beide geben kann ist also klar; dem Blick, der sich an einem Gemälde nicht sattsehen kann, bedeutet eine Photographie viel mehr das, was die Speise dem Hunger ist oder der Trank dem Durst.“ (Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Band I-2, Abhandlungen, 605-653, hier: 645)

stellung Wiederholung am Werk ist. Seiner Meinung nach muss dieser Begriff von dieser grundlegenden Funktion in der Darstellung her gefasst werden. Dies zeigen Brunette und Wills, die mit Derrida und gegen Benjamin dieselbe Struktur der Wiederholung sowohl zwischen einem Bild und der von ihm dargestellten Wirklichkeit wie auch zwischen unterschiedlichen Reproduktionen desselben Bildes sehen:

„But for Derrida the difference between reality and image would have the same structure as the difference between one reproduction of an image and another reproduction of the same image, for where there is no origin there is always already difference, and repetition implies difference.“¹⁴⁹

Hier spiegelt sich der gegen Benjamins Verständnis der technischen Reproduzierbarkeit gerichtete Begriff einer Wiederholung wider, die nicht nur zwischen Reproduktionen von Bildern stattfindet, sondern sich schon dort ereignet, wo es überhaupt zu bildlichen Darstellungen kommt. Die Struktur der Wiederholung entdeckt Derrida schon dort, wo sich Darstellung und dargestellter Gegenstand unterscheiden. Es ist dieselbe Struktur, die auch eine Reproduktion von einer anderen unterscheidet. In beiden findet sich am Ursprung eine Wiederholung. Benjamin hingegen sieht eine Wiederholung nur dort, wo technisch reproduziert wird – dort, wo die Reproduktion nicht mehr einmalig und einzigartig ist. Dagegen behandelt Derrida auch einzigartige, einmalige Darstellungen – die Bilder des *Tlingit Coffin* zum Beispiel, die jeweils eine eigene Technik und Perspektive für sich reklamieren können – als Reproduktionen, die das Prinzip der Wiederholung realisieren. Sie sind aber nicht bloß Reproduktionen als bildliche Wiederholungen eines dreidimensionalen Objekts. Derrida setzt den Begriff der Reproduktion noch früher an, als Brunette und Wills dies suggerieren. Die Reproduktion findet schon in dem Modell statt, wenn dieses nur in Hinblick auf seine Reproduktion begriffen werden kann.

Auch in malerischen Darstellungen lässt sich die Wiederholbarkeit oder Reproduzierbarkeit als ein kontinuierliches Moment zwischen Darstellung und Dargestelltem festmachen, ist die Darstellung doch Reproduktion eines dargestellten Gegenstandes. Die Darstellung wiederholt in Öl oder anderen Materialien den dargestellten Gegenstand, der als Modell der Darstellung fungiert. Diese These steht im Gegensatz zu einem hergebrachten Verständnis von Malerei, das eine Unabhängigkeit des dargestellten Gegenstands von seinen Darstellungen behauptet. Der dargestellte Gegenstand wird, das folgt aus den Überlegungen Derridas, seinerseits schon in Hinblick auf seine Darstellungen begriffen. Seine Identität, seinen Modellcharakter, erhält er, indem er in Differenz zu sich selbst gesetzt wird. So bestimmt sich von der Darstellung her, was der dargestellte Gegenstand ist.

¹⁴⁹ Brunette und Wills, *Screen/Play*, 176.

Die technische Reproduzierbarkeit als Kandidat für eine mögliche Unterscheidung zwischen malerisch beziehungsweise photographisch dargestellter Wirklichkeit ist demnach ausgeschieden. Mit der technisch möglich gewordenen Reproduzierbarkeit der Darstellung geht laut Derrida kein qualitativer Wandel einher. Photographische Darstellungen sind qua technischer Reproduzierbarkeit nicht jener Aura verlustig gegangen, die malerischen Darstellungen qua Einzigartigkeit noch angehörte. Derridas Kommentar zu den Arbeiten von Titus-Carmel macht deutlich, dass Darstellungen je schon in reproduzierenden Verhältnissen begriffen werden müssen.¹⁵⁰ Technisch reproduzierbar dargestellte Wirklichkeit und mit Pinsel und Farbe hergestellte Darstellung unterscheiden sich in diesem Punkt nicht.

2.2.2.2 „Es-ist-so-gewesen“

Neben dem Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit zeichnet sich die Photographie durch einen anderen Aspekt aus, der ein möglicher Kandidat für eine Unterscheidung zwischen photographisch und malerisch hergestellter Wirklichkeit sein kann. Barthes hat seine Überlegungen zur Photographie auf diesen Aspekt gestützt und ihn als Differenzierungsmerkmal für Photographie herausgearbeitet. Dieser Aspekt ist die spezifische Referentialität, die Photographie im Vergleich zu anderen Darstellungssystemen eignet:

„Ich mußte zunächst deutlich erfassen und damit, wenn möglich, deutlich sagen (auch wenn es etwas Einfaches ist), inwieweit der REFERENT der PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art ist, wie der der anderen Darstellungssysteme. ‘Photographischen Referenten’ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendige reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.“¹⁵¹

Photographische Arbeiten implizieren einen außerbildlichen Referenten, den es notwendigerweise so und nicht anders gegeben hat. Anders gesagt, bei Photographien ist es nicht möglich zu denken, die Sache könnte auch anders gewesen sein. Es ist zum Beispiel zwingend, dass die dargestellten Früchte auf dem Tisch vorhanden waren; der Photograph kann sie nicht einfach hinzu gedacht haben. Dementsprechend muss der photographische Referenten von den Referenten anderer Darstellungssysteme wie Malerei oder Literatur unterschieden werden, wie Barthes vorschlägt:

„Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zei-

¹⁵⁰ Wie Nathalie Roelens zeigt, teilt Derrida diese Auffassung auch mit Phillipe Lacoue-Labarthe: „Lacoue-Labarthe et Derrida s'accordent sur le fait que l'oeuvre est primitivement toujours déjà reproduction, répétition originaire et, en nos termes, à l'abandon.“ (Roelens, „Les chaussures de van Gogh, suite“, 99)

¹⁵¹ Barthes, *Die helle Kammer*, 86. *Die helle Kammer* wird im Folgenden geführt unter dem Sigel HK.

chen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können 'Chimären' sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist.*" (HK 86)

Aus diesem Unterschied, der sicherlich nicht von der Hand zu weisen ist, folgert Barthes, dass Malerei und Photographie nicht der gleichen Darstellungsgattung angehören. So verwirft Barthes auch die Auffassung, die Photographie sei eine Weiterentwicklung malerischer Darstellung: „Es heißt oft, die Maler hätten die Photographie erfunden“, referiert Barthes eine gängige Meinung, der er nun entgegensetzt: „Ich hingegen sage: nein, es waren die Chemiker“ (HK 90). Barthes versteht Photographie nicht als Malerei mit neuen Mitteln, sondern als eine völlig andere Darstellungsweise. Im Gegensatz zu Malerei, deren Darstellung an keinen außerbildlichen, notwendigerweise spezifisch gestalteten Referenten gebunden ist, verweist die Photographie notwendigerweise auf etwas, „was gewesen ist“ (HK 95). Die Photographie ist unweigerlich an eine Realität gebunden – auch wenn diese nur einen Moment Bestand hat und nach Auslösen des Apparates schon der Vergangenheit angehört. Sie kann „über die Existenz nicht hinwegtäuschen“ (HK 96), das heißt sie vermag nicht zu „lügen“, sie „erfindet auch nichts“, im Gegensatz zu den anderen Darstellungssystemen, die als Sprache „ihrem Wesen nach Erfindung“ (ebd.) sind. Wie durch eine „Nabelschnur“ (HK 91) sei Photographie an die Wirklichkeit gebunden, die Barthes als „Emanation des Referenten“ (HK 90) definiert. „Von einem realen Objekt“, so beschreibt Barthes die Entstehung von photographischen Darstellungen, „das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin“ (HK 91). Auf Grundlage dieses Verständnisses von Photographie, das diese „zwangsläufig“ (HK 95) auf ihre irreduzible außerbildliche Referentialität auf das so und nicht anders Gewesene festlegt, scheint sich nun deutlicher ein Unterschied des photographisch Dargestellten zum malerisch Dargestellten abzuzeichnen. Während die Malerei, wie oben mit Derrida beschrieben, das malerisch Gegebene als 'ursprüngliche Gabe' gibt, so ist das photographisch Gegebene nichts weiter als eine einfache Wiederholung eines einmal Gegebenen. Mit Barthes, so scheint es, könnte also der These eines wesentlichen Unterschieds in der Wirklichkeit von photographisch beziehungsweise malerisch Dargestelltem Nachdruck verliehen werden. Photographierte Schuhe hängen, so müsste geschlossen werden, an ihrem außerbildlichen Referenten, mit dem sie organisch verbunden sind. Daraus folgt, dass der photographischen Darstellung von Schuhen keine stiftenden Momente zuerkannt werden könnten.

Greifen wir allerdings auf Derridas Kommentar zu den Kunstwerken von Titus-Carmel, insbesondere zu *La Grande Bananeraie*, zurück, ergibt sich ein anderes Bild. *La Grande Bananeraie* setzt sich zwar nicht aus photographischen Reproduktionen, sondern aus dreidimensionalen Nachbildungen einer Original-Banane zusammen. Wenn wir uns nun aber an Stelle der nachgebildeten Objekte

photographische Reproduktionen vorstellen, so lässt sich wie im Falle der dreidimensionalen Nachbildungen das Verhältnis des Modells zu seinen – nun photographischen Reproduktionen – als ursprünglich wiederholendes begreifen. Es liegt immer noch dieselbe Diskrepanz zwischen dem verfallenden Modell und seinen Reproduktionen vor. Auch hier würde sich die Identität des Modells erst über den Umweg seiner Reproduktionen konstituieren. Das Moment der Iterabilität qua photographischer Reproduktion findet sich auch hier schon allein am Modell. Man könnte nun meinen, dass für photographische Reproduktionen der Begriff der ursprünglichen Wiederholung nicht adäquat ist, denn Photographien beziehen sich, wie Barthes betonen würde, auf diese notwendigerweise so gewesene Banane. Doch diese Referentialität tut dem Moment der ursprünglichen Wiederholung in den photographischen Reproduktionen der Banane keinen Abbruch. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein: Gerade die unhintergehbare Referentialität der Abbildungen auf das Modell, das nun eine andere Gestalt angenommen hat, etabliert umso deutlicher eine Beziehung zwischen dem Modell und den Reproduktionen, in denen die Reproduktionen dem Modell rückblickend Identität verleihen.

Aus dieser Perspektive kann die unhintergehbare Referentialität photographisch dargestellter Wirklichkeit keinen wesentlichen qualitativen Unterschied zu malerisch dargestellter Wirklichkeit begründen. Die Referentialität der Photographie verleiht dem photographisch Dargestellten keinen anderen Wirklichkeitsstatus.

Barthes Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung, wie sich in einigen seiner Bemerkungen andeutet, deren Gedanken er aber nicht weiter entwickelt hat. Vorderhand insistiert Barthes zwar vehement auf der Einzigartigkeit der photographischen Referentialität und leitet aus ihr den oben schon dargestellten Unterschied zur Malerei ab. Derrida gibt dementsprechend auch zu bedenken, Barthes habe „viel, vielleicht ein bißchen zuviel mit den Vorgaben – des nicht-fiktiven Referenten – gerechnet.“¹⁵² In vereinzelt Bemerkungen jedoch klingt auch eine mögliche Übereinstimmung mit Derrida an, wie zum beispielsweise in folgenden Zeilen Roland Barthes’:

„Wenn meine Bemühungen schmerzhaft sind und mir bang ist, dann deshalb, weil ich manchmal dem Kern der Sache näherkomme, in Hitze gerate: in einem bestimmten Photo glaube ich die Umrisse der Wahrheit zu erkennen. Das geschieht, sobald ich ein solches Photo für ‘ähnlich’ halte. Wenn ich darüber nachdenke, muß ich freilich fragen: wer ähnelt wem? Die Ähnlichkeit ist eine Übereinstimmung, doch womit? mit einer Identität. Nun ist aber diese Identität so unbestimmt, imaginär sogar, daß ich weiterhin von ‘Ähnlichkeit’ sprechen kann, ohne je das Modell gesehen zu haben.“ (HK 111)

Und weiter: „Ich ähnele nur anderen Photos von mir, und das ins Unendliche; niemand ist je etwas anderes als die Kopie einer Kopie, sei es äußerlich oder in-

¹⁵² Derrida, „Kraft der Trauer“, 26. „Kraft der Trauer“ erhält im Folgenden das Sigel KT.

nerlich.“ (HK 113)

Barthes beschreibt, dass die Ähnlichkeit ihren Ausgang nicht von einem identischen Referenten nimmt. Es ist nicht die Identität des Referenten, die der Wiederholung qua Photographie vorgängig ist. Vielmehr ist die Identität des Referenten an die Wiederholung gebunden, die hier von der photographischen Reproduktion geleistet wird. Barthes beschreibt genau jene identitätsstiftende Iterabilität, die Derrida in den Kunstwerken von Titus-Carmel freigelegt hat. Die spezifische Referentialität von Photographie führt demzufolge keineswegs zu einem spezifischen Verhältnis zwischen innerbildlich Dargestelltem und außerbildlichem Referenten: Photographische Darstellung ist wie auch malerische Darstellung von einer Struktur geprägt, die sich als ursprüngliche Wiederholung bezeichnen lässt.

2.2.3 Photographie als ursprüngliche Wieder-gabe

Es kann also abschließend festgehalten werden, dass weder von der technischen Reproduzierbarkeit noch von der irreduziblen Referentialität, die photographische Darstellungssysteme aufweisen, auf einen wesentlichen Unterschied in der dargestellten Wirklichkeit von Malerei beziehungsweise Photographie geschlossen werden kann. Die Überlegung Benjamins, der zufolge die zu seiner Zeit neue Technik die bildende Kunst einem Reproduktionsverhältnis unterwirft, konnte mit Derrida widerlegt werden, denn auch nicht-photographisch hergestellte Wirklichkeit wird je schon in diesem Reproduktionsverhältnis begriffen. Derridas Kommentar geht sogar so weit, darzulegen, dass auch dem nicht im Bild Reproduzierten, dem Modell jenseits seiner Reproduktion, notwendigerweise ein Moment von Iterabilität anhaftet.

Ein Rekurs auf Barthes' Bemerkungen zur Photographie hat erwiesen, dass auch die von Barthes unterstrichene spezifische Referentialität photographischer Darstellung keinen Unterschied zu malerisch dargestellter Wirklichkeit zu begründen vermag. So scheint die Photographie doch, wie auch die Malerei, aus dem Geist der bildlichen Darstellung und weniger aus dem der Chemie geboren zu sein. Wie Derrida in Hinblick auf ein photographiertes Porträt bemerkt, besteht kein wesentlicher Unterschied in der Wirklichkeit, die von Malerei und der Wirklichkeit, die von Photographie dargestellt wird:

„Man braucht die Dinge kaum zu forcieren, um sagen zu können, daß [...] es keinen Unterschied zwischen Malerei und Photographie gibt und daß das photographische Porträt weiterhin die Funktion des gemalten Porträt absichert, ja bisweilen sogar akzentuiert.“ (KT 27)

Die Funktion, auf die Derrida hier anspricht, besteht in der Kraft, „das Verschwundene erscheinen zu lassen, es mit mehr Evidenz oder energieia wiedererscheinen zu lassen“ (ebd.). Doch liegt der Akzent, wie man vielleicht meinen könnte, nicht darauf, dass das Verschwundene wiedererscheint, sondern darauf,

dass seine Wiederholung mit einem „Mehrwert“ (ebd.), mit „mehr Evidenz oder energie“ (ebd.) einhergeht. In diesem Sinne beschreibt Derrida sowohl Malerei als auch Photographie als bildliche Gabe, die sich nur auf dem Boden der Wiederholung als ursprüngliche geben kann.

Kommen wir nun zurück zu der Ausgangsfrage, ob auch photographierte Schuhe jenes Wahrheitsgeschehen in Szene setzen können, von dem Heidegger anlässlich gemalter Schuhe berichtet. Nach der Bestimmung des Begriffs der ursprünglichen Wiederholung und seiner Kontrastierung mit den Positionen von Benjamin und Barthes können wir behaupten, dass auch photographierte Schuhe, wie jene von Edward Weston, das Vermögen besitzen müssten, die Wahrheit ins Werk zu setzen. Wenn ihnen diese Leistung dennoch nicht gelingt, wie Nathalie Roelens schreibt, dann liegt die Begründung für ihr Unvermögen nicht in ihrer photographischen Verfasstheit. Bezogen auf die konkrete Schuh-Photographie von Weston gilt, dass – wenn überhaupt – die Art der Inszenierung, nicht die Art der Darstellungsweise, dafür verantwortlich ist. Die Schuhe von Weston sind nicht aufgeschnürt und sie stehen auch nicht auf dem Boden, sondern sind halb umgekippt. Diese Art der Inszenierung lässt es fraglich erscheinen, dass Heideggers Beschreibung der „Vieux Souliers aux lacets“ von Vincent van Gogh auch auf die „Abandoned Shoes“ von Edward Weston passt. Hier zeichnet aber nicht das Darstellungssystem dafür verantwortlich, ob sich in den Schuhen Wahrheit ins Werk setzt oder nicht. Derrida macht in seinen Überlegungen zum Verhältnis von innerbildlich Dargestelltem und seinem außerbildlichen Referenten dementsprechend auch keinen wesentlichen Unterschied zwischen verschiedenen bildlichen Darstellungsformen. Immer schon befinden diese sich in einer Serie von Wiederholungen¹⁵³ und Reproduktionen, aus der sie nicht herauszutreten vermögen.

¹⁵³ Dabei muss nun aber unterschieden werden zwischen der Wiederholung, kraft deren Darstellungen, wie Photographien, reproduziert werden, und der Wiederholung qua welcher Außerbildliches im Innerbildlichen dargestellt wird. Allein letztere, die Wiedergabe von Außerbildlichem in Innerbildlichem, lässt Darstellungen entstehen, denen sowohl das Moment der Wiederholung als auch der ursprünglichen Gabe angehört. Hier geht das Moment der Wiederholung mit einem Moment des Entzugs einher und kann dementsprechend auch im Sinne einer ursprünglichen Gabe verstanden werden.

2.3 Parergonalität

Wir sind nun zu einem Verständnis der Wirklichkeit des Bildes gelangt, das gleichermaßen für malerische Darstellungssysteme und photographische Darstellungssysteme Geltung hat. Wir haben gesehen, dass für beide die Wirklichkeit des im Bild Gegebenen als ursprüngliche Gabe auf dem Boden der Wiederholung zu denken ist. Das derart entwickelte Verständnis der Wirklichkeit des Bildes zeichnet sich durch eine Spannung zwischen Gabe und Wiedergabe aus, die ich versucht habe in dem Begriff der Wieder-Gabe zu fassen. Wie ich in meiner Interpretation von „Restitutionen“ erläutert habe, findet die bildliche Wieder-Gabe in dem Zusammenspiel von Wiederholung, Entzug und ursprünglicher Gabe statt. Anhand von Heideggers Kunstwerk-Aufsatz ließ sich zeigen, dass sich die Ambivalenz zwischen Wiedergabe und ursprünglicher Gabe entlang einer gegenwärtigen Bewegung von Ablösung und Rückbindung zwischen innerbildlicher und außerbildlicher Wirklichkeit artikuliert. Die gegenwärtige Bewegung setzte eine Trennung zwischen innerbildlicher und außerbildlicher Wirklichkeit voraus, die sowohl bestätigt als auch unterwandert wird. Gleich einer Rahmung, die zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes trennt, ist hier eine Grenze im Spiel. An ihr entscheidet sich, welche Wirklichkeit der bildlichen Wirklichkeit zugesprochen wird.

Wie nun lässt sich diese Grenze beschreiben? Einerseits gibt sie eine stabile Trennung zwischen inner- und außerbildlicher Wirklichkeit vor und zugleich muss sie doch auch so verfasst sein, dass sie eine Übertretung des einen in das andere ermöglicht. Kann es sich dann noch um eine stabile Trennungslinie handeln? Welche Art von grenzenziehender Verfasstheit erlaubt diese gegenwärtige Bewegung? Wir sind also mit unseren Überlegungen noch keineswegs am Ende angelangt. Vielmehr stellt sich die Frage, wie die Trennung zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem und ihre konstitutiven Momente für die Verfasstheit von bildlich dargestellter Wirklichkeit zu beschreiben sind.

Die Trennungslinie zwischen innerbildlicher und außerbildlicher Wirklichkeit deckt sich mit einem Rahmen. In diesem Sinne geht es hier also auch darum, den Rahmen als eine Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes in den Blick zu nehmen. Doch wenn hier von Rahmen als dieser Trennung die Rede ist, dann ist damit kein empirischer Rahmen gemeint. Dank des empirischen Rahmens kann die Leinwand zwar transportiert und an der Wand befestigt werden,¹⁵⁴ doch neben dieser praktischen Aufgabe und der Zierde, die ein hübscher

¹⁵⁴ Es soll hier nicht unterschlagen werden, dass auch hinter diesen Funktionen von konkreten Rahmen sich noch weitere, zum Beispiel bildungspolitische Ziele verstecken. Damit, dass der Rahmen das Bild transportabel macht, verbindet Ulrike Dünkelsbühler zum Beispiel eine „neu hinzukommende *ökonomische* Funktion von – sehr konkret – Bilderrahmen, mithilfe derer Kunst ‘transportfähig’ und mobil einsetzbar wird: als *Eigentum* kann sie damit nach Hause ge-

Rahmen mit sich bringt, ist an ihm erst einmal nichts Besonderes festzustellen. Wenn ich hier nach dem Rahmen als dem Punkt frage, an dem sich die Verfasstheit von malerischer Wirklichkeit entscheidet, dann geht es um die rahmende *Struktur*, die zwischen Innen und Außen des Bildes trennt und verbindet. Die Bedeutung einer solchen rahmenden Struktur ist auch von Bildern der Kunst selbst oft in den Blick genommen worden und Gegenstand zahlreicher Arbeiten geworden. Auch sie thematisieren nicht einen empirischen Rahmen, sondern vielmehr eine eingrenzende, rahmende Struktur. Insbesondere die Kunst des 20. Jahrhunderts hat sich mit ihrer konstitutiven Begrenzung beschäftigt. Zahlreiche Arbeiten erzählen von den Versuchen, die Malerei von dieser Eingrenzung zu befreien, jenseits von Rahmen am Punkte Null neu zu beginnen, oder von den Motiven – eingedenk des notwendigen Scheiterns dieser Versuche –, den Rahmen wenigstens zu verletzen oder zu ironisieren.¹⁵⁵ Eine solche Beschäftigung mit der Rahmung von Bildern ist aber nicht das Privileg einer reflexiven Kunst der Moderne und Nachmoderne. Wie zum Beispiel Victor Stoichita zeigt, ist der Rahmen auch schon in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts Motiv vieler Stillleben und damit Gegenstand einer Selbstbespiegelung.¹⁵⁶ Alle diese Arbeiten beschäftigen sich nicht mit dem konkreten Rahmen, wie er in einer zum Transport, zum Hängen und/oder zur Zierde geeigneten Fassung aus einem bestimmten Material besteht. Vielmehr wenden diese Arbeiten sich den rahmenden Strukturen zu, innerhalb deren sie konstituiert und rezipiert werden. Dabei stellen auch das Lösen einer Museumskarte, die Mauern und die Eingangstür zu den 'heiligen Hallen der Kunst' für Bilder und Malerei einen Rahmen dar, ebenso Diskurse der Ästhetik, in denen Bilder thematisiert werden, oder aber Kunstauktionen, Galerien oder Kunst-Akademien.

Derrida hat die rahmende Struktur, um die es hier geht, in unterschiedlichen Kontexten präzisiert und formalisiert. Besonders einschlägig ist der Text „Parergon“, der *Die Wahrheit in der Malerei* eröffnet und den ich im Folgenden zugrunde legen werde. In diesem Text entfaltet Derrida in einer Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant eine Struktur, die er in Anlehnung an ein Beispiel aus dem Kantischen Text „parergonal“ nennt. Der Begriff der „parergonalen Struktur“ präzisiert den Begriff der rahmenden Struktur, von dem ich bislang gesprochen habe. Eine parergonale Struktur zeichnet sich, so wird zu zeigen sein, im Gegensatz zu anderen rahmenden Struktur durch eine Ambiva-

tragen werden, 'privatisiert' und bildungsträchtig angeeignet werden“ (Ulrike Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida, München 1991, 39). Um diese Funktion des Rahmens soll es hier aber nicht gehen.

¹⁵⁵ Dünkelsbühler nennt diese Thematisierung der Rahmens von Seiten der Kunst: „Koketterien von Rahmenbrüchen à la Duchamp, Apollinaire, Wahrhol u.a.“ (Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 32).

¹⁵⁶ Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild*. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, 75.

lenz aus. Die parergonale Struktur lässt sich an empirischen Rahmen verdeutlichen, doch geht sie in diesen nicht auf. Im Gegenteil, der konkrete Rahmen muss – wie der folgende Text noch zeigen wird – in gewisser Weise verschwinden, um die Wirkung entfalten zu können, die ihn zum Anwalt einer parergonalen Struktur macht.

Vorgehen — Der parergonalen Struktur eignen drei Momente: das Moment der Trennung, das Moment der Konstitution und das Moment der Atopie. Im Folgenden sollen diese drei Momente parergonaler Struktur nacheinander beschrieben werden. Ihnen vorweggeschickt sei eine Skizze des Kontexts, in dem Derrida die parergonale Struktur entwickelt. Bei diesem Kontext handelt es sich, wie schon erwähnt, um Derridas Kommentar zur *Kritik der Urteilkraft*. Der Kantische Text steht damit aber nicht zur Diskussion. Er dient hier lediglich als Illustrationsgrundlage. Ihm wird nur soweit Aufmerksamkeit geschenkt, wie es für das Verständnis von Parergonalität notwendig ist.

Mit dem Begriff von Parergonalität will ich eine Begrifflichkeit an die Hand geben, mit der sich die trennende und wiederverbindende Struktur von Malerei in ihren konstitutiven Momenten beschreiben lässt. Dabei interessiert mich nicht die Reichweite von parergonalen Strukturen überhaupt, die zum Beispiel in politischen oder textuellen Zusammenhängen vorliegen.¹⁵⁷ Für den hier vorgestellten Zusammenhang von Bildlichkeit und Malerei ist allein von Bedeutung, diesen Begriff derart zu profilieren, dass er als Wesensmerkmal von Malerei zu fassen ist.

2.3.1 Kant, Derrida und die Notwendigkeit von Parerga

Derrida geht es in seiner Lektüre der *Kritik der Urteilkraft* darum, Kant den Rahmen vorzurechnen, in den dieser seine Theoriestücke gebettet hat. Dabei aber, und das ist für das Verständnis der hier entwickelten Gedanken äußerst wichtig, versucht er in seiner Lektüre nicht, eine Kritik dieses Rahmens vorzunehmen, mit deren Hilfe Kant widerlegt werden könne. Weder, so Derrida, „soll die Dekonstruktion den Rahmen neu abstecken noch von der reinen und einfachen Abwesenheit des Rahmens träumen“ (WM 94). Vielmehr ist sie damit beschäftigt,

„die große philosophische Frage der Tradition (‘Was ist Kunst?’, ‘das Schöne?’, ‘die Repräsentation’, ‘der Ursprung des Kunstwerks?’ und so weiter) auf die insistierende Atopie des parergon [auf das dritte Moment parergonaler Struktur] zurückzubiegen“ (WM 24.f).

¹⁵⁷ Ulrike Dünkelsbühler ist über die Behandlung von Parergonalität als ein auf Malerei eingeschränkter Begriff weit hinausgegangen. Sie hat eine „Kritik der Rahmen-Vernunft“ entworfen. Mit ihr beschreibt sie das „sogenannte ‘westliche’ Denken“, das „Denken, das Identität über ein *Binärschema* konstruiert“ als über eine Logik erklärbar, „deren Operationalität [sie] als paradoxe Rahmenstruktur untersuchen will“ (Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 33).

Das, was Derrida hier die „insistierende Atopik des parergon“ nennt, ist das Moment der parergonalen Struktur, das ich als sein drittes, als sein spezifisches Charakteristikum noch beschreiben werde. Es ist das Moment, anhand dessen andere rahmende Strukturen von parergonalen Strukturen, wie Derrida sie versteht, am deutlichsten unterschieden werden können.

Doch bevor ich mich den einzelnen Momenten zuwende, ist eine grundlegende Unterscheidung angebracht: Es gilt, zu differenzieren zwischen Parergon und parergonal in einem vor-kritischen Sinne auf der einen und einem kritischen Sinne auf der anderen Seite. Dabei entspricht der kritische Sinn dem von Derrida entwickelten Verständnis. In Anlehnung an eine ganz analoge Unterscheidung für den Begriff des Supplements will ich hier differenzieren zwischen einer sogenannten „alten“ und einer sogenannten „neuen“ Logik des Parergon.¹⁵⁸ Was Derrida unter Parergon in seinem kritischen Sinne versteht, ist nicht zu lösen von dem Verständnis von Parergon, das er einer Kritik unterzieht. Derridas Verständnis ist als Kritik, nicht aber als Alternative zur alten Logik zu begreifen. Daher muss auch die alte Logik referiert werden, um die neue Logik zu entwickeln. Die alte Logik entspricht dem herkömmlichen Gebrauch von Parergon und parergonal, und auch der Art und Weise, wie Kant mit diesen Begriffen in *Die Kritik der Urteilskraft* umgeht. Auf dem Boden des Kantischen Umgangs entwickelt Derrida sein Verständnis. Die Widersprüche, die Derrida in Kants Verwendung und Illustration des Begriffs Parergon ausmacht, führen zu einem kritischen Verständnis von Parergon, in dem das Moment des Widerspruchs für den Begriff selbst konstitutiv sein wird.

Alte Logik des Parergon — Was parergonal im Sinne der alten Logik meint, lehrt eine etymologische Betrachtung des Wortes. Etymologisch betrachtet, beschreibt der Begriff des Parergon das, was das Werk umgibt, was ihm zugefügt ist, sein Außen. Im Rückgriff auf die griechische Sprache ist es:

„παρ – εργον, το – Nebenwerk, alles nicht zur Hauptsache Gehörige, Zugabe, Anhang [...] - in der Malerei = Nebenfigur, Beiwerk, Staffage. [...] – eigentlich neutral von παρ – εργον, nebensächlich, beiläufig, ó logos paron, [...]“.¹⁵⁹

Diesem Verständnis zufolge ist mit Parergon eine Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem impliziert. Das Parergon selbst nimmt in dieser Zweiteilung die Seite des Außen, des Unwesentlichen ein. Ihm gegenüber steht das Werk, für das es nur „Beiwerk“ ist. Parergon steht also in Opposition zum Ergon, zum Werk.¹⁶⁰ In diesem Sinne sind auch bei Aristote-

¹⁵⁸ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974, 18.

¹⁵⁹ *Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, hg. v. Wilhelm Pape, Band II, Graz 1954, 518. Zitiert nach Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 31.

¹⁶⁰ Dünkelsbühler legt dar, dass „Parergon“ etymologisch gefasst einerseits „gegenüber dem Ergon“

les in der *Nikomachischen Ethik* Parerga zu finden:

„Auf dieselbe Weise muß man es auch in den anderen Dingen halten, damit nicht etwa die Nebensachen [παρεργα] die Hauptsachen [εργα] überwuchern.“¹⁶¹

Aristoteles fordert eine deutliche Trennung zwischen dem Ergon und seinen Parerga, denen jeweils ein anderer Stellenwert zukommt. Ihm zufolge sind beide gegenübergestellt und sollten scharf voneinander getrennt sein.

Neue Logik des Parergon — Auf vielen Ebenen von Kants Texts spürt Derrida Momente auf, die vermeintlich parergonal sind – im Sinne der alten Logik von parergonal – und die doch eine diesem Parergon – wiederum im herkömmlichen Sinne – entgegengesetzte Wirkung haben. Kants Parerga vollziehen keine reine Gegenüberstellung und auch kein reines Nebeneinander von Parergon und Ergon, sondern widersprechen dieser trennenden Bewegung im Moment ihrer Trennung.

Derrida zeigt diese Parergonalität zum Beispiel an dem Gegenstand der Dritten Kritik, an der Urteilskraft selbst. Dieser wird von Kant zugemutet, die Vermittlung zwischen dem Verstand und der Vernunft zu leisten, die „unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiet des Naturbegriffes, als dem Sinnlichen, und der Gebiete des Freiheitsbegriffes, als dem Übersinnlichen“¹⁶² zu überbrücken. Mit dem Vermögen des Verstandes auf der einen und dem Vermögen der Vernunft auf der anderen Seite, der Endlichkeit auf der einen und der Unendlichkeit auf der anderen Seite, ist somit die rahmende Struktur angegeben, innerhalb deren die Urteilskraft auf einem eigenen Gebiet Fuß fassen muss. Mit der Urteilskraft, so Kant, ist ein Ort gefordert, der „weder theoretisch noch praktisch oder genauer zugleich praktisch und theoretisch ist“.¹⁶³ Dieser Ort jedoch, so Derrida weiter, ist „ein des Ortes beraubter Ort (lieu privé de lieu)“ (WM 57). Die Beschreibungen der Urteilskraft vermögen es nicht, einen eigenen Ort zu beschreiben, sondern nur ein ‚Zwischen‘ zwischen Vernunft- und Verstandesvermögen. So ist der Urteilskraft einerseits zugemutet, weder das eine noch das andere zu sein, sich also in einem Rahmen zu befinden, der sie von dem Vermögen der Vernunft und gleichermaßen von dem des Verstandes trennt. Doch zugleich ist der ihr dadurch zugewiesene Ort nur durch den Rahmen bestimmt, von Verstand und Vernunft also. Die Grenzen sind durchlässig, die von Kant geforderte Trennung, dass die Urteilskraft weder Vernunft noch Verstand sein dürfe, wird doch sogleich wieder

als auch „neben dem Ergon“ heißen kann; vgl. Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 31.

¹⁶¹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 1098a 32ff. zitiert nach der Übersetzung von Olaf Gigon, in: *Die Bibliothek der Alten Welt*, Band III der Werke Aristoteles, Zürich und Stuttgart ²1967, 67.

¹⁶² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, B XIX, im Folgenden zitiert als KU.

¹⁶³ Derrida, „Parergon“, 57. Der Text „Parergon“ wird im Folgenden im Text aufgeführt unter dem Sigel WM.

aufgehoben.

Mit der Urteilskraft ist eine Ebene beschrieben, auf der Derrida eine parergonale Verfasstheit gemäß der neuen Logik ausfindig macht. Auf einer anderen Ebene befragt Derrida die Beispiele, die Kant selbst für Parerga gibt und bezieht sich auf den berühmten Paragraphen 14 der *Kritik der Urteilskraft*. Kant schreibt hier:

„Selbst was man Zieraten (parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie *Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.*“ (KU B 43)

Derrida greift das Beispiel der Gewänder an Statuen auf, welches Kant „nur äußerlich als Zutat zugehörig“ versteht, und illustriert an einem Gemälde von Lukas Cranach, einer Darstellung der *Lukretia*, dass dasjenige, was als äußerliche Zutat verstanden werden muss, der Dolch, den sie trägt, doch wesentlich dazugehört. Denn, obwohl der Dolch nur als Accessoire zu betrachten ist, kann die Lucretia gerade nur anhand dieses Accessoires erkannt werden.

Diese beiden Beispiele für trennende Strukturen, denen eine Unterwanderung der mit ihnen implizierten Trennung eigen ist, ließen sich um eine ganze Reihe weiterer Beispiele fortführen. Derrida durchstreift den Kantischen Text und macht Momente parergonaler Verfasstheit ausfindig, die sich selbst widersprechen. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass das Parergon, als Ausgegrenztes, Wirkung im Ergon zeigt. Anhand dieser Beispiele zeigt Derrida eine Widersprüchlichkeit zwischen dem Verständnis von Parergon gemäß der alten Logik und den tatsächlichen Wirkungen dieses Parergon. Derrida impliziert diese Widersprüchlichkeit in sein Verständnis von Parergon, das heißt in die neue Logik von Parergonalität. Wenn Derrida also in dem Text von Kant dasjenige, was Kant als äußerlich versteht, als wesentlich ausweist, dann ist diese Geste weitaus komplexer, als dass sie das Hauptsächliche in das andere Nebensächliche umkehrt. Derrida verortet das Hauptsächliche zwar dort, wo Kant den Schauplatz der Nebensache angesiedelt hatte. Doch führt ihn das nicht dazu, der Nebensache den Status der Hauptsache zuzuschreiben. Derrida spricht ihm nicht den Status eines Parergon ab. Er sieht vielmehr in einer parergonalen Struktur selbst jene „Überwucherung der Neben- in die Hauptsache“ sich vollziehen, deren Vermeidung Aristoteles empfohlen hatte. Doch leitet diese Überwucherung nicht dazu an, die Trennung zwischen Parergon und Ergon aufzuheben, sondern ist paradoxerweise ein Moment dieser Trennung.

In der folgenden Darstellung der drei Momente parergonaler Logik will ich mit einem Moment beginnen, das von alter und neuer Logik noch geteilt wird. Dieses Moment ist für die Charakterisierung der parergonalen Strukturierung, so wie Derrida sie versteht, zwar notwendig, trägt aber nicht dazu bei, die alte von der neuen Logik zu unterscheiden.

2.3.2 Trennung – Erstes Moment parergonaler Struktur

Die Trennung als erstes Moment parergonaler Struktur deckt sich mit dem, was allen Unterscheidungslinien eignet, deren Funktion es ist, einen Raum zu eröffnen. So trennt der konkrete Rahmen zwischen dem Bild und dem Hintergrund in der Art, wie zum Beispiel ein Zaun die Weide, auf der einige Pferde ihr Leben verbringen, von den für die Tiere gefährlichen Sträuchern und Strassen. Das erste Moment parergonaler Logik entspricht folglich dem, was die griechischen Ursprünge des Wortes zu verstehen geben: Es besteht in einer Trennung zwischen dem Ergon und dem, was nicht mehr konstitutiv zum Ergon gehört.

In diesem Moment ist noch keine Unterwanderung der Trennung impliziert. Die Beziehung zwischen Ergon und Parergon ist noch klar hierarchisch verfasst als die Unterordnung des Parergon unter das Ergon. Die Differenz zwischen beiden ist mithin eine Differenz des Wertes, insofern der einen Seite mehr Wirklichkeit, Wahrheit, Authentizität oder einfach mehr Sicherheit – wie im Falle der Pferdeweide – zukommt als der anderen, deren Abglanz sie ist, die 'widerspiegelt', schmückt oder die es fernzuhalten gilt.

Das Moment der Trennung eignet allen Formen rahmender Struktur: allen rahmenden Verfassungen, entsprechen sie nun der alten oder der neuen Logik. Mit dem zweiten Moment wird dagegen ein Unterscheidungsmerkmal eingeführt, anhand dessen zwischen parergonaler Verfasstheit alter Logik und neuer Logik unterschieden werden kann.

2.3.3 Konstitution – Zweites Moment parergonaler Struktur

Das Moment der Konstitution kann man als die Wirkung verstehen, die mit der Trennung einhergeht. Mit der Beschreibung der Konstitution als einer Wirkung der Abtrennung soll hier allerdings nicht suggeriert werden, dass die Trennung der Konstitution vorgängig ist. Konstitution und Trennung stehen in keinem kausalen Verhältnis zueinander, sondern sind Momente, die gleichzeitig greifen.

Der alten Logik gemäß gehen Parerga nur mit dem einzigen Effekt, dem der Trennung einher. Mit dem zweiten Moment eröffnet sich ein grundlegender Unterschied zwischen der alten und der neuen Logik. In der alten Logik impliziert das Parergon nur eine Trennung. Das heißt, dass sich das Ergon schon unabhängig von einer Trennung vom Parergon konstituiert. Die Trennung, die mit dem Parergon alter Logik einhergeht, übt keinen Einfluss auf das Ergon aus. Sie kommt immer schon nach der Konstitution des Ergon und trägt zu diesem nichts bei. Ein Bilderrahmen ist ein gutes Beispiel für ein Parergon der alten Logik. Der Rahmen wird einzig als Schmuck verstanden. Das entsprechende Ergon, das Bild kommt auch ohne die aus Gold, Metall oder Holz gefasste Verzierung aus.

Der neuen Logik zufolge ist die rahmende Struktur dagegen für das Bild konstitutiv. Mit rahmender Struktur ist hier dann aber nicht der empirische Rahmen

gemeint, sondern eine Trennungsfunktion zwischen Bild und seinem Hintergrund, so dass das Bild beim Betrachter eine andere Haltung evoziert als die Tapete, vor der das Bild hängt – und deren Muster den Strichanordnungen auf dem Bild ähnlich ist.

Wird die Rahmung in diesem Sinne verstanden, dann impliziert sie nicht nur eine Trennung, sondern bringt mit der Trennung auch eine Konstitutionsleistung mit sich. Diese Konstitutionsleistung entspricht dem zweiten Moment parergonaler Struktur. Was eine Rahmung also dazu befähigt, einer parergonalen Struktur neuer Logik zu entsprechen, besteht darin, dass sie vom Ergon trennt und zugleich Ergon-konstitutiv ist.

Wie nun ist genau die Konstitution zu verstehen, die in einer parergonalen Struktur neuer Logik gründet? Man könnte meinen, dass eine adäquate Beschreibung parergonaler Konstitution in der folgenden Beschreibung von Dünkelsbühler aufginge: „Durch das Einrahmen werden die essentiellen, weil determinierenden Grenzlinien durch den Rahmen konstituiert, er hält das Eingerahmte auf diese Weise zusammen, macht daraus ein Ganzes, eine Einheit, die so – qua Definierbarkeit – zur Einheit wird. Anders gesagt: Der Rahmen macht das Eingerahmte nenn- und konzeptualisierbar und konstituiert so dessen Identität.“¹⁶⁴

Dieser Charakterisierung zufolge macht die Rahmung das Gerahmte greifbar. Doch die Konstitutionsleistung, die Derrida als Effekt des Parergon beschreibt, ist tief greifender. Die parergonal bedingte Konstitutionsleistung gründet nicht darin, dass sie die Sache greifbarer macht – so wie der konkrete Rahmen das Bild tragbar macht. Die parergonale Konstitutionsleistung gründet in einem Verlust beziehungsweise Mangel,¹⁶⁵ der von der Trennung selbst hervorgerufen wurde, und der im gleichen Moment auch wieder behoben wird. Das Parergon zeichnet sich daher – zumindest dem bislang entwickelten Verständnis zufolge – durch zwei miteinander widerstreitende Bewegungen aus, die ihm beide als seine Wirkungen zugeschrieben werden: erstens ein Moment, das einen Mangel hervor-

¹⁶⁴ Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 54.

¹⁶⁵ Der Unterschied zwischen Mangel und Verlust ist folgendermaßen zu beschreiben: Verlust bedeutet Mangel an etwas notwendigerweise vorhergehend Anwesendem, während bei dem Mangel die vorhergehende Anwesenheit der Sache, an der es mangelt, nicht unbedingt vorausgesetzt wird. So kann mir das Buch „Die Wahrheit in der Malerei“ *fehlen*, das ich unter all den Büchern nicht mehr finde, aber mit dem ich gestern noch gearbeitet habe. An einem Buch dagegen, das ich noch nie besessen habe, kann es mir dagegen nur *mangeln*. Dünkelsbühler notiert dazu: „Das ‘Fehlen’ (*manque*) kann nämlich nur über den Umweg der Übersetzung als ‘Verlust’ (*perte*) ersetzt werden. Nur über die Annahme eines *Verlustes* kann eine originäre Vollständigkeit – als *Einheit* – vorausgesetzt werden, die dann ersetzt (*remplacée*) und so die (metaphysische Logik) der ‘ursprüngliche(n)’ Identität wieder vollständig hergestellt (*reproduite*) werden kann.“ (Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 55) In dem Fall des Parergon müsste es eigentlich heißen, dass das Parergon den Mangel hervorruft, ihn dann aber sogleich einerseits in einen Verlust verwandelt und andererseits ersetzt.

bringt und zweitens ein Moment, das den Mangel als Verlust behebt.

Die parergonale Struktur wird dementsprechend als eine einrahmende Struktur erläutert, in der das Abgetrennte paradoxerweise Wirkung entfalten kann. So bewirkt die Abgrenzung des ersten Moments nicht, dass sich die Sache im Inneren ungestört von dem nun Abgetrennten behaupten kann. Vielmehr findet an dem Ort der Abtrennung selbst die Konstitution des Eingegrenzten statt. Anders gesagt: Die Einrahmung ist der Ort selbst der Konstitution. „Paradox“, so Ulrike Dünkelsbühler zu Recht, „ist *nicht* die Tatsache, daß das ‘Andere’ als ‘Uneigentliches’, ‘Sekundäres’ etc. beteiligt ist, sondern paradox an dieser Logik ist vielmehr, daß das ‘Andere’ diesen Fremdkörperstatus erhält und ausgeschlossen wird, gerade weil es die Identität des Selben konstituiert.“¹⁶⁶

Ich will diese paradoxe Konstitutionsleistung an einem Beispiel erläutern, das Derrida in seiner Kant-Lektüre diskutiert. Es handelt sich um ein von Kant analysiertes Moment des ästhetischen Urteils, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck.

2.3.3.1 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Reiner Einschnitt

Die „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ ist ein Prinzip, dem laut Kant ästhetische Urteile gehorchen. In einem ersten Schritt des „Dritte[n] Moments der Geschmacksurteile nach der Relation der Zwecke, welche in ihnen in Betrachtung gezogen wird“ in der *Analytik des Schönen* trennt Kant ausdrücklich alles ästhetische Urteilen von der Vorstellung eines Zwecks ab, mit denen der Gegenstand des Urteilens verbunden sein könnte. „Wie z.B.“, so Kant, „wenn ich im Walde einen Rasenplatz antreffe, um welchen die Bäume im Zirkel stehen, und ich mir dabei nicht einen Zweck, nämlich daß er etwa zum ländlichen Tanze dienen solle, vorstelle“ (UK B 46).

Dieser Rasenplatz kann nur dann Gegenstand eines ästhetischen Urteils sein, wenn ich ihn von der Vorstellung des Zwecks, zum Beispiel auf ihm das Tanzbein zu schwingen, trenne. Denn, der „Bestimmungsgrund [eines ästhetischen Urteils kann nicht] ein Begriff, mithin auch nicht der eines bestimmten Zweckes sein“ (KU B 47).

Das ästhetische Urteil ist also dem ersten Moment der parergonalen Struktur gemäß von der Vorstellung bestimmter Zwecke geschieden. Diese Abtrennung klingt in der Formulierung des „ohne Zweck“ an. Derrida spielt auf diese Formulierung an, wenn er den Abschnitt des „Parergon“-Textes, in dem er das zweite Moment parergonaler Struktur am deutlichsten formuliert, mit den Worten „Das ohne des reinen Einschnitts“ (WM 105-144) überschreibt.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmen-Vernunft*, 34.

¹⁶⁷ Die französische Formulierung „Le sans de la coupure pure“ spielt mit der Homophonie von *sans* (ohne) und *sang* (Blut) und mit ihrer Ähnlichkeit zu *sens* (Sinn/Bedeutung und Richtung), wie Michael Wetzels im Übersetzungsapparat anmerkt (Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, 448). So wird aus dem reinen Einschnitt ein blutiger Schnitt, der Spuren hinterlässt. Zugleich

Kant macht jedoch in einem zweiten Schritt gerade diese Zwecklosigkeit zum Konstituens von ästhetischen Urteilen und verleiht ihr damit wiederum Zweck. Denn, gerade dieses „ohne Zweck“ kann mit einer Zweckmäßigkeit verbunden werden. Kant fasst diesen Zwischenschritt in der Formulierung „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zusammen und erläutert sie folgendermaßen:

„Die Zweckmäßigkeit also, die vor dem Erkenntnis eines Objektes vorhergeht, ja sogar, ohne die Vorstellung desselben zu einem Erkenntnis brauchen zu wollen, gleichwohl mit ihr unmittelbar verbunden wird, ist das Subjektive derselben, was gar kein Erkenntnisstück werden kann. Also wird der Gegenstand alsdann nur darum zweckmäßig genannt, weil seine Vorstellung unmittelbar mit dem Gefühl der Lust verbunden ist und diese Vorstellung ist selbst eine ästhetische Vorstellung der Zweckmäßigkeit.“ (KU Einleitung B XLIII)

Das „Gefühl der Lust“, welches die Zweckmäßigkeit des ästhetischen Urteils begründet, so Kant, „kann nichts anderes sein als die Angemessenheit desselben [des Objekts] zu den Erkenntnisvermögen, die in der reflektierenden Urteilskraft im Spiele sind, und sofern sie darin sind, also bloß eine subjektive formale Zweckmäßigkeit des Objekts ausdrücken“ (KU Einleitung BXLV).

Daraus folgt, dass das ästhetische Urteil zweckgemäß ist, nicht obwohl das ästhetische Urteil von Zweckmäßigkeit getrennt ist, sondern weil es ohne Zweck ist. Die Abtrennung selbst also trägt nicht nur entscheidend zu einer Stabilisierung dessen bei, was sich im Inneren der Einrahmung konstituiert, hier das ästhetische Urteil. Vielmehr findet an der Abtrennung selbst und kraft ihrer die Konstitution erst statt.

Nun geht aber nicht jede Art der Abtrennung mit einer derartigen Konstitution einher. Die Abtrennung selbst muss in einer besonderen Art und Weise beschaffen sein. Sie muss einen Mangel hervor rufen, der in den Worten von Derrida „absolut“ (WM 107) ist. Er darf, um es anders zu sagen, nicht relativ sein. Was unterscheidet aber einen „absoluten Mangel“ (ebd.) von einem relativen Mangel? Was macht eine Abtrennung aus, die einen absoluten Mangel hervorruft? Derrida nennt die Art der Abtrennung, die einen absoluten Mangel hervorruft einen „reine[n] Einschnitt“ (WM 110). Was also ist ein reiner Einschnitt?

In Kants Text selbst finden sich zwei Beispiele, anhand deren die Unterscheidung zwischen der Zwecklosigkeit, die konstitutiv für ein ästhetisches Urteil ist, und der Zwecklosigkeit, die für ein ästhetisches Urteil nicht konstitutiv ist, illustriert werden soll: einerseits ein Ausgrabungsgegenstand, der in seinem ursprünglichen Zustand nicht ganz vollständig erhalten ist, und andererseits eine Tulpe. (Vgl. KU B 62, Anmerkung) Derrida greift diese beiden Gegenstände auf, um das, was er einen reinen Einschnitt nennt, von einem unreinen Einschnitt zu unterschei-

verspricht der Titel damit, den Sinn des Einschnitts zu erläutern. „Sinn“ meint dabei sowohl die Sinnhaftigkeit als auch die Richtung – die der parergonalen Logik zufolge in beide Richtungen weist, in Richtung des Ergon als auch vom Ergon weg.

den. Die Tulpe ist das Beispiel für einen Gegenstand, der „rein“ von einem Zweck abgeschnitten ist, während die Trennung des Ausgrabungsfundes nicht den Kriterien einer reinen Trennung entspricht – als einer Trennung, die einen absoluten Mangel bedingt. Der Unterschied zwischen beiden gründet in der jeweils anderen Art des Mangels. Das erste Beispiel ist ein ehemaliges Werkzeug, das in einem Grabhügel vergraben lag und nun nicht mehr vollständig erhalten ist. Es ist ein Gerät mit einem Loch. Zweckmäßig ist der Gegenstand dann, wenn das nicht mehr vorhandene Heft eines Schwertes hinzugedacht und der Gegenstand auf dieses Heft hin verlängert wird. In der Gestalt, in der das Gerät Kant vorlag bzw. vorschwebte, stellt es ein nutzloses Ding dar. Es ist von seinem Zweck abgeschnitten – abgeschnitten, aber eben von einem Zweck, der einmal zu ihm gehört hat. So ist der Mangel an Zweck, der an diesem Gegenstand festgestellt werden kann, relativ zu einem Zustand, an dem dieser Gegenstand noch vollständig war und seinen Zweck erfüllen konnte. Dementsprechend kann Derrida notieren:

„das zweckbestimmte Gerät ist nicht ausreichend von seinem Ziel abgeschnitten, man kann es mittelbar auf ein Ziel verlängern, es virtuell hinzufügen, das Heft in sein Loch wieder einsetzen, die Sache mit einem neuen Stile versehen, der Zweckmäßigkeit ihren Zweck wiedergeben“ (WM 110).

Die Kontingenz dieses Einschnittes und die damit verbundene relative Zwecklosigkeit des ausgegrabenen Gegenstandes begründen einen Einschnitt, der nicht rein ist. Dieser Einschnitt gehört nicht wesentlich zum Gegenstand hinzu. Der mittlerweile unweckmäßige Gegenstand lässt sich – zumindest virtuell – wieder auf seine Brauchbarkeit hin verlängern. Wird das ihm fehlende Teil hinzugedacht, so erfüllt er wieder seinen ursprünglichen Zweck.

Dem zweiten Beispiel-Gegenstand, der Tulpe, gehört dagegen ein Mangel an, der durch einen reinen Einschnitt bedingt ist. Der Einschnitt, der die Tulpe von einer Zweckmäßigkeit abschneidet, ist der Tulpe nicht zufällig zugefügt worden. Es ist keine Art der Verletzung, ohne welche die Tulpe mehr Tulpe wäre als sie das aktuell ist. So wie die Tulpe war, ist und sein wird, so ist sie zwecklos. Es lässt sich keine Verlängerung auf einen Zweck ersinnen, der aus ihr einen zweckmäßigen Gegenstand machte. Bei der Tulpe gibt es nicht mehr eine Art des „Anhaften[s] zwischen dem abgelösten Ende und der zweckbestimmten Organisation des Organs, zwischen dem Zweck und der Form von Zweckbestimmtheit“ (WM 111). Insofern gestaltet sich der Mangel, der mit dem reinen Einschnitt einhergeht, anders als bei dem ausgegrabenen Gegenstand. Dieser Mangel kann nicht wieder behoben werden, er ist absolut, oder wie Derrida sagt,

„die Tulpe genießt aus sich heraus eine gewisse Vollständigkeit. Es mangelt ihr an nichts, aber es mangelt ihr an nichts, weil es ihr an Zweck mangelt. Sie ist un-abhängig, in dem Maße ab-solut, absolviert – abgeschnitten – absolut von ihrem Ziel abgeschnitten [...]; folglich absolut unvollständig.“ (WM 117)

So ist die Tulpe durch einen „reinen Schnitt“ von ihrem „Ende/Zweck“ (ebd.) abgeschnitten. Ihr Mangel ist, so Derrida, die Spur der Abwesenheit von Zweck überhaupt, „die Spur des *ohne*“ (ebd.), die den „Ursprung der Schönheit darstellt“ (WM 113). Der Gegenstand weist sich gerade in seiner Zwecklosigkeit aus, die sich zeigt. Die Zweckmäßigkeit gehört dann wesentlich – und nicht akzidentell – zu ihm.

2.3.3.2 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Konstitution qua Mangel

Der absolute Mangel, der die Blume charakterisiert, ist konstitutiv für die Beurteilung der Blume als eines ästhetischen Gegenstands. Damit sie als Gegenstand eines ästhetischen Urteils fungieren kann, muss sie – so resümiert Derrida Kant – von einem absoluten Mangel betroffen sein. *Weil* es ihr absolut an Zweck mangelt – nicht *obwohl* es ihr an Zweck mangelt –, ist sie für ein ästhetisches Urteil zweckmäßig. Der Mangel dagegen, den das ausgegrabene Werkzeug erlitten hat, ist nicht geeignet, das Fundstück zum Gegenstand eines ästhetischen Urteils zu machen. Im Gegenteil, der Verlust, den der Gegenstand im Zuge seines Überlebens erlitten hat, entfernt ihn von seiner ursprünglichen Bestimmung – davon, zweckmäßig zu sein.

Derrida markiert den Unterschied zwischen den Arten der Zwecklosigkeit, indem er zwischen „*absence de but*“ (Ziellosigkeit überhaupt) und „*absence du but*“ (WM 111) (Abwesenheit von bestimmten Zielen) differenziert. *Absence de but* trifft auf die Tulpe zu, *absence du but* dagegen ist der Verlust des Zieles, der dem beschädigten Werkzeug eignet.

Mit Blick auf das betrachtete Beispiel kann zusammenfassend gesagt werden, dass die Zweckmäßigkeit, die das ästhetische Urteil artikuliert, auf Zwecklosigkeit fußt. Die Zweckmäßigkeit wird allererst durch die Absonderung der Zweckmäßigkeit des Gegenstandes konstituiert. Das heißt aber auch, dass die Zwecklosigkeit sich zeigen muss. Derrida bemerkt dazu: „Folglich ist es das *ohne*, was für die Schönheit zählt, und weder die Zweckmäßigkeit noch der Zweck, weder das Ziel, das mangelt, noch der Mangel an Ziel, sondern die Umrandung im *ohne* des reinen Einschnitts [...]“ (ebd.).

Die parergonale Struktur besteht, so wie sie bislang beschrieben wurde, aus einem trennenden Moment, das mit einem absoluten Mangel einhergeht, und einem konstituierenden Moment. Die Konstitution geht dabei mit einem absoluten Mangel einher. Damit ist eine Struktur beschrieben, in der dasjenige, was ausgeschlossen wurde, konstitutiv dafür ist, dass im Inneren eine Konstitution stattfindet. Es wäre falsch zu denken, dass die Trennung einen ‘jungfräulichen’ Boden geschaffen hätte, auf dem sich nun ungestört eine Konstitution vollziehen kann. Vielmehr ist eben der Bereich, von dem abgetrennt wurde, nicht ‘unbefleckt’. Die Konstitution gründet ja eben auf dem Mangel. Insofern besteht, wie Derrida formuliert, ein „internes strukturelles Band, das sie [die überflüssige Äußerlichkeit des Parergon] mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt. Und

dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit des *Ergon*“ (WM 80).

Indem der Mangel im Inneren wirkt, wird die Trennung von dem Moment der Konstitution unterwandert. Während das eine Moment, die Trennung, den Mangel hervorruft, behebt das zweite Moment – die Konstitution – den Mangel, indem es den Mangel zu einem konstitutiven Moment macht. Entstehung des Mangel und Behebung des Mangels gehen hier also Hand in Hand.

Ein Mangel, der mit seinem Remedium einhergeht, umschreibt eine in sich widersprüchliche Bewegung, die an die Struktur erinnert, die Derrida unter dem Stichwort des „gefährlichen Supplements“,¹⁶⁸ das er Rousseau entlehnt hat, in *Grammatologie* ausführlich bespricht. Sie umschreibt eine Ersetzung, in der das zu Ersetzende als Mangel erst im Moment seines Ersatzes, seines Supplements, erscheint. Supplement und Parergon scheinen auf den ersten Blick das Gleiche zu sein. Derrida selbst verwendet die beiden Begriffe als austauschbar, wenn er in *Die Wahrheit in der Malerei* von der „supplementären oder parergonalen Struktur“ (WM 427) schreibt, oder aber wenn er das Parergon als „Supplement hors d'oeuvre“ (WM 75) bezeichnet.

Doch eine genaue Betrachtung der Momente supplementärer und parergonaler Strukturen fördert neben Konvergenzen auch Divergenzen zutage. Die Konvergenzen sind darin zu finden, dass beiden das Moment der Trennung eignet, mit dem eine Konstitutionsleistung einhergeht. Beide sind vermeintlich durch einen Mangel beziehungsweise einen Verlust motiviert, der sich doch erst mit ihnen konstituiert. Die Divergenzen treten zutage, wenn man das Verhältnis zwischen Parergon und Ergon bzw. zwischen Supplement und Supplematum untersucht. Das Supplement steht zu seinem Supplematum in einem vermeintlichen Verhältnis der Derivation. Es wird als von ihm abgeleitet verstanden. Die Derivation des Supplements von dem, was zu ersetzen seine Aufgabe ist, ist fester Bestandteil des Verständnisses supplementärer Strukturen. Das Parergon dagegen wird keineswegs zu seinem Ergon in einem Verhältnis der Derivation gesehen. Zwischen dem Parergon und dem Ergon herrscht die Beziehung des Innen zu seinem Außen, aber keine Beziehung der Derivation. So schiebt sich auch keineswegs eine Verwechslung zwischen beide, wie sie für die Supplementstruktur kennzeichnend ist. Das Parergon gibt nicht vor, das Ergon zu sein. Es könnte, wollte man diesen Unterschied in Termini von Haltungen beschreiben, als bescheiden und sich seiner Wirklichkeit bewusst beschrieben werden im Gegensatz zum wenig bescheidenen Supplement.

Damit scheint mir aber noch nicht der zentrale Unterschied zwischen Supplement und Parergon getroffen zu sein. Ein weiterer Aspekt trennt die supplementäre Struktur von der parergonalen Struktur. Dieser Unterschied hängt mit der Frage zusammen, wie Supplement und Parergon jeweils ihre evokatorischen Wir-

¹⁶⁸ Vgl. Derrida, *Grammatologie*, 244ff., besonders 259.

kungen erzielen. Das Supplement übt seine Funktion gerade kraft seiner materiellen Anwesenheit aus. Anstelle einer Abwesenheit setzt es seine materielle Anwesenheit. Das Parergon, der „reine Einschnitt“, hingegen ist weder – so erweist das dritte Moment der parergonalen Struktur – materiell noch immateriell präsent. Das Parergon wirkt qua Entzug. Die Unterscheidung zwischen Supplement und Parergon leitet damit zu einem weiteren Moment der parergonalen Struktur über. Dieses Moment kann ich jetzt als eigentliche Eigenart von Parergonalität vorstellen. Es ist das dritte Moment der parergonalen Struktur.

2.3.5 Atopie – Drittes Moment parergonaler Struktur

Sind Trennung und Konstitution als zwei Momente parergonaler Struktur beschrieben worden und ist damit die Frage nach den Wirkungen der parergonalen Struktur beantwortet, so bleibt doch die Frage offen, wie diese Wirkungen erzielt werden. Das Parergon, so lautet die Beschreibung auf den Punkt gebracht, wirkt, indem es sich zurückzieht. Oder noch einmal anders: Das Parergon erzielt diese Effekte, indem es sowohl an dem Innen als auch an dem Außen und zugleich weder an dem Innen noch an dem Außen partizipiert.

„Der Rahmen“, so Derrida,

„geht in Bezug auf das Werk, das seinerseits als Hintergrund dienen kann, in der Mauer auf, dann nach und nach im allgemeinen Text. In Bezug auf den Hintergrund, den der allgemeine Text darstellt, geht er im Werk auf, das sich vor dem allgemeinen Hintergrund abhebt.“ (WM 82)

Das Parergon, so geht aus diesen Beschreibungen hervor, ist darauf angewiesen, als Bezug des einen auf das andere und des anderen auf das eine verstanden zu werden. Aus Sicht des Innen stellt sich das Parergon als Außen dar. Die Grenze, die Außen und Innen auseinander hält, ist für das Innen das Außen. Umgekehrt verhält es sich, wenn das Parergon den Bezug des Außen auf das Innen darstellt. Das Außen setzt seine Grenze zum Innen genau dort an, wo das Innen beginnt. Aus Sicht des Außen ist das Parergon schon Teil des Innen. Das Parergon hat genau dort seinen ‘Ort’, wo Innen und Außen aneinander stoßen. Das Parergon geht aus Sicht des einen immer in dem anderen auf und umgekehrt. Es verschwindet also immer in dem, wovon es die Trennung zu vollziehen hat. Für den sogenannten ‘Ort’ des Parergon hat diese Partizipation des Parergon am jeweils anderen Konsequenzen. Denn dieser Ort besteht nicht unabhängig von dem, worauf sich das Parergon bezieht. Der Ort des Parergon ist dieses ‘Zwischen’, dieses ‘weder noch’ und ‘sowohl als auch’. Wenn Derrida also behauptend fragt, „Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort.“ (WM 84), dann liegt die Antwort in der Ortlosigkeit, der Atopie des Rahmens. An dem Beispiel der Urteilskraft bringt Derrida die Atopie, die für Parerga gilt, auf den Begriff „eines des Ortes beraubter Ort“ (WM 57):

„ein [...] Ort, der *weder* praktisch *noch* theoretisch oder genau *zugleich* praktisch oder theoretisch ist. Die Kunst schreibt sich [...] hier ein. Aber dieses Hier, dieser Ort kündigt sich an als ein des Ortes beraubter Ort (*lieu privé de lieu*)“ (ebd.).

Das Wirken des Parergon – das ist nun deutlich geworden – besteht darin, dass sich das Parergon entzieht, dass es im jeweils anderen aufgeht, dass es – aus der Perspektive des Außen – „ins Innere hineingerufen wird“ (WM 84).

In diesem Sinn gehört das Verschwinden des Parergon als konstitutives Moment zur parergonalen Struktur. Das, was einen Rahmen zu einem ‘Gegenstand’ parergonaler Strukturierung macht, ist sein Verschwinden. Wird er dagegen hervorgehoben, in seiner Materialität in den Vordergrund geschoben, erhält er einen ihm eigenen Ort, dann geht mit ihm keine parergonale Struktur einher. So versteht auch Derrida die Spezifika des Parergon:

„Es gibt immer eine Form vor einem Hintergrund, aber das *Parergon* ist eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblasen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet.“ (WM 82)

Das Verschwinden des Parergon meint jene Bewegung, mit der das Parergon sich selbst „ramponiert“ (WM 94), wie Derrida formuliert. Es vollzieht eine in sich ambivalente Bewegung, die schon mit dem zweiten Moment parergonaler Verfasstheit, der Konstitution beschrieben wurde. Es zieht eine Grenze, die es im gleichen Augenblick durchlässig werden lässt. Das Parergon ramponiert sich insofern selbst, als es seine eigene Grenzziehung unterläuft. In den Worten Derridas geht es um eine Bewegung, die

„den Rahmen als Parergon bestimmt, die ihn zugleich konstituiert und ramponiert, die ihn zugleich standhalten (wie das, was zusammenhalten lässt, was konstituiert, montiert, einsetzt, einfaßt, rahmt, zusammensetzt, ausstattet, all die Verfahren, die zusammengefaßt werden durch die Einfassung*) und zerbrechen lässt“ (ebd.).

Einerseits zieht das Parergon eine Grenze, die das Außen vom Innen trennt. Andererseits hebt es diese Grenze im Moment ihres Gezogenseins wieder auf. Denn das Parergon – „eine Mischung aus Innen und Außen, aber eine Mischung, die nicht eine Vermischung oder eine halbe Maßnahme ist“ – hat „ein Außen“ konstituiert, „das ins Innere hereingerufen wird, um es (von) innen zu konstituieren“ (WM 84). Die parergonale Struktur trennt nicht mehr bloß, sondern lässt zwischen dem Getrennten eine Beziehung entstehen. Für die Trennung bedeutet dies, dass sie von dem, was sie einzurahmen sucht, überbortet wird. Das Eingegrenzte holt das Ausgegrenzte gleichsam in sich hinein. Oder – anders betrachtet – es dehnt sich über die Eingrenzung hinweg aus. Die überbordende Bewegung ‘hebt den Rahmen aus den Angeln’, dessen Grenzziehung unterlaufen wird. Derrida beschreibt dies als die Arbeit des Parergon:

„Der Rahmen arbeitet in der Tat. Als Arbeitsstätte, Ursprung, der strukturell vom Mehrwert umrandet wird, das heißt, der an seinen beiden Rändern, von dem überbordert wird, was er überbordert, arbeitet er in der Tat. Wie das Holz. Er knackt, verzieht sich, fällt auseinander, noch während er an der Produktion des Produkts mitarbeitet, es überbordert und sich davon absetzt.“ (WM 97)

So ist das Parergon selbst nicht greifbar, stellt nichts dar – außer einer Beziehung, die es entstehen lässt, indem es selbst verschwindet.

2.3.6 Parergonale Ambivalenz im Bild

Parergonale Strukturen zeichnen sich also durch drei Momente aus: das Moment Trennung, der Konstitution und jenes der Atopie. Diese Momente sind keinesfalls als chronologisch aufeinander folgende Momente zu verstehen, deren Zusammenhang ein kausaler wäre. Vielmehr entwickelt Derrida ein Verständnis von parergonaler Struktur, in dem die drei Momente in einem interdependenten Verhältnis zueinander stehen. Sie sind, mit Heidegger zu sprechen, „gleichursprünglich“.¹⁶⁹ In ihrer Gleichursprünglichkeit machen sie das aus, was hier als Schlüsselbegriff für Derridas Theorie der Malerei angeführt werden soll.

Dabei zeichnet sich die parergonale Struktur durch eine Ambivalenz zwischen einer trennenden und einer rückbindenden Bewegung aus. Sie steht in einer Spannung zwischen zwei gegenläufigen Bewegungen, in der noch Spielraum gelassen ist für Tendenzen, die den Akzent mehr auf der Trennung oder mehr auf das wiederanbindende Moment der Konstitution legen. Diesen Spielraum lotet Derrida aus, wenn er in „Restitutionen“ mehrere Positionen um die richtige Interpretation eines Bildes gegeneinander antreten lassen. Die Interpretation, die Derrida dabei herausgearbeitet hat und auf eigenwillige Weise verteidigt hat, verläuft entlang besagter Trennungslinie zwischen dem Innen und dem Außen des Bildes. Doch auch das Sehen des Bildes, wie ich es im ersten Teil der vorliegenden Arbeit mit Derrida dargestellt habe, ist entlang einer ambivalenten Struktur organisiert. Auch dort habe ich zwei gegenwärtige, sich widersprechende Bewegungen herausgearbeitet, die als gleichursprüngliche das Sehen von Bildern konstituieren. Muss mit Derrida also das Sehen von Bildern in der selben Logik begriffen werden wie auch der Umgang mit der bildlich dargestellten Wirklichkeit? Lassen sich die drei Blindheiten im Sehen von Bildern in einer parergonalen Logik begreifen und damit in Übereinstimmung bringen mit den sich widersprechenden Momenten der Ablösung und Wiederanbindung, die Derrida am Kunstwerkaufsatz von Heidegger entwickelt hat? Es scheint, als habe ich mit der parergonalen Logik ein formales Instrument an die Hand gegeben, mit dem ich die Überlegungen zum Sehen des Bildes und auch zur Wirklichkeit des Bildes auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann. Dieser Hypothese will ich im Folgen-

¹⁶⁹ Heidegger, *Sein und Zeit*, 131.

den nachgehen, indem ich zunächst die Momente, welche den ontologischen Status des bildlich Dargestellten bestimmen, parergonal zu beschreiben versuche. Anschließend werde ich die drei blinden Momente, die das Sehen von Bildern ausmachen, kurz in Erinnerung rufen und auch sie in einer parergonalen Logik nachbuchstabieren.

2.3.6.1 Parergonale Logik von bildlicher Wirklichkeit

Will man zeigen, dass Derrida die Wirklichkeit bildlicher Darstellung als einer parergonalen Logik folgend versteht, kann noch einmal die Heidegger-Schapiro-Debatte in Erinnerung gerufen werden. Derridas Auseinandersetzung spielt dort mit der Uneinigkeit zwischen beiden um die Grenze, kraft deren das Innerbildliche vom Außerbildlichen getrennt wird. Diese Grenze kann nun als parergonale beschrieben werden.

Zunächst stellt sich diese Grenze in einer Art und Weise, wie es dem ersten Moment parergonaler Logik entspricht. Sie trennt das Innerbildliche vom Außerbildlichen. Schapiro unterwandert diese Grenze, während Heidegger sie zu einem wesentlichen Moment seines Bildverständnisses macht, wenn er betont, dass das im Bild Dargestellte von einem Entzug an Dienlichkeit, an außerbildlichem Nutzen, gezeichnet ist. In einem zweiten Moment zeigt sich nun, dass diese Trennung, die Derrida bei Heidegger hervorhebt und die bei Schapiro vermisst wird, auch von einem Moment der Konstitution begleitet ist. Während Schapiros Umgang mit dem Dargestellten dem trennenden Moment in der Malerei keine Wirkung zuschreibt, setzt Heidegger dagegen alles auf diese Trennung und auf ihre Wirkmächtigkeit. Die Unbrauchbarkeit des Dargestellten entfaltet in seiner Sichtweise einen Mehrwert – die Verlässlichkeit. Anders als die Trennung, die in Schapiros Beschreibung mitzudenken wäre, zeigt die Trennung, die Heideggers Verständnis impliziert, also Wirkung. Diese Wirkung stützt sich darauf, dass die Unbrauchbarkeit der innerbildlichen Wirklichkeit deutlich zutage tritt. Die Unbrauchbarkeit der innerbildlichen Wirklichkeit kann selbst aber nur dann ihre Wirkmacht entfalten, wenn das innerbildlich Dargestellte in Relation zu einem möglichen außerbildlichen Referenten gesehen wird. Die innerbildliche Wirklichkeit wird auf die außerbildliche Wirklichkeit abgebildet und erst vor dem Hintergrund dieses Rückbezugs kann der Mangel geltend gemacht werden, den die Trennung bedingt. Aus dieser Perspektive gibt das Innerbildliche außerbildliche Wirklichkeit wieder, zum Beispiel zwei Paar Schuhe, wie sie außerhalb des Bildes aufzufinden sind. Damit die Trennung überhaupt diejenige Wirkung entfalten kann, welche die innerbildliche Wirklichkeit zu einer ursprünglichen Gabe befähigt, muss das Innerbildliche als Wiedergabe von Außerbildlichem gelten. Allein als diese Wiedergabe ist sie mit dem Mangel versehen, aus dem heraus eine ursprüngliche Gabe gelesen werden kann.

In diesem Sinne wird die Trennung durchlässig – durchlässig, damit sie allererst ihre Wirkung entfalten kann. Der Rückbezug des innerbildlich Dargestellten auf

das Außerbildliche unterwandert die gezogene Grenzlinie und ist doch zugleich Moment der Konstitution. Mit dem Rückbezug konstituiert sich das innerbildlich Dargestellte auf dem Boden der Wiederholung. So lässt sich in der Wirklichkeit bildlicher Darstellung auch das zweite Moment parergonaler Logik ausmachen.

Das zweite Moment geht auch in dem Fall der Wirklichkeit bildlicher Darstellung mit einem atopischen Moment der Trennung einher. So gibt es die Wirkung der Trennung in Form eines Mangels nur, wenn die Trennung sogleich auch wieder unterwandert wird. In diesem Sinne lässt sich in der Logik von bildlich gegebener Wirklichkeit, wie Derrida sie anlässlich des Briefwechsels zwischen Heidegger und Schapiro unterstreicht, auch ein Moment der parergonalen Atopie herausarbeiten. Der Umschlagplatz, an dem getrennt und doch zugleich auch wieder rückgebunden wird, entzieht sich. Er manifestiert sich nicht am Rande der Malerei; hier wäre er als ein solcher greif- oder beschreibbar. Der Punkt, an dem die gegenwendige Bewegung ihren Dreh- und Angelpunkt hat, zieht sich zurück. So konstituiert sich die Wirklichkeit, die von der Malerei gegeben wird, indem sie sich entzieht. Als ursprüngliche Gabe zieht sie sich zurück und wird in ihrem Rückzug nur erfassbar, indem sie in eine Logik der Wiedergabe eingebettet wird.

2.3.6.2 *Parergonale Logik des Bildsehens*

Es lässt sich nun auch zeigen, dass das Sehen von Bildern ebenfalls einer parergonalen Logik gehorcht. Zu diesem Zweck will ich die blinden Momente – die sakrifizielle, die semiotische und die transzendente Blindheit – in Erinnerung rufen. Mit dem Zusammenspiel dieser drei Momente ließ sich erklären, wie Derrida das Sehen von Bildern versteht, das heißt wie es ihm zufolge zu erklären ist, dass wir auf einer mit Farben und Strichen versehenen Fläche Darstellungen erkennen. Anhand dieser drei Momente im Sehen von Bildern will ich im folgenden Abschnitt darstellen, inwiefern das Sehen von Bildern einer parergonalen Logik folgt.

Sakrifizielle Blindheit als Trennung — Das Sehen von Bildern zeichnet sich durch eine Trennung aus, die ich unter dem Stichwort der sakrifiziellen Blindheit beschrieben habe. Diese Trennung besteht in einer Unterscheidung zwischen dem Sehen der Fläche, die ich als Bild betrachte, und dem Sehen, das sich ihrem Hintergrund oder ihrer Umgebung widmet. Es ist dies eine Unterscheidung, zu der auch der Rahmen auffordert, wie Louis Marin schreibt: „The frame encloses the image in an external way [...] by constituting it as a precious and valuable object.“¹⁷⁰ Diese Trennung hängt aber keineswegs an einem empirischen Rahmen.

¹⁷⁰ Louis Marin, „The frame of the painting or the semiotic functions of boundaries in the representative process“, in: Umberto Eco u.a. (Hg.), *A Semiotic Landscape*, Den Haag u.a. 1979,

Auch in Abwesenheit von Rahmen muss zwischen dem Bild und seiner Umgebung getrennt werden. Es ist erforderlich, dem Bild eine andere Aufmerksamkeit, eine andere Sehhaltung entgegen zu bringen, damit es nicht mit seinem belanglosen und inhaltlich – wahrscheinlich auch finanziell – wertloseren Hintergrund, zum Beispiel der Tapete, verwechselt wird. Durch die Trennung wird ein „visuelles Feld“¹⁷¹ abgegrenzt, das ein anderes Sehen verlangt als gewöhnliches, außerbildliches Sehen.

Die Frage ist nun, wie diese Trennung bei Derrida zu denken ist. Derrida beschreibt das Sehen des Bildes dergestalt, dass es nicht aus außerbildlichem Sehen schöpft. Der Trennung korreliert ein autonomes Sehen des Bildes. Es folgt einer eigenen Logik, initiiert eine „neuartige Weise zu sehen“.¹⁷² Schöpft sich das Sehen des Bildes nicht mehr aus dem Sehen des Außerbildlichen, nimmt es an diesem nicht mehr Maß, so muss die Wirklichkeit des Bildes aus jedem Abbildungs- und Ableitungsverhältnis zu Außerbildlichem herausgelöst gedacht werden. Dabei darf diese Trennung nicht einfach als Veränderung von außerbildlichem Sehen verstanden werden, zum Beispiel im Sinne einer Reinigung wie Wiesing nahe legt. Die Trennung, die Derrida zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem beschreibt, führt zu einem autonomen Sehen, das mit außerbildlichem Sehen gebrochen hat – oder um im ‘Bild’ der sakrifiziellen Blindheit zu bleiben, das geopfert wurde zugunsten eines neuen Sehens.

Semiotische Blindheit als Konstitution — Unter dem Stichwort der semiotischen Blindheit habe ich dargelegt, wie das Sehen des innerbildlichen Geschehens zu verstehen ist. Ausdrücklich steht die semiotische Blindheit für das Moment, in dem sich die Darstellung als Darstellung im Auge des Betrachters oder der Betrachterin konstituiert. Die Frage ist nun, ob diese Konstitution auf einem Entzug an außerbildlichem Sehen aufbaut. Rufen wir uns also grob die so genannte semiotische Blindheit in ihren wesentlichen Zügen in Erinnerung. Sie bezeichnet das Moment im Sehen von Bildern, das die einzelnen Elemente des Bildes, Strich, Farbe, Fläche, in einem Verweisungsgefüge sieht. Ich habe dieses Verstehen der einzelnen Elemente als auf sich gegenseitig verweisende unter Rekurs auf Derridas Zeichenbegriff expliziert. Ihm zufolge lässt sich das Bildgeschehen als ein Entzug der einzelnen Elemente verstehen, die sich in ihrem Entzug auf einander beziehen und sich in der Bezugnahme differenzieren und wiederholen. Ich will diesen Zusammenhang an dieser Stelle nicht detailliert rekonstruieren, sondern nur auf den Entzug aufmerksam machen, mit dem die Verweisung einhergeht. Anhand dieses Entzugs kann eine parergonal verfasste Konstitution ausgemacht werden.

777-782, hier: 777.

¹⁷¹ Louis Marin, „The frame of the painting“, 774.

¹⁷² Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren“, 235.

Mit dem Entzug des Strichs wird die Trennung effektiv, die zwischen innerbildlichem und außerbildlichem Geschehen unterscheidet und der eine besondere Haltung gegenüber dem Innen des Bildes korreliert. Mit dieser Haltung des Sehens werden die einzelnen Bildelemente, wie der Strich oder die Kontur zwischen zwei Farbflächen, als Spuren gesehen. Dieser Entzug des Strichs kann als Wirkung der Trennung beschrieben werden. Indem der Strich sich entzieht und auf die anderen Striche verweist, die sich ihrerseits auch entziehen, wird die Materialität des Bildes – seine Striche, seine Farben seine Flächen – nicht gesehen beziehungsweise wird nur gesehen, um sich sogleich zu entziehen. Derart beschrieben besteht die Wirkung der Trennung darin, dass die Materialität des Bildes nicht in der Art und Weise wahrgenommen wird, wie sie als Materialität von etwas Außerbildlichem wahrgenommen würde. Sie wird nicht in ihrer vollen Präsenz erfahren, sondern als sich zugleich entziehende und verweisende.

Das „Binnenergebnis“ des Bildes besteht in diesem Verweisungszusammenhang, in dem der Farbauftrag als sich entziehender und verweisender organisiert ist. Diese Beschreibung muss aber noch um einen weiteren Aspekt vervollständigt werden. Die bildinternen Verweisungen lassen den Betrachter eine Darstellung erkennen, die sein Sehen auf Außerbildliches rückbezieht. Kraft Entzug des Strichs entsteht ein Verweisungszusammenhang, in dem die Elemente, die auf der Fläche verteilt sind, in eine darstellende Beziehung gesetzt werden. Mit dieser darstellenden Leistung des Beziehungsgefüges wird das Innerbildliche rückbezogen auf das Außerbildliche. Das Verweisungsgefüge innerhalb des Bildes wird im Auge des Betrachters zur Darstellung einer Ansammlung von Früchten und totem Wild, einer Landschaft oder eines Menschen. So verweist das Strichgefüge im Innen des Bildes auch wieder auf sein Außen. Die semiotische Blindheit vollzieht also eine Trennung, die parergonal strukturiert ist: Die Konstitution stützt sich auf ein trennendes Moment, auf den innerbildlichen Entzug des Strichs als Effekt der Trennung, und unterwandert zugleich die von ihr supponierte Trennung, in dem sie eine Darstellung entstehen lässt, die sich auf die außerbildliche Welt bezieht.

In diesem Sinne lassen sich die sakrifizielle als auch die semiotische Blindheit als Momente einer parergonalen Logik begreifen. Das Moment der sakrifiziellen Blindheit versteht sich dementsprechend als trennendes Moment, während das Moment der semiotischen Blindheit auf dem Boden der Trennung das Moment von Konstitution bedeutet.

Transzendente Blindheit als Atopie — Das dritte Moment im Sehen von Bildern habe ich transzendente Blindheit genannt. Es bezeichnet die Unmöglichkeit, das konstitutive Moment, das heißt den Entzug des Strichs zu sehen. Das konstitutive Moment in dem Sehen von Bildern besteht, wie schon in Erinnerung gerufen, in dieser widersprüchlichen Bewegung der Trennung, die zugleich überschritten wird. Schon in dem bildtheoretischen Teil habe ich diese widersprüchli-

che Bewegung als Ambivalenz bezeichnet. Versuchen wir nun diese Ambivalenz als eine parergonale zu denken, so ergibt sich ein Bild, in dem der Widerspruch noch deutlicher zutage tritt als in den eigentlich bildtheoretischen Explikationen des ersten Teils der Arbeit.

Als parergonal beschriebene, besteht die Ambivalenz in jener widersprüchlichen Bewegung, die sich an der Grenze zwischen Innen und Außen des Bildes vollzieht. Auf der einen Seite finden wir die Trennung des Bildinnen von seinem Außen, die ein Sehen mitbringt, in dem das Sichtbare sich entzieht. Auf der anderen Seite steht dem eine Bewegung gegenüber, die auch Effekt dieser Trennung ist, aber gerade die Auflösung der Trennung bedeutet. Mit dem Sehen, welches das Sichtbare entstehen lässt, wird die Trennung doch auch wieder aufgehoben und verschwindet. Entsprechend dieser widersprüchlichen Bewegung hat die Trennung selbst keinen Bestand. Sie besteht einzig in dem Effekt, den sie mit sich bringt, der doch zugleich auch wieder ihr Verschwinden bedingt. So ist zu verstehen, dass das Moment, welches das Sehen einer Darstellung auf der Bildfläche allererst möglich macht, sich entzieht. Dieses Moment, das ich im bildtheoretischen Teil der vorliegenden Arbeit als transzendente Blindheit beschrieben habe, stellt sich in einer parergonalen Logik als Atopie der Trennung vor. Demzufolge kann auch in dem Sehen von Bildern das dritte Moment der transzendentalen Blindheit analog zu dem dritten Moment parergonaler Logik, dem Moment der Atopie, begriffen werden.

Das Sehen von Bildern ist dementsprechend von einer Ambivalenz geprägt, die sich in der Logik von Parergonalität fassen lässt.

2.4. Die Eigenart von Kunstbildern

Blicken wir, nachdem wir uns die parergonale Logik und ihre Ambivalenz, die das Sehen von Bildern und auch unser Verständnis der bildlich dargestellten Wirklichkeit organisiert, vor Augen geführt haben, noch einmal zurück auf Derridas Interpretationen einiger Gemälde, so lässt sich eine Eigentümlichkeit ausmachen. In den Beschreibungen Derridas scheint nicht nur eine Ambivalenz auf, die ich als spezifisch parergonale Logik gefasst habe. Mehr noch: Derridas Interpretationen gehen – und dies ist das eigentlich Bemerkenswerte – noch weiter und berufen sich auf Elemente in der Darstellung, in denen jene Ambivalenz, die der parergonalen Logik eigen ist, selbst thematisiert wird. Die Bilder, die Derrida ausführlicher bespricht, rekurren auf sich selbst als bildliche Darstellungen. Sie machen in diesem Sinne auf Momente aufmerksam, die für sie als bildlich verfasste konstitutiv sind. Und: In Derridas Interpretationen lässt sich diese Bezugnahme der Bilder auf die ihnen eigene Logik ihrer Verfasstheit als *differentia specifica* von Bildern der Kunst begreifen.

Vorgehen — Ich will dieser Idee Kontur verleihen, indem ich zunächst der Überlegung nachgehe, dass bestimmte Bilder neben einer Gegenstandsdarstellung auch auf sich selbst aufmerksam machen. Hierzu rekurriere ich auf zwei Beispielfälle: In dem einen Falle blicke ich noch einmal zurück auf Derridas Auseinandersetzung mit dem Streit um die gemalten Schuhe (2.4.1 *Aufgeschnürte Schuhe als Allegorie von Bildlichkeit*). An den gemalten Schuhen lassen sich Details ausmachen, die auch der Ambivalenz einer ursprünglich gebenden Wiedergabe angehören. In dem anderen Fall betrachte ich erneut die Reihe von Selbstporträts, die Derrida in *Aufzeichnungen eines Blinden* bespricht (2.4.2 *Selbstporträts als Allegorie des Sehens*). Hier findet sich eine analoge Art der Thematisierung parergonaler Logik. Abschließend will ich die Art und Weise charakterisieren, in der Bilder die Momente ihrer spezifischen Verfasstheit zu bemerken geben und begründen, inwiefern sich hier eine *differentia specifica* von Bildern abzeichnet. (2.4.3. *Bilder, die sich zu bemerken geben*).

2.4.1 Aufgeschnürte Schuhe als Allegorie von Bildlichkeit

In welcher Weise kann die bildliche Darstellung von Schuhen ihren Darstellungsmodus gleich mit thematisieren? Derrida betrachtet vor allem die Bewegung, welche die Schnürsenkel der gemalten Schuhe vollziehen, und behauptet, dass sie auf die Logik des Bildes selbst verweisen. Hierzu stützt er sich auf das Bild „Vieux souliers aux lacets“, auf ein Bild also, dessen Titel ausdrücklich auf Schnürsenkel aufmerksam macht. An der Weise, wie sie inszeniert sind, sieht Derrida Momente von bildlicher Verfasstheit in Szene gesetzt:

„Die Schuhe mit den (ein wenig) aufgelösten Schnürbändern geben das Bild zu *bemerk*en (*re-marquer*).“ (WM 398)

Derridas These, dass die van Goghschen Schuhe sich selbst in ihrer Logik als Malerei und als bildliche Darstellung zu *bemerk*en geben, macht sich insbesondere daran fest, dass die Schnürsenkel auf dem Gemälde van Goghs weder ganz offen noch ganz verschnürt sind. Sie sind nur „halb aufgeschnürt“ (WM 385),

„unvollständig geschnürt [...] (halb-geschnürt (*entrelacé*), so wie man halboffen (*entreouvert*) für das sagt, was nicht vollständig offen ist)“ (WM 393).

So sind sie weder zu- noch aufgeschnürt, sondern genau zwischen der Auftrennung und der Wiederanbindung. Als Verflechtung zwischen Trennung und Verbindung, als Trennung und Wiederanbindung zugleich, stehen die Schnürsenkel für eine parergonale Struktur, an denen sich auch die drei Momente parergonaler Verfasstheit wieder finden lassen.

Das erste Moment parergonaler Logik, die Trennung, findet sich dann von dem Schnürband versinnbildlicht, wenn dieses als aufgeschnürt verstanden wird. Das gelöste Band stellt dann die Ablösung dar, welche die Malerei selbst ist. So haben wir es hier wieder mit einer doppelten Ablösung zu tun: einerseits die Ablösung der Schuhe, weil sie als aufgeschnürte außerhalb ihres Gebrauchs als nur herumstehende dargestellt werden, andererseits die Ablösung der Schuhe von allem gebrauchsmäßigen Kontext, weil die Schuhe gemalt sind. Nun zeigt sich, dass es sich dabei nicht um zwei verschiedene Ablösungen handelt. Vielmehr, so Derrida,

„ist die verflechtende Korrespondenz zwischen diesen abstrakten Ablösungen, derjenigen der Schuhe und derjenigen des Bildes keineswegs zufällig [...]. Die Ablösung des einen markiert, wieder-markiert (*re-marque*) und über-markiert diejenige des anderen“ (WM 397).

Die Schuhe stellen in ihrer Ablösung nichts anderes dar als die Ablösung, die von der Malerei vollzogen wird. Als gemalte Gegenstände zeigen sie so ein Moment ihrer malerischen Verfasstheit:

„Die Schuhe halten einen Diskurs über die Malerei, über den Rahmen, über die Züge. Diese Schuhe sind eine Allegorie der Malerei, eine Figur der bildlichen Ablösung. Sie sagen, wir sind diese Malerei in der Malerei. Oder weiter: Man könnte dieses Bild betiteln: Der Ursprung der Malerei.“ (WM 398)

Der „Ursprung der Malerei“ ist die von der Malerei vollzogene Ablösung von außerbildlicher Wirklichkeit, oder in dem Vokabular parergonaler Logik: das Moment der Trennung. Sie spiegelt sich in dem aufgelösten Schnürband.

So steht das Schnürband in der Lektüre Derridas ein für das, was von der Malerei selbst vollzogen wird, das Moment der Ablösung, und lässt sich als parergonales Moment der Abtrennung lesen.

In einem nächsten Schritt zeigt sich, dass das Schnürband auch das zweite Moment parergonaler Struktur versinnbildlicht. Es ist nicht nur aufgeschnürt, sondern halb geschnürt, hat also auf halbem Weg die Rückbindung vollzogen. Die Schleife, so beschreibt Derrida die Linie, der das Schnürband folgt, ist

„offen, mehr noch als die aufgeschnürten Schuhe, aber in einer Art von angedeutetem Knoten – sie bildet an ihrem Extrempunkt einen wie vorläufig offenen Kreis, bereit sich wieder zu schließen, wie eine Zange oder ein Schlüsselring“ (WM 326).

„Diese Schnürbänder“, so Derrida weiter, „lassen die Form selbst der Falle sich abzeichnen“ (ebd.). In diese Falle sind sowohl Heidegger als auch Schapiro getreten, als sie die Schuhe in die außerbildliche Welt wieder zurückversetzt haben. Nun zeigt sich, dass diese Falle kein Missgeschick, sondern symptomatischer Zug einer Logik ist, die von der Malerei selbst vollzogen und hier auch noch thematisiert wird, da der „halboffene Kreis des Schnürbandes an ein Wiederverknüpfen appelliert“ (WM 328).

In der in ihnen angedeuteten Bewegung des (An- und Los)-Schnürens weisen die Schnürsenkel eine Ambivalenz auf, die zugleich Trennung und Verbindung ist. Anders gesagt: Sie bilden eine Grenze ab, die als parergonale Grenze zu verstehen ist:

„um so mehr als das *Parergon* hier vielleicht die Form dieses Schnürbandes hat, welches das Innen mit dem Außen verbindet, so daß das halb aufgelöste Schnürband (innen-außen) *im* Gemälde als Bezug des Gemäldes zu seinem Außen erscheint“ (WM 385).

Nach dieser Lesart des Bildes von van Gogh illustrieren die Schnürsenkel die ambivalente Logik des Bildes als ineinander verflochtene Trennung und Rückbindung – an den Schnürbändern findet sich parergonale Logik der bildlichen Darstellung im Bild selbst thematisiert. In Derridas Interpretation gibt das im Gemälde van Goghs Dargestellte, sich selbst einer ambivalenten Logik folgend zu verstehen.

Der Gedanke, Bilder der Malerei zeichneten sich dadurch aus, dass sie Momente ihrer eigenen Verfasstheit darstellen, lässt sich durch die Lektüre einiger Passagen von *Aufzeichnungen eines Blinden* weiter unterstreichen. Derrida beschreibt dort Selbstporträts und arbeitet eine eigentümliche Logik des Selbstporträts heraus, die er in seinen Beispielbildern selbst angesprochen sieht. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, thematisieren die von Derrida ausgewählten Selbstporträts ein für das Sehen von Bildern konstitutives Moment, indem sie das Augenmerk auf ihre spezifische Logik richten und diese im Bild inszenieren.

2.4.2 Selbstporträts als Allegorie des Sehens

Vordergründig liegt die Logik des Selbstporträts darin, dass sich der Bildautor im

Bild reflektiert. „Der Signierende ist“, wie Derrida schreibt, „zugleich das Modell – Objekt und Subjekt des Selbstporträts“ (AB 63). Was Derrida allerdings unter der „Logik des Selbstporträts“ (AB 87) versteht, geht über das Zusammenfallen von Objekt und Subjekt des Selbstporträts hinaus. Es umfasst die hintergründigen Bedingungen dafür, dass der Autor sich selbst im Bild darstellen kann, die sich mit den Bedingungen des Sehens von Bildern als Darstellungen decken. Und diese Bedingungen sind es, die Derrida in den von ihm besprochenen Bildern inszeniert findet. Beschreiben wir also zunächst die Derridasche Logik des Selbstporträts.

Diese Logik des Selbstporträts besteht, kurz zusammengefasst, in dem eigentlichen Scheitern des Selbstporträts, in dem doch zugleich auch seine Möglichkeit liegt. Wie ist das zu verstehen? Das Selbstporträt stellt einen Moment dar, in dem der Bildautor zugleich Gesehener und auch Sehender ist. Von dem Bildautor wird eine Spaltung erwartet, wie Stoichita formuliert: „Damit der Maler sein Werk, das Machen dieses Werks und sich selbst darstellen kann, muß er eine *shize* imaginieren und annehmen, zugleich *im* Tableau und *außerhalb* zu sein.“¹⁷³ Die Unmöglichkeit, diese Bedingung zu erfüllen, die unmögliche Kommensurabilität beider Positionen – im Bild und außerhalb des Bildes, im Bild als Gesehener und Sehender des Bildes als sein Schöpfer – hat Derrida unter Rekurs auf Merleau-Ponty erläutert. Mit dem „transzendentalen Entzug“ (AB 62) entzieht sich genau jenes für die Wahrnehmung konstitutive Moment, in dem sich Wahrgenommenes und Wahrnehmendes berühren. So kann das Selbstporträt sein Vorhaben, darzustellen wie der Künstler sich selbst sehen sieht, nicht erfüllen. Derrida stellt entsprechend fest:

„noch ehe man versucht, eine systematische Geschichte des Porträts zu schreiben, noch ehe man seinen Niedergang oder seinen Ruin diagnostiziert (‘das Porträt geht seinem Untergang entgegen’, sagt Valéry), muß man vom Selbstporträt stets sagen: ‘wenn es eins gäbe...’, ‘wenn etwas davon bliebe’“ (AB 67f.).

Am Anfang des Selbstporträts steht die Unmöglichkeit des Selbstporträts. Wird dagegen ein Betrachter vorausgesetzt, dem der Selbstporträtist sich zu sehen gibt, dann ist eine Instanz gewonnen, welche die Aufgabe des Sehens übernimmt. Die Unmöglichkeit wird in eine Möglichkeit gewendet. Der Betrachter erlöst den Selbstporträtisten gewissermaßen von der Aufgabe, Sehender und Gesehener zugleich zu sein, indem er die Funktion des Sehenden übernimmt und den Selbstporträtisten auf den Gesehenen reduziert. Erst kraft des Umwegs über einen Betrachter kann es also zu einer gelungenen Selbstdarstellung des Bildautors kommen. Der Umweg bedingt, dass der Selbstporträtist nicht mehr der Sehende ist, der sich selbst in den Blick nimmt. Vielmehr setzt er sein Sehen aus und wird

¹⁷³ Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, 268.

„seine Augen sogleich durch andere ersetzen, durch Augen, die ihn sehen, durch unsere Augen“ (ebd.). „Wenn es eines gäbe“, charakterisiert Derrida diesen Spielraum des Selbstporträts, „bestünde das Selbstporträt vor allem darin, dem Betrachter, dem Museumsbesucher, dem Sehenden, der blind macht, seine Stelle zuzuschreiben, d.h. sie zu beschreiben.“ (AB 64) Mit dem Selbstporträt wird so eine wirkungsvolle „Performanz des Betrachters“ (ebd.) impliziert:

„Die *performance* des Betrachters, wie sie das Werk zwingend vorschreibt, besteht darin, den Signierenden mit Blindheit zu schlagen und folglich, mit *demselben Schlag*, die Augen des Modells auszustechen oder es, das *sujet* (gleichzeitig Modell, Signierender und Objekt des Werks) dazu zu bringen, sich die Augen auszustechen, um sich zu sehen und sich im Werk bei der Arbeit darzustellen.“ (Ebd.)

Die Logik des Selbstporträts ist demzufolge die Unmöglichkeit desselben, die doch durch einen Betrachter überwunden wird. Dabei gründet seine Unmöglichkeit in einer Art Blindheit des Bildautors für sich selbst. Gleichmaßen ruht auch seine Unmöglichkeit darin, dass der Bildautor „sich mit Blindheit schlägt“ und sein Sehen einem anderen, dem Betrachter überlässt.

Inwiefern nun kommen Selbstporträts auf ihre eigene Logik zurück und machen den Betrachter auf einige ihrer Momente aufmerksam, wie ich oben behauptet habe? Und inwiefern ist damit ein spezifisches Moment im Sehen von Bildern angesprochen? Begreift man das Selbstporträt vor dem Hintergrund dieser Unmöglichkeit einer Reflexion, so erscheint auch die Darstellungsleistung des Selbstporträts in einer veränderten Perspektive. Sicherlich ist immer noch deutlich ein Porträt zu erkennen und unter Rekurs auf die Signatur und den Titel – auf Schrift, wie Derrida betont ¹⁷⁴ –, erkennt der Betrachter in dem Dargestellten auch bereitwillig den Bildautor. Doch die Darstellung kann noch darüber hinaus gehen den Bildautor dazustellen. In der Interpretation von Derrida thematisieren Selbstporträts ihr „Scheitern des Versuchs, die Präsenz des Blicks außerhalb des Abgrunds wiederzuerlangen“ (AB 68). In den Selbstporträts, die Derrida im Louvre ausgestellt hat, ist „jenes Entsetzen im Blick des Zeichners“ (AB 65) zu vernehmen, in dem sich das Scheitern reflektiert. In dem Blick des Bildautors, so interpretiert Derrida, zeichnet sich ob des „Gesetzes einer unmöglichen Reflexivität, die blind macht“ (AB 64), Entsetzen ab. In dem Blick des Porträtierten ist der Schrecken zu erkennen, sich nicht selbst sehen zu können. In den dargestellten Augen wird auf jene Blindheit angespielt, die ein Selbstporträt unmöglich

¹⁷⁴ „Doch für alle Selbstporträts gilt, daß nur ein im Bild selbst nicht sichtbarer Referent, nur ein äußeres Indiz eine Identifizierung erlauben wird. Die Identifizierung wird immer mittelbar bleiben. [...] Deshalb wird man von einem Bild immer nur hypothetisch sagen können, es sei das Selbstporträt des Selbstporträtisten. Ob es dies ist, hängt von der Rechtswirksamkeit des Titels ab, d.h. von einem sprachlichen Ereignis, das nicht zum Inneren des Werks gehört, sondern nur zu seinem parergonalen Rand.“ (AB 67)

und doch zugleich auch möglich macht.

Die Interpretationen Derridas, denen zufolge die Logik von Selbstporträts in diesen selbst thematisiert ist, beziehen sich besonders auf eine Reihe Selbstporträts von Henri Fantin-Latour, die deshalb besonders auffällig sind, weil Fantin-Latour die Augenpartien in einem Teil übertrieben scharf und in einem anderen Teil auffällig unscharf darstellt. Ein Auge scheint immer ins Dunkel getaucht, während das andere aus dem Bild herausstarrt. In diesen Bildern wird, so Derrida, „die Unsichtbarkeit mitunter zwischen den beiden Augen *verteilt*. Es gibt *einesteils* das monokulare Starren eines narzißtischen Zyklopen: nur ein Auge ist offen, das rechte, und es fixiert sein eigenes Bild“ (ebd.). Dieses „starrende Auge“, so charakterisiert Derrida weiter, „gleicht stets dem Auge eines Blinden, manchmal dem Auge des Toten“ (ebd.), jedenfalls einem Auge, das nicht sehen kann. Auf der anderen Seite, so beschreibt Derrida die Selbstporträts von Fantin-Latour weiter, wird das Sehen diesmal nicht als unvermögend, sondern als unsichtbar dargestellt. Das „andere Auge“, so Derrida,

„das bereits in der Nacht versinkt: mal ist es leicht verborgen, verhüllt, zurückgezogen [en retrait], mal ist es völlig unerkennbar und hat sich in einem Fleck aufgelöst, ein anderes Mal wird es von einem Schatten geschluckt, den ein als Augenschirm dienender Zylinder wirft“ (ebd.).

So findet Derrida in den Selbstporträts Fantin-Latours die beiden Seiten der unmöglichen Reflexion und der damit einhergehenden Blindheit beziehungsweise Unsichtbarkeit: auf der einen Seite die Augen, die nichts zu sehen scheinen, die ins Leere starren und die für das Scheitern im Sehen des Künstlers stehen, wenn dieser versucht, sich in seinem Sehen zu erblicken; auf der anderen Seite das Auge, als anvisiertes Objekt, das sich aus dem Sichtbaren zurückzieht. Auch dieser Entzug kann wieder umgedeutet werden als Thematisierung der oben beschriebenen Unmöglichkeit des Selbstporträts. Das eigentlich anvisierte Objekt, nämlich der Blick des Selbstporträtisten, ist nicht sichtbar. Auch das Erblicken gehört dem Bereich des Unsichtbaren an und ist mithin nicht darstellbar. Die einzige Möglichkeit, das Sehen in dem Bild noch zu thematisieren, ergibt sich dann, wenn die Bilder sich darauf verlegen, die Unmöglichkeit, das Sehen wahrzunehmen oder es darzustellen, zu thematisieren. Und tatsächlich kommt in den als blind oder unsichtbar dargestellten Augen das Sehen des Künstlers zum Vorschein, indem dieses Sehen gerade in seinem Unvermögen gezeigt wird.¹⁷⁵ Und

¹⁷⁵ Dieser Befund deckt sich auf erstaunliche Weise mit den Beschreibungen von Stoichita in dessen Abhandlung über das selbstbewusste Bild des 16. und 17. Jahrhunderts. Er stellt fest: „Ich kenne keine Darstellung ‘in der ersten Person’, die imstande wäre, diese Schwierigkeit zu überwinden. Weil es der Maler ist, der sich malt, muß er ‘in die Kamera’ blicken. Sich wirklich am Werk darzustellen, wäre gleichbedeutend mit dem Verbergen des Gesichts und des Blicks durch das eben entstehende Bild.“ (Vgl. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, 260f.) Die Bilder, die Derrida im Louvre ausgestellt und in *Aufzeichnungen eines Blinden* besprochen hat, sind solche

dieses Nichtsehenkönnen des Künstlers bzw. des Selbstporträtisten bei der Erstellung des Bildes deckt sich mit dem, was ich in unter dem Stichwort der Blindheit als konstitutiv für das Sehen von Bildern entwickelt habe. Sowohl die sakrifizielle auch die transzendente Blindheit können hier Gegenstand der Inszenierung der blinden, bzw. der unsichtbaren Augen sein.

So gilt, dass Selbstporträts – oder zumindest jene Selbstporträts, die Derrida beschreibt – auf zwei verschiedenen Ebenen Reflexionen sind. Auf einer vordergründigen Ebene reflektiert sich der Bildautor im Bild. Auf einer tiefer gründigen Ebene findet noch eine weitere Reflexion statt, deren Gegenstand die Logik des Selbstporträts bzw. das Sehen selbst ist. So verstanden geben Selbstporträts nur vorderhand Auskunft über die Physiognomie ihres Autors. Hinter der Darstellung des Bildautors verbirgt sich eine weiter reichende Auskunft – eine Auskunft über die Logik von Selbstporträts und noch weiter über das Sehen von Bildern. Dem Selbstporträt wird so eine Logik zugesprochen, die in bildtheoretischen Überlegungen aufgeht.

2.4.3 Bilder, die sich zu bemerken geben

Die Diskussion um das Stilleben von van Gogh und die Interpretation der Selbstporträts berühren sich in einem wesentlichen Punkt. Beide erweisen die Bilder als Darstellungen, in denen auf ihre spezifische Wirklichkeit und auf die Bedingungen dieser Wirklichkeit aufmerksam gemacht wird. Auch wenn Derridas Auseinandersetzung mit dem Bild von van Gogh die Überraschung bereithält, dieses immer noch als eng verknüpft mit außerbildlicher Wirklichkeit zu verstehen, und seine Interpretation der Selbstporträts im Gegensatz dazu den Entzug der sichtbaren Außerbildlichkeit in den Mittelpunkt rückt, wird doch immer die jeweils gleiche Logik der Verfasstheit in den Blick genommen. Beides sind Beispiele für Bilder, die die Ambivalenz zwischen Wiederholung und Entzug als gegenwärtige Bewegung bildlich in Szene setzen.

Damit scheint ein Aspekt an die Hand gegeben, der sich als *differentia specifica* von Kunst-Bildern ausbauen ließe. Es liegt nun nahe, Bilder der Kunst von gewöhnlichen Bildern zu unterscheiden, weil sie neben ihrer Darstellungsleistung noch darauf aufmerksam machen, wie ihre Darstellungsleistung zustande kommt. Bilder der Kunst geben uns so immer auch mitzuverstehen, dass wir es nur mit Bildern zu tun haben, dass die dargestellten Gegenstände nur aus belichtetem Fotopapier, Tusche auf Papier oder Tempura auf Leinen bestehen. Dieser Bezug

Darstellungen von verborgenen Gesichtern und verborgenen Blicken. Es sind maßgerechte Beispiele für Bilder, in denen der Maler sich laut Stoichita „wirklich am Werk darstellt“. Diese Bilder sind nicht nur Bilder, die das Ergebnis einer Selbstreflexion sind, sondern sie stellen die Reflexion in ihrer Unmöglichkeit dar.

auf die eigenen konstitutiven Momente bedarf aber noch weiterer Präzision: Wie ist diese Bezugnahme des Bildes auf seine eigene Verfasstheit zu begreifen? Kann sie mit dem in der Ästhetik tragendem Begriff der Reflexion adäquat gefasst werden? Die Suche nach einem gerechten Ausdruck für die festgestellte Selbstreferentialität der besprochenen Bilder ist dabei weit mehr als Wortklauberei, ist doch die Frage nach Reflexion oder Nicht-Reflexion in Debatten über Kunst immer auch die Frage nach der Art der Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst und nach dem philosophischen Geltungsbereich der Ästhetik. So kann auch die folgende Suche nach einem adäquaten Begriff nicht umhin, die Position Derridas in Sachen der Ästhetik zu streifen. Sicherlich will und kann sie dabei keine Positionsbestimmung mit ausführlicher Argumentation vornehmen. Dennoch haben sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit Konturen eines möglichen Standpunkts Derridas abgezeichnet, die in die folgenden Überlegungen einfließen sollen. So will ich zunächst die Implikationen des Begriffes der Reflexion im Kontext der Ästhetik ansprechen, um anschließend die groben Züge von Derridas Position anzudeuten und den Begriff der Reflexion der dargestellten Implikationen wegen abzulehnen.

Mit dem Begriff der Reflexion geht im Rahmen von Überlegungen zur Ästhetik das Theorem einer ästhetischen Differenz im starken Sinne einher. Ästhetische Wahrnehmung zeichnet sich demzufolge dadurch aus, dass sich in ihr unsere Beziehung zur Welt, zu unseren gewöhnlichen sinnlichen Vollzügen widerspiegelt. Gegenstand der Reflexion, wie sie von einer so verstandenen ästhetischen Erfahrung geleistet wird, ist dann, wie Kern und Sonderegger pointiert formulieren, „nichts anderes als eben die höchste Gestalt genau jener Erfahrungen, die auch die theoretische und die praktische Philosophie zu fassen versuchen“¹⁷⁶, also Erfahrungen von Welt.

In der Reflexion, die in der ästhetischen Erfahrung geleistet werden soll, werden die ‚verborgenen Voraussetzungen‘ aus dem Schatten der Vergessenheit befreit und sichtbar gemacht. Im Rahmen einer solchen Theorie ästhetischer Erfahrung, die immer auch einen grundsätzlichen Unterschied zwischen ästhetischer und nicht-ästhetischer Erfahrung verteidigt, sind die in der ästhetischen Erfahrung beleuchteten Momente die Voraussetzungen für unsere sinnliche Erfahrung überhaupt. So hängen an dem Begriff der Reflexion, wird er für die ästhetische Erfahrung in Anschlag gebracht, zwei Voraussetzungen: Zum einen wird unter Reflexion in der ästhetischen Erfahrung eine Reflexion gedacht, deren Gegenstand nicht der jeweilige Gegenstand der Erfahrung ist, sondern unsere Erfahrung schlechthin. Das heißt, wir lernen weniger etwas über den Gegenstand der ästhetischen Erfahrung als vielmehr etwas über unser Erfahrungsvermögen, das uns in gewöhnlicher Erfahrung verborgen bleibt. Zweitens muss derjenige, der die ästhe-

¹⁷⁶ Andrea Kern und Ruth Sonderegger, „Einleitung“, in: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002, 9.

tische Erfahrung in diesem Sinne für reflexiv hält, davon ausgehen, dass ästhetische Erfahrung grundlegend anders ist als gewöhnliche Erfahrung. Reflexion heißt hier, sich von dem Gegenstand, den es zu reflektieren gilt, zu distanzieren und aus eben dieser Distanz heraus ihn zu beleuchten.

Lässt sich Ähnliches nun auch für die Momente im Bild behaupten, deren Inszenierung im Bild ich hier mit Derrida skizziert habe? Kann ich zum Beispiel das Moment des Trennens und Verbindens als Momente der „höchsten Gestalt genau jener Erfahrungen, die auch die theoretische und die praktische Philosophie zu fassen versuchen“, verstehen und es als Voraussetzung unserer Erfahrung von Welt plausibel machen? Und kann ich damit zweitens eine prinzipielle Trennung zwischen ästhetischer und nicht-ästhetischer Erfahrung verteidigen, wie sie unter dem Begriff der ästhetischen Differenz postuliert wird? Die Momente, auf die in den hier besprochenen Bildern aufmerksam gemacht wurde, gehören einem Geltungsbereich an, der sich nur auf die Welt von Bildern beschränkt. Sicherlich sind auch diese Momente ‚verborgene Voraussetzungen‘ – allerdings einzig für die bildliche Erfahrung. Sie bedingen, dass wir auf einer mit Farben und Strichen bedeckten Fläche eine Darstellung erkennen und diese Darstellung in eine Beziehung zu unserer Welt setzen. Kurzschlüssig wäre es aber zu denken, sie seien die Voraussetzungen für unsere Erkenntnis überhaupt. Es ließe sich nicht behaupten, dass die Momente, die auffällig gemacht werden, gänzlich andere sind als die Momente, die ihre Auffälligkeit möglich machen. Anders gesagt: Das worauf hier aufmerksam gemacht wird, ist eng verwebt mit der Art und Weise, wie auf es aufmerksam gemacht wird. Die Markierung der für das Bild wesentlichen Momenten geschieht nicht aus einer Distanznahme heraus. Im Gegenteil: Markierung und Markiertes sind eng miteinander verstrickt und können nicht voneinander gelöst werden. Zusammengefasst kann also gesagt werden: Derrida arbeitet zwar eine Eigenart von Bildern der Kunst heraus, gerät damit aber noch lange nicht in das Fahrwasser von Positionen, die mit dem Begriff der Reflexion in der ästhetischen Erfahrung eine ästhetische Differenz im starken Sinne denken. Vielmehr widerspricht die Position Derridas dem Theorem einer ästhetischen Differenz, mit der eine besondere Verfassung und ein besonderer Status einherginge.

So ist es durchaus geboten, den Begriff der Reflexion zu vermeiden, wenn es um die Charakterisierung dessen geht, was Derrida als die Eigenart von Bildern der Kunst ausgemacht hat. In diesem Sinne argumentiert Bertram, der „die Stellung der Dekonstruktion zu Fragen der Kunst dem Augenschein nach [als] mindestens ambivalent“ bezeichnet – genauso „abweisend wie auch zugeneigt“ – und der eine Rekonstruktion der ästhetischen Position von Derridas Texten unternimmt, die dieser Ambivalenz Rechnung zu tragen versucht. In dieser Position ist nicht mehr der Gedanke einer Reflexion in der ästhetischen Erfahrung und die prinzipielle Trennung zwischen ästhetischer und nicht-ästhetischer Erfahrung tragend, sondern die Idee eines "Darstellungsgeschehens, das seine Konstitution remarkiert"

177.

Bertram entwickelt seine Rekonstruktion insbesondere an Derridas Überlegungen zu dem Prosatext „Mimique“ von Mallarmé. Derrida arbeitet in seiner Lektüre dieses Textes von Mallarmé heraus, dass mit Signifikanten wie „Weiße“, „Falte“, „Hymen“, die in dem Text besonders hervorstechen, auf die Konstitution des Textes hingewiesen wird. „Sie“, so liest Bertram Derridas Interpretation des Mallarméschen Textes, „dürfen nicht als Themen oder Thesen gelesen werden, sondern als Markierungen für die Konstitution des Textes.“¹⁷⁸ Weiter macht er deutlich, dass diese Markierungen als Remarkierungen zu verstehen sind: „Der Text beginnt mit den Leerstellen, mit den Zwischenräumen zwischen den Zeichen, die einen Aspekt der differenzierenden Bewegungen darstellen. In gewisser Weise ist die Arbeit differenzierender Bewegungen so in den Texten immer schon markiert. Die Markierungen, die Mallarmés Texte vornehmen, müssen also als Wiedermarkierungen verstanden werden.“¹⁷⁹

Wiedermarkieren übersetzt das französische „faire remarquer“. „Faire remarquer“ müsste wörtlich übersetzt „bemerken lassen“ oder „zu bemerken geben“ heißen. Es designiert also ein „aufmerksam machen auf“, ein „hinweisen“. In der Verwendung von Derrida geht es über diese Bedeutung allerdings noch hinaus und legt den Akzent auf ein wiederholendes Moment, das dem französischen Begriff für „bemerken“ („remarquer“) innewohnt. Das französische Präfix „re“ weist in den meisten Fällen auf eine iterative Struktur hin und so impliziert der Begriff „remarquer“ durchaus auch die Bedeutung einer wiederholten Markierung. Bezogen auf die Kunst, müsste dann gesagt werden, dass in der Kunst nicht einfach auf etwas hingewiesen wird, was außerhalb ihrer liegt. Die Remarkierung ist kein Fingerzeig. Vielmehr werden die konstitutiven Züge, die in ihr am Werk sind, hervorgeholt, dargestellt – repräsentiert – und in diesem Sinne wiederholt.

Die Idee einer Remarkierung macht noch einmal mehr deutlich, inwiefern die Eigenart des Ästhetischen bei Derrida zu keinem eigenständigen Status ästhetischer Erfahrungen gegenüber anderen Erfahrungen führen kann. Das, was remarkiert wird, sind keine Spezifika eines nur ästhetischen Geschehens. Es sind konstitutive Momente eines Zeichengeschehens – sei es schriftlich, mündlich oder bildlich –, allerdings eines „normalen Zeichengeschehens“¹⁸⁰, wie Bertram unterstreicht. So lässt sich mit der Idee, dass Bilder der Kunst sich selbst zu bemerken geben – dass sie Momente ihrer eigenen Verfasstheit re-markieren –, zwar eine Eigenheit von Bildern der Kunst gegenüber anderen Bildern verteidigen. Die *differentia specifica* von Kunstbildern liegt aber nicht in einer qualitativ anderen

¹⁷⁷ Georg W. Bertram, „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, im Erscheinen.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

Erfahrung begründet. Die visuelle Erfahrung von Kunstbildern unterscheidet sich zunächst in nichts von der visuellen Erfahrung gewöhnlicher Bilder. Beide sind von den drei blinden Momenten geprägt, die ich im ersten Teil der Arbeit exponiert habe. Die Unterscheidung liegt vielmehr in dem Gegenstand der Wahrnehmung. In dem Fall von Kunstbildern umfasst der Gegenstand der Erfahrung neben dem auf dem Bild dargestellten Gegenstand – zum Beispiel wieder zwei Schuhe – auch Aspekte dieses Gegenstands als ein Gegenstand, der ‚nur‘ dargestellt ist. In Bildern der Kunst haben wir die Möglichkeit auch etwas über diese Darstellungsart zu erfahren. In dem Fall gewöhnlicher Bilder dagegen reicht der Gegenstand der Erfahrung über den dargestellten Gegenstand nicht hinaus. Hier sind die Grenzen der Erfahrung enger gesteckt.

2.5 Malerei im Schatten außerbildlicher Wirklichkeit?

Hat mich die Suche nach Differenzierungsmerkmalen zwischen verschiedenen Arten von Bildern nun an die Ränder meines eigentlichen Themas geführt? Zu Beginn des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit hatte ich mir vorgenommen, die Frage zu beantworten, wie mit Derrida der Wirklichkeitsstatus des malerisch Dargestellten zu begreifen ist. So hatte ich in ein paar holzschnittartigen Strichen das Bild der platonischen Position skizziert, als dessen Gegenposition Derridas Wirklichkeitsbegriff des bildlich Dargestellten zu entfalten war. In den letzten Abschnitten habe ich mich nicht explizit mit der Wirklichkeit des bildlich Dargestellten beschäftigt. Doch das für Kunstbilder entwickelte Differenzierungsmerkmal der Remarkierung lässt sich als richtungsweisende Wegmarke verstehen, um den Bogen zu schließen: Mit der Remarkierung ihrer eigenen Verfasstheit leistet Malerei als Kunstbild nichts anderes als darauf aufmerksam zu machen, bildliche Darstellung zu sein, in der sich außerbildliche Wirklichkeit entzogen hat. Sie gibt selbst Auskunft über den Wirklichkeitsstatus, der ihr zuzuschreiben ist.

So will ich noch einmal die Platonischen Überlegungen in Erinnerung rufen, an denen sich meine Frage nach dem Wirklichkeitsstatus von Bildern und insbesondere an Malerei orientiert hat, und sie mit den bislang vorgestellten Gedanken zur Wirklichkeit bildlicher Darstellung vergleichen, wobei ich besonders die erläuterte Unterscheidung zwischen Kunstbildern und gewöhnlichen Bildern in den Vergleich mit einbeziehen will.

Die Platonischen Überlegungen zielen darauf, Bilder¹⁸¹ zu verpflichten, sich als doppelte Distanzierung von der Wirklichkeit zu verstehen zu geben. Als Abbilder von Abbildern sind Bilder weit von der Wirklichkeit entfernt, und geben sich doch als Wirklichkeit aus. „Vom Bild“, so paraphrasiert Därmann Platons Position, „geht in dem Augenblick eine nicht zu verantwortende Gefahr aus, da dem Blick auf das Bild kein Wissen darüber beigegeben ist, ‘wie sich die Dinge in Wirklichkeit verhalten’ [Politeia 595b].“¹⁸² So orientiert sich Platons „Kunstfeindschaft“ an Bildern, die auf eine „Gleichsetzung von Sein und Schein“¹⁸³ setzen. Als „Zwitterwesen“, das seine „besondere Seinsart irgendwo zwischen Sein und Nichts“¹⁸⁴ beziehungsweise Schein hat, wie Gernot Böhme formuliert, führt das Bild, Platon zufolge, dem Betrachter Schein für Sein vor und lässt ihn die wahre Wirklichkeit verkennen. Diese Gefahr ist umso größer als Bilder bei Pla-

¹⁸¹ Unter Platons Bildern seien vorläufig nur die Bilder gemeint, die auch wir gemeinhin als Bilder akzeptieren. Gegenstände unserer Wirklichkeit, die auch bei Platon als Abbilder der Urbilder gelten, sind an dieser Stelle aus den Überlegungen ausgeschlossen.

¹⁸² Därmann, *Tod und Bild*, 28.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, 27.

ton, wie Heidegger abfällig formuliert, nichts anderes sind als „Nachahmung und Abschilderung des Wirklichen“.¹⁸⁵

Derridas Überlegungen zum Status des Bildes gehen dagegen von bildtheoretischen Positionen aus, die Platons Abbildbegriff, demzufolge Bilder einen niedrigeren Wirklichkeitsgehalt als die abgebildete Wirklichkeit haben, vehement widersprechen. So war zu erwarten, dass Derrida dem Platonischen Verständnis einen Bildbegriff entgegensetzt, mit dem sich die Eigenständigkeit bildlicher Wirklichkeit verteidigen lässt. Doch im Zuge der hier vorgestellten Überlegungen haben diese Erwartungen überraschenderweise eine deutliche Enttäuschung erfahren. Sicherlich begibt man sich mit Derridas bildtheoretischen Überlegungen nicht in das Platonische Fahrwasser, das einen die Gefahr von Bildern und ihre minderwertige Wirklichkeit denken lässt. Die Position Derridas kann allerdings auch nicht als Ausgangspunkt dienen, um die von Platon geforderte Rückbeziehung des innerbildlich Dargestellten auf ein außerbildliches Pendant in alle Winde zu zerstreuen. Derrida verteidigt im Gegenteil in diesem Punkt einen Platonischen Gedanken, wenn auch in gewohnt eigenwilliger, das heißt den Gedanken unterwandernder Weise. Seine Logik bildlicher Darstellung ist von wiedererkennenden Momenten außerbildlicher Wirklichkeit durchsetzt. Mit diesen wiedererkennenden Momenten ist die innerbildliche Wirklichkeit je schon in Beziehung zu Außerbildlichem gesetzt und so findet sich im Herzen von Derridas Theoriegebäude ein zutiefst platonisches Moment: der notwendige Bezug des Innerbildlichen auf das Außerbildliche. Wie Platon weigert sich auch Derrida eine Eigenständigkeit der bildlich dargestellten Wirklichkeit zu behaupten und betont die Verflechtung von inner- und außerbildlicher Wirklichkeit. Doch anders als bei Platon äußert sich diese Verflechtung nicht in der gefährlichen Täuschung, die von dem Bild ausgeht. Bei Derrida ist das Bild nicht weniger Wirklichkeit. Es versucht nicht, einen geringeren Anteil an Wirklichkeit zu verdecken, indem es den vorhandenen Anteil in den Vordergrund spielt. Die Verflechtung von inner- und außerbildlicher Wirklichkeit hat vielmehr die Form des schon beschriebenen Entzugs von Wirklichkeit im Bild. Anders als bei Platon, bei dem sich das Bild als Schein zurückziehen und der außerbildlichen Wirklichkeit, als tatsächlich präsenter, den Vorrang überlassen sollte, ist bei Derrida die außerbildliche Wirklichkeit nur als je schon entzogene, nicht aber als tatsächlich präsente, konstitutives Moment des Bildgeschehens. Platons Theorem des Bildes als einer Kopie geringeren Wirklichkeitsgehalts hat demnach als ein Moment in Derridas Theorie der Malerei weiter Bestand, wenn auch unter veränderten Vorzeichen. Wesentlich ist dabei, dass dieses Theorem nicht das gesamte bildtheoretische Feld bestellt. Es wird allein als ein Moment aufgegriffen, das von anderen Momenten flankiert wird und sich so als Moment einer komplexen Explikation bildlicher

¹⁸⁵ Heidegger, „Ursprung des Kunstwerkes“, 22.

Darstellung erweist. Dieses Moment sticht als ein sperriges Theoriemoment in dem Bild, das Derrida von Malerei zeichnet, hervor, doch eben zugleich als ein Moment, an dem der Umgang mit Malerei laut Derrida nicht vorbeikommt.

Beziehen wir nun noch die Remarkierung als Spezifikum von Kunstbildern hinzu, so wird die Gefahr, die Platons Überlegungen in Atem halten, bei Derrida endgültig gebannt. War der Entzug von außerbildlicher Wirklichkeit im Bild für Platon noch eine Schwäche des Bildes, in der auch die Gefährlichkeit desselben begründet lag, so wendet sich bei Derrida diese Schwäche in eine Stärke des Bildes. Die Gefahr, dass Bilder sich als eine Wirklichkeit ausgeben, die sie nicht sind, kann Derrida nicht sehen. Im Gegenteil, Kunstbilder schlagen aus dieser Schwäche ja vielmehr Profit, aber nicht, indem sie sie maskieren. Vielmehr machen Kunstbilder ihre Verfasstheit zum Thema, machen sie auffällig und exponieren sich als innerbildliche Wirklichkeit, der es an außerbildlicher Wirklichkeit mangelt. In Derridas Lesart von Malerei beugen die Bilder selbst der Platonischen Gefahr vor, indem sie dem Betrachter immer mit zu sehen gibt, dass sie Bilder und keine außerbildliche Wirklichkeit sind. So gesehen bewegt sich Derridas Theorie von Malerei tatsächlich im Kontext der Platonischen Überlegungen. Mit dem Theorem jedoch, dass Malerei aber – gerade, weil sie darauf insistiert, nicht mehr mit außerbildlicher Wirklichkeit verwechselt zu werden – über diese hinausgeht, verlässt diese Theorie doch auch sogleich wieder die Platonische Tradition, um sich von dieser deutlich abzugrenzen. Der Gedanke einer Gefahr, die von dem Supplement ausgeht, hat in Derridas Bild- und Malereiverständnis keinen Ort. Ihm zufolge gibt das Kunstbild sich nicht als Schein aus, der danach trachtet, mit einem vermeintlichen Original verwechselt zu werden, sondern gibt von Anbeginn an mit zu verstehen, 'nur' Schein zu sein. Zu dem Wesen von Malerei als Kunstbild gehört es, an den gemalten Trauben und dem gemalten Vorhang ablesen zu können, dass sie eine innerbildliche Eigenständigkeit haben, in der sie doch auf das Außerbildliche zurückgeworfen sind.

Der Bogen, den eine Philosophie der Malerei nach Derrida beschreiben müsste, ist damit aber noch nicht geschlossen. Erst eine weitere Wendung erlaubt es zu behaupten, malerisch dargestellte Wirklichkeit in annähernd adäquaten Begriffen erfasst zu haben. Diese Wendung wäre als kleine Volte in Form einer Kür zum Abschluss der hier vorgestellten Überlegungen allerdings missverstanden, denn sie schließt einen bislang noch geöffneten Interpretationsspielraum. Dieser Spielraum besteht in der Frage, wie die Grundunterscheidung zwischen inner- und außerbildlicher Wirklichkeit zu begreifen ist. Zunächst als stabile Trennung vorgestellt, hat diese Unterscheidung sowohl den Theorieelementen, die das Sehen von Bildern betreffen, als auch jene, die die Wirklichkeit des bildlich Dargestellten befragen, ein Gerüst verliehen, in dem sich leicht Konturen gewinnen ließen. Entlang dieser Unterscheidung wurde ein Gegensatz mitgeführt, der zunächst keine Übertretungen oder Überschneidungen impliziert. Erst die Entfaltung der parergonalen Struktur hat diese stabile Trennung in Frage gestellt und zugelassen

zu denken, dass das Außerbildliche ins Bildinnen hineinreicht. Wie sich das Außerbildliche in unserer Wahrnehmung konstituiert, ist dabei im Dunkeln belassen worden. So hat der Leser oder die Leserin im Extremfall denken können, dass zumindest aus Perspektive des Innerbildlichen eine stabile Trennung aufrecht erhalten bleiben kann. Er oder sie hat dementsprechend von einer bildlosen Wirklichkeit außerhalb des Bildes ausgehen können, die auch parergonaler Übertretungen zum Trotz als genuin bildfreie Bestand hätte. Man könnte sogar meinen, dass die Wahl der Begriffe „innerbildlich“ und „außerbildlich“ eine solche dualistische Interpretation stützt. Daher ist es geboten, die Gründe, welche die Wahl dieser Begriffe motiviert haben, mit Nachdruck zu unterstreichen, und einem möglichen Dualismus zwischen Bild und bildloser Wirklichkeit den Boden zu entziehen.

Die Vorteile der Rede von inner- und außerbildlicher Wirklichkeit sind heuristisch begründet. Sicherlich legen sie nicht die gegenseitige Verflechtung beider Seiten dar, die hier entwickelt wurde. In diesem Sinne verschleiern sie einerseits ein wichtiges Theorem, nämlich das Moment, das ich in der parergonalen Logik als Moment der Konstitution exponiert habe. Sie betonen dagegen andererseits das Moment der Trennung und erlauben es daher, von diesem Moment her, die Logik zu entwickeln und auch die Ambivalenz der gegenwendigen Bewegung herauszuarbeiten. So ermöglicht der Rekurs auf die Trennung zwischen einem Innen und einem Außen, die Verflechtung nicht als gegeben zu präsentieren, sondern sie erst derart zu entwickeln, dass der ihr innewohnende Widerspruch deutlich zu Tage tritt. Denn wie soll eine je schon stattgefundene Grenzüberschreitung deutlich gemacht werden, wenn die Grenze nicht zunächst als trennende und Gegensatz generierende kenntlich gemacht wird, deren Übertretung erst anschließend angesprochen wird? Stellen wir die Grenze als je schon übertretene dar, wird der Widerspruch verwischt und das damit verbundene Theoremoment hat nicht die Chance in aller Schärfe vorgestellt zu werden. So ging es in der Wahl der Begriffe nicht darum, Derridas Philosophie der Malerei unter der Hand als Gedanken einer scharf getrennten Opposition zu profilieren oder zumindest diesen Spielraum zu erlauben. Die Wahl der Begriffe von Innen und Außen des Bildes diene dazu, die einzelnen Momente konturieren zu können, um nicht gleich in einem begrifflichen Rundumschlag das eigentlich scharfe Profil dieses Denkens zu verschleifen.

Daher ist es wichtig mit allem Nachdruck zu betonen, dass die Rede von außerbildlicher Wirklichkeit nicht den Gedanken einer bildfreien Wirklichkeit nahe legen sollte. Die parergonale Übertretung des Außen des Bildes in sein Innen impliziert keineswegs, dass die außerbildliche Wirklichkeit bildunabhängiges Reich, ein bildfreie Region darstellt. Schon bei Platon, dessen Bilderfeindlichkeit zum Gemeinplatz avancierte, ist die Vorstellung einer absolut bildfreien Welt nicht zu finden. Noch die Ideen, denen er den höchsten Wirklichkeitsgrad zuspricht und in deren Schatten er unsere Wirklichkeit positioniert, sind als Ur-

Bilder Bilder. Allerdings unterscheidet Platon diese Bilder deutlich von der Sorte Bilder, die Gegenstand der hier vorliegenden Überlegungen sind und die er Abbilder nennt. Wenngleich es unmöglich wäre, in dem Platonischen Wirklichkeitsbegriff eine parergonale Überschreitung der Abbild-Welt in die Ur-Bild und der Abbilder zweiter Stufe in die Abbilder erster Stufe nachzuweisen, so ist doch eine bildfreie Wirklichkeit bei ihm keineswegs vorgesehen. Steht also bei ihm das Abbild im Schatten einer außerbildlichen Wirklichkeit, so muss doch auch für diese außerbildliche Wirklichkeit ein Schattendasein in wiederum anderer außerbildlicher Wirklichkeit geltend gemacht werden, die auch wiederum nicht ohne Bildcharakter ist.

Doch auch jenseits des Platonischen Weltverständnisses muss man nicht erst auf die zeitgenössisch viel besprochenen und mit den Neuen Medien anschwellende Bilderflut zu sprechen kommen, um festzustellen, dass Bilder für die Konstitution der hier sogenannten außerbildlichen Wirklichkeit eine übergeordnete Rolle spielen. Auf diese oft vernachlässigte Erkenntnis zielen die „phänomenologisch inspirierten Analysen“ von Bernhard Waldenfels zur „Genese des Bildes“.¹⁸⁶ Schon in Momenten der Verähnlichung, der Vergegenwärtigung und des Entzugs schwingen bildhafte Momente mit, die die Rede einer scharfen Trennung von Innerbildlich und Außerbildlich Lüge strafen.

Galten die hier vorgestellten Überlegungen dem Versuch, einer Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida, Konturen zu verleihen, so haben sie doch auch gezeigt, wie unscharf die Grenzen eines solchen Unterfangens sind. Mehr als einige wesentliche Striche des Bildes, das von einer Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida zu zeichnen wäre, hat die vorliegende Arbeit nicht vermocht. Im besten Fall ist es ihr gelungen, einige Anregung zu geben, wie an diesem Bild weiter gearbeitet werden kann.

¹⁸⁶ Bernhard Waldenfels, „Spiegel. Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, in: „Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München und Leipzig, 2001, 14-31.

Literatur

- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München: Ch. Beck 1980.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 – original: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard/Seuil 1980.
- Barzilai, Shuli, „Lemmata/Lemmala: Frames for Derrida's *Parerga*“ in: *Diacritics*, vol. 20 (1990), no. 1, 2-15.
- Benjamin, Andrew, *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, London: Routledge 1991.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Zweite Fassung, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Band I-2, Abhandlungen, 471-508.
- , „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Gesammelte Schriften*, Band I-2, Abhandlungen, 605-653.
- Bennington, Geoffrey, *Derridabase*, in: ders. und Jacques Derrida, *Jacques Derrida. Ein Portrait*, übers. v. Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 – original: *Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*, Paris: Seuil 1991.
- Bernet, Rudolf; Kern, Iso; Marbach, Eduard, *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*, Hamburg: Felix Meiner 1989.
- Bernstein, Jay M., *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Oxford/Cambridge: Polity Press 1992.
- Bertram, Georg W., *Hermeneutik und Dekonstruktion. Versuch über eine Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*, München: Wilhelm Fink 2002.
- und Liptow, Jasper, „Rezension zu Lambert Wiesings *Sichtbarkeit des Bildes*“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 43 (1998), Heft 2, 295-303.
- „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, im Erscheinen.

- Biemel, Walter, „Die Entfaltung von Heideggers Ding-Begriff“, in: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart und Bad Canstatt: frommann-holzboog 1996, Band I, 353-378.
- Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink 1995.
- , „Die Wiederkehr der Bilder“ in: ders., *Was ist ein Bild*, 11-38.
- Boehme, Gernot, *Theorie des Bildes*, München: Wilhelm Fink 1999.
- Brunette, Peter und Wills, David (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media and Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- , *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton: Princeton University Press 1989.
- Cahen, Didier, „Faux-Tableaux de Derrida: Investiture/Peinture“, in: *Critique* vol. 35 (1979), no 389, 993-1000.
- Calle-Gruber, Mireille, „Die Gabe des Sehens. ‚Geben‘, sagt er“, in Michael Wetzel und Jean-Michel Rabaté (Hg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie 1993, 221-222.
- Carroll, David, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, New York/London: Methuen 1987.
- Ciaramelli, Fabio, „Jacques Derrida und das Supplement des Ursprungs“, in Gondek und Waldenfels, *Einsätze des Denkens*, 124-152.
- Cornell, Drucilla, „The Truth in Painting and the Post Card“, in: *International Studies in Philosophy*, vol. 21 (1989), no. 1, 63-70.
- Cumming, Robert Denoon, „The Old Couple: Heidegger and Derrida“, in: *Review of Metaphysics*, vol. 34 (1981), no. 3, 487-521.
- Danto, Arthur, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, übers. v. Christiane Spelsberg, München: Wilhelm Fink 1996 – original: *Beyond the Brillo Box: The visual Arts in Post-historical Perspective*, New York: Farrar Straus Giroux 1992.
- Därermann, Iris, „Husserls Extrablatt: Bild spezial“, in Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Wilhelm Fink 1994, 67-77.
- , *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Wilhelm Fink 1995.

- , „Mehr als ein Abbild/kein Abbild mehr: Derridas Bilder“, in: *Phänomenologische Forschungen*. Neue Folge 1 (1996), 239-268.
- , „Wenn Gedächtnis Erinnerungsbild wird: Husserl und Freud“, in: Gottfried Boehm, *Homo Pictor*. Colloquium Rauricum Band 7, Leipzig/München: K. G. Saur 2001, 187-204.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 – original: *De la grammatologie*, Paris: Minuit 1967.
- , *Positionen*, übers. v. Dorothea Schmidt, Wien: Passagen 1986 – original: *Positions*, Paris: Minuit 1972.
- , „Die différance“, in *Randgänge der Philosophie*, übers. v. Günter Ahrens u.a., Wien: Passagen 1988, 29-52 – original: „La différance“, in: *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit 1972.
- , *Glas*, Paris: Galilée 1974.
- , *Die Wahrheit in der Malerei*, übers. v. Michael Wetzel, Wien: Passagen 1992 – original: *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion 1978.
- , *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin: Brinkman und Bose 1982/87 – original: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion 1980.
- und Plissart, Marie-Françoise, *Recht auf Einsicht*, übers. v. Michael Wetzel, Wien: Passagen 1985 – original: *Droit de regards*, Paris: Minuit 1985.
- , „Das Subjektile ent-sinnen“, übers. v. Simone Werle., in: ders. und Thévenin, Paule, *Antonin Artaud, Zeichnungen und Portraits*, München: Schirmer und Mosel 1986 – original: *Forcener le subjectile. Etude pour les dessins et portraits d'Antonin Artaud*, Paris: Gallimard 1986.
- , „Entzug der Metapher“, übers. v. Alexander G. Düttmann und Iris Radisch, in: Volker Bohn (Hg.), *Romantik, Literatur und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, 317-355, hier 319 – original: „Le retrait de la métaphore“, in: Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris: Galilée 1987.
- , „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“, übers. v. Michael Wetzel, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, 215-233 – original: „Point de folie – maintenant l'architecture“, in: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987.

- , *Die Tode von Roland Barthes*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, Berlin: Nishen 1987 – original: „Les morts de Roland Barthes, in: *Poétiques*, 47 (1981), 269-292, wiederabgedruckt in: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987.
- , „Punktierungen – die Zeit der These“, übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: Gondek und Waldenfels, *Einsätze des Denkens*, 19-39 – original: „Ponctuations – le temps de la thèse“, in: Derrida, *Du droit à la philosophie*, Paris: PUF 1990.
- , „Videor“, in: *Passage de l'image*, Paris: Centre Georges Pompidou 1990.
- , *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. und mit einem Nachwort v. Michael Wetzel, übers. v. Andreas Knop und Michael Wetzel, München: Wilhelm Fink 1997 – original: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Musée du Louvre 1990.
- , „Im Grenzland der Schrift“, Interview mit Elisabeth Weber, in: *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, Nr. 34 (1990), 58-70.
- zusammen mit Eisenman, Peter, *Choral Work*, London: AA Publications 1988.
- , „Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin“, übers. v. Michael Wetzel, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder*, München 1994, 14-35 – original: Schriftliche Fassung eines Vortrags vom 28. Januar 1993 Centre Georges Pompidou (Paris).
- , *Falschgeld. Zeit geben I*, übers. v. Andreas Knop, und Michael Wetzel, München: Wilhelm Fink 1993 – original: *Donner le temps 1.: La fausse monnaie*, Paris: Galilée 1991.
- , „Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia“, in: *Contretemps* (1995) 14-22.
- Didi-Huberman, Georges, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 1999 – *Ce que nous voyons c'est ce qui nous regarde*, Paris: Minuit 1992.
- , *Vor einem Bild*, übers. v. Reinold Werner, München: Carl Hanser 1990 – original: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Minuit 1990.
- , *Die leibhaftige Malerei*, übers. v. Michael Wetzel, München: Wilhelm Fink 2002 – original: *La peinture incarnée*, Paris: Minuit 1985.

- Dillon, Martin C. (Hg.), *Écart and Différance: Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing*, New Jersey: Humanities Press 1997.
- Dreisholtkamp, Uwe, *Jacques Derrida*. Beck'sche Reihe Denker, München: Ch. Beck 1999.
- Dünkelsbühler, Ulrike, *Kritik der Rahmenvernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München: Wilhelm Fink 1991.
- Faden, Gerhard, *Der Schein der Kunst*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1986.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, 9 – original: *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard 1972.
- Franklin, Ursula, „A different quest for truth and shoes. Derrida on Heidegger and Schapiro on van Gogh“, in: *The Centennial Review*, vol. 35 (1991), no.1, 141-165.
- Freud, Sigmund, „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Band VII, 379-463.
- , „Das Unheimliche“, in *Gesammelte Werke*, Band XII, 229-268.
- , „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Gesammelte Werke*, Band XIII, 3-69.
- , „Fetischismus“, in: *Gesammelte Werke*, Band XIV, 311-317.
- Fricke, Christel, *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*, München: Wilhelm Fink 2001.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J.C.B. Mohr 1975.
- Giovannangeli, Daniel, „Pour ne pas mourir de la vérité. (Derrida écrit sur la peinture)“, in: *Cahiers internationaux de Symbolisme*, Nr. 37ff., 1979, 200-202.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 – original: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing Company 1976.
- Gondek, Hans-Dieter und Waldenfels, Bernhard (Hg.), *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

- , „Der Händedruck zwischen Merleau-Ponty und Levinas“, in: *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, hg. v. Matthias Fischer u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, 64-98.
- Griffith, John, „Deconstruction Revisited“ und „Deconstructive Tendencies in Art“, in *The New Modernism, Deconstructive Tendencies in Art*, A&D Academy group Ltd., London 1988, 8-18 und 53-60.
- Haardt, Alexander, „Bildbewußtsein und Ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl“, in: Heike Kämpf und Rüdiger Schott (Hg.), *Der Mensch als homo pictor. Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie*. Bonn: Bouvier 1995, 105-113
- Harvey, Irene E., „Derrida, Kant, and the performance of Parergonality“, in: Silverman, *Derrida and Deconstruction*, 59-76.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: Werke in 20 Bden, Auf der Grundlage d. Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe, Band XIII.
- Heidegger, Martin, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1994, 1-74.
- , *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer 1993.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von, *Heideggers Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main: Klostermann 1980.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel: Schwabe 1971ff.
- Holland, Nancy J., „Heidegger and Derrida Redux“, in: Silverman und Ihde, *Hermeneutics and Deconstruction*, 219-226.
- , „Two as an Odd Number: On Cumming on Derrida on Shapiro on Heidegger on van Gogh“, in *Philosophy Research Archives*, no. 8 (1982), 383-392.
- Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hg. und eingel. v. Stefan Strasser, in: *Husserliana. Edmund Husserl Gesammelte Werke*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1950 ff., Band I.

- , *Phantasie. Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlaß, hg. v. Eduard Marbach, in: *Husserliana. Edmund Husserl Gesammelte Werke*, Den Haag: Martinus Nijhoff 1950 ff, Band XXIII
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993.
- Jamme, Christoph, „Malerei der Blindheit“. Phänomenologische Philosophie und Malerei“ in: Günter Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst*. Wiener Tagungen zur Phänomenologie, Wien: Peter Lang, 109-129.
- Imdahl, Max, „Die Arbeit des Blickes“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. und eingel. v. Gottfried Boehm, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, hier: Band 3: „Reflexion – Theorie – Methode“, 7-41.
- Johnson, Galen A. und Smith, Michael B, *Ontology and Alterity in Merleau-Ponty*, Evanston/Illinois: Northwestern University Press 1990.
- , *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston/Illinois: Northwestern University Press 1993.
- Kant, Immanuel, *Die Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, W., Wiesbaden: Insel 1957ff., Band IV.
- Kelly, Michael, „Shades of Derrida“, in: *Artforum*, vol. 29 (1991), no. 6, 102-104.
- Kofman, Sarah, *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*, übers. v. Heinz Jatho, München 1993 – original: *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris: Payot 1995
- Krupnick, Mark (Hg.), *Displacements – Derrida and after*, Bloomington: Indiana University Press 1983.
- Kultermann, Udo, *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. 10 Annäherungen*, München: Scaneg 1991.
- Lagache, Daniel; Pontalis, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Lebensztejn, Jean-Claude, „Starting Out form Frame (Vignettes)“, in: Brunette und Wills, *Deconstruction and the Visual Arts*, 118-140.

- Madon, Jean-Paul, „Trait, retrait, voisinage. Quelques notes sur Derrida, Heidegger et Husserl“, in: *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, no. 45ff. (1983), 139-151.
- Mahrenholz, Simone, „Nelson Goodman und Jacques Derrida: Zum Verhältnis von (post)-analytischer und (post)-strukturalistischer Zeichentheorie“, in: *Rationalität, Realismus, Revision*. Vorträge des 3. internationalen Kongresses der Gesellschaft für Analytische Philosophie, hg. v. Julian Nida-Rümelin, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000, 254-264.
- Mainzer, Klaus, Artikel „Modell“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, 46-50.
- Marin, Louis, „The frame of the painting or the semiotic functions of boundaries in the representative process“, in: Chatman, S. et alii, *A Semiotic Landscape*, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies. Milan, June 1974, Den Haag: Mouton 1979, 777-782.
- Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. und eingel. v. Rudolf Boehm, Berlin: Walter de Gruyter 1966 – original: *La Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard 1945.
- , *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München: Fink 1986 – original: *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964.
- , *Das Auge und der Geist*, hg. und übers. v. Hans Werner Arndt, Hamburg: Meiner 1984 – original: *L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard 1964.
- , „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, *Was ist ein Bild?*, 39-59.
- , *Die Prosa der Welt*, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Giuliani, mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink Verlag 1993 – original: *La prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris: Gallimard 1969.
- Norris, Christopher und Benjamin, Andrew, *Was ist Dekonstruktion?*, übers. v. Karen Dobai, Zürich/München: Artemis 1990 – original: *What is deconstruction?*, London: Wiley, John and Sons, Inc. 1988.

- Olkowski, Dorothea, „If the Shoe Fits – Derrida and the Orientation of Thought“, in: Silverman und Ihde (Hg.), *Hermeneutics and Deconstruction*, 262-269.
- Olkowski-Laetz, Dorothea, „A Postmodern Language in Art“, in: Silverman (Hg.), *Postmodernism – Philosophy and The Arts*, 101-119.
- Payant, René, „L'autoportrait et picturalité“, in: Lacoue-Labarthe, Philippe und Nancy, Jean-Luc (Hg.), *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy, Paris: Galilée 1980, 542-549.
- Payne, Michael, „Derrida, Heidegger, and Van Gogh's 'Old Shoes'“, in: *Textual Practice*, vol. 6 (1992), no. 1, 87-100.
- Peirce, Charles S., „Eine neue Liste der Kategorien“, Vortrag (1867), in: ders., *Semiotische Schriften*, hg. von Christian J. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000, 147-159.
- Putnam, Hilary, „Irrealismus und Dekonstruktion“, in: *Für eine Erneuerung der Philosophie*, übers. v. Joachim Schulte, Stuttgart: Reclam 1997, 141-171.
- Rabaté, Jean-Michel und Wetzell, Michael (Hgg.), *Die Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie 1993.
- Rentsch, Thomas, Artikel „Paradigma“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, 74-81.
- Ricoeur, Paul, *hA l'école de la phénoménologie*, Paris: Vrin 1998.
- Roelens, Nathalie (Hrsg.), *Jacques Derrida et l'esthétique*, Paris: L'Harmattan 2000.
- , „Les chaussures de van Gogh, suite“, in: dies., *Jacques Derrida et l'esthétique*, 87-102.
- Rösch, Kurt, *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*, Singen 1997.
- Rötzer, Florian, „Im Sog der turbulenten Leere. Bemerkungen zur dekonstruktivistischen Ästhetik“, in: *Kunstforum*, Bd. 108 (1990), 184-209.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Kritische Ausgabe, hg. v. Tullio de Mauro, Paris: Payot 1976 bzw. *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 21967.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris: Seuil 1987.

- Schapiro, Meyer, „The Still Life as a Personal Object – A note on Heidegger and van Gogh“, in: Simmel, Marianne L. (Hg.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York: Springer 1968, 203-209.
- Scholz, Oliver, *Bild, Darstellung, Zeichen*, Freiburg/München: Alber 1991.
- Schor, Naomi, „Duane Hanson: Truth in Sculpture“, in: *New York Literary Forum*, vol. 8f. (1981), 235-248.
- Seel, Martin, *Die Ästhetik des Erscheinens*, Wien: Hanser 2000.
- Silverman, Hugh J., „Cézanne's Mirror Stage“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40/4 (1982), 369-397, wiederabgedruckt in: Johnson, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 262-277.
- , und Ihde, Don (Hgg.), *Hermeneutics and Deconstruction*, New York/Albany: State University of New York Press 1985.
- , *Derrida and Deconstruction*, New York/London: Routledge 1989.
- , *The textual Sublime. Deconstruction and its differences.*, New York/Albany: Suny Press 1990.
- , *Postmodernism: philosophy and the arts*, New York/London: Routledge 1990.
- , „Merleau-Ponty and Derrida. Writing on Writing“, in: Johnson und Galen, *Ontology and Alterity*, 130-141.
- , „Interrogation and Deconstruction“, in: *Phänomenologische Forschungen*, Band 18 (1996) „Studien zur neueren französischen Phänomenologie“, 113-129.
- Sim, Stuart, *Beyond Aesthetics. Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, Toronto: University of Toronto Press 1992.
- Sinn und Sinnlichkeit. Das flämische Stilleben: 1550-1680*, eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Kulturstiftung Ruhr Essen Villa Hügel Lingen/Essen 2002.
- Sonderegger, Ruth, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik. Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Stoichita, Victor I, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Wilhelm Fink 1998.
- Sychrava, Juliet, *From Schiller to Derrida, Idealism in aesthetics*, Cambridge: University Press 1989.

- Taguiev, Pierre, „Philosophie et peinture“, in *Opus International*, vol. 72 (1979), 48-57.
- Ulmer, Gregory L., *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1985.
- , „OP WRITING. Derrida's Solicitation of *Theoria*“, in: Krupnick (Hg.), *Displacement. Derrida and After*, 29-59.
- Vallier, Roger, „Blindness and Invisibility“, in Martin C. Dillon (Hg.), *Ecart and Différance: Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing*, New Jersey 1997, 191-207.
- Virilio, Paul, „Das letzte Fahrzeug“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis*, Leipzig: Reclam 1990, S. 265-276.
- Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie in Frankreich*, Frankfurt: Suhrkamp 1983.
- , *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- , „Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei“, in: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main ²1991, 204-224.
- , „Die Ordnungen des Sichtbaren“, in: Boehm, *Was ist ein Bild?*, 231-252.
- , *Einführung in die Phänomenologie*, München: Wilhelm Fink 1992.
- , *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- , „Das Un-ding der Gabe“, in Gondek und Waldenfels, *Einsätze des Denkens*, 385-409.
- , *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Band 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- , „Die Schlüsselrolle des Leibes in Maurice Merleau-Ponty Phänomenologie“, in Günter Abel (Hg.), *Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen*, Berlin: Berlin 2001, 69-96.
- , „Spiegel. Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“, in: „Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München und Leipzig, 2001, 14-31.
- Wallis, Brian (Hg.), *Rethinking Representation: Art after Modernism*, New York/Boston: New Museum of Contemporary Art/Godine 1984.

- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, WeinheimVCH Acta humaniora 1988, Verlag ³1991.
- Wetzel, Michael und Wolf, Herta (Hrsg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Wilhelm Fink 1994.
- Wetzel, Michael, „Ästhetik der Wiedergabe. Heideggers Ursprungstheorie des Kunstwerkes und ihre Dekonstruktion“, in: Stöhr, Jürgen (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: Dumont 1996, 86-125.
- , „‘Ein Auge zuviel’. Derridas Urszenen des Ästhetischen“, in: Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 129-155.
- , *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997.
- , Artikel: „Derrida“, in: Nida-Rümelin, Julian und Betzler, Monika (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1998, 205-215.
- Wiesing, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektive der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1997.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷1990, 225-580.
- Wollheim, Richard, *Objekte der Kunst*, übers. v. Max Looser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 – original: *Arts and its Objects*. Second Edition. With six supplementary Essays. Cambridge: Cambridge University Press 1980.

Dr. Anna Maria Krewani
geboren am 18.2.1970 in Düsseldorf

Lebenslauf

| | |
|-------------|---|
| 1976-1980 | Theodor-Fliedner Grundschule, Meerbusch |
| 1980-1989 | Besuch des Meerbusch-Gymnasiums mit Abschluß der Allgemeinen Hochschulreife |
| 1990 – 1992 | Studium der Philosophie an der Sorbonne (Paris IV) |
| 1995 | Latinum |
| 1992 – 1999 | Studium der Philosophie, Romanistik und Politologie an der Ruhr-Universität Bochum mit Abschluss Magister Artium («mit Auszeichnung«) |
| 2000 – 2003 | Promotion in Philosophie zu dem Thema »Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida« bei Prof. Dr. Waldenfels (magna cum laude) |
| seit 2000 | Berufliche Tätigkeit als Redakteurin |