Anna Maria Krewani

Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida
Inhalt

EINLEITUNG ........................................................................................................................................ 1

ERSTER TEIL: DAS SEHEN DES BILDES ................................................................. 10
1.0 EINLEITUNG ....................................................................................................................... 11
1.1 SAKRIFIZIELLE BLINDHEIT .................................................................................. 17
  1.1.1 Die Abwendung von außerbildlich Sichtbarem ................................................. 17
  1.1.2 Tastendes Sehen und Erfindung des Strichs ....................................................... 19
  1.1.3 Aperspektive des graphischen Aktes ................................................................. 22
  1.1.4 Die Idee des Bildes als reine Sichtbarkeit ......................................................... 23
    1.1.4.1 Die Sichtbarkeit des Bildes bei Wiesing ....................................................... 23
    1.1.4.2 Kritik an der Idee reiner Sichtbarkeit ......................................................... 25
  1.1.5 Sakrifizielle Blindheit als Moment eines phänomenologischen
    Bildverständnisses ........................................................................................................ 26
1.2 SEMIOTISCHE BLINDHEIT .................................................................................. 29
  1.2.1 Entzug des Strichs – ein semiologisches Bildverständnis .................................... 30
    1.2.1.1 Natürliche und semiotische Bild-Einstellung............................................... 30
    1.2.1.2 Zwei Anhaltspunkte ..................................................................................... 31
    1.2.1.3 Derridas Zeichenverständnis ...................................................................... 33
    1.2.1.4 Der Strich als Moment eines bildlichen Zeichengeschehens ....................... 36
  1.2.2 Die Möglichkeit individueller Zeichen ................................................................. 38
    1.2.2.1 Nelson Goodmans Sprachen der Kunst ....................................................... 41
    1.2.2.2 Notationale Symbolsysteme ........................................................................ 43
    1.2.2.3 Nicht-notationalen Symbolsysteme .............................................................. 48
    1.2.2.4 Pikturale Symbolsysteme ............................................................................ 51
    1.2.2.5 Symbolsysteme unterschiedlichen Grades an Individualität ....................... 57
  1.2.3 Die Möglichkeit pikturaler Zeichen bei Derrida ................................................ 59
1.3 TRANSZENTENTALE BLINDHEIT .......................................................................... 64
  1.3.1 Der blinde Fleck des Sehens .............................................................................. 66
    1.3.1.1 Transzendentale Reduktion bei Husserl und Merleau-Ponty ................. 66
    1.3.1.2 Chiasmus der Wahrnehmung ..................................................................... 69
  1.3.2 Der blinde Fleck des Bildes ................................................................................ 73
1.4 BILDTHEORETISCHER SCHLUSS – DREI ASPEkte EINES SEHENS ................. 77
ZWEITER TEIL: IN DER MALEREI WIEDERGEBEN ........................................ 80

2.0 EINLEITUNG .................................................................................................................. 81

2.1 RESTITUTIONEN GEMALTER SCHUHE ................................................................. 87
  2.1.1 Rekonstruktion einer Auseinandersetzung .......................................................... 90
  2.1.2 Malereitheoretische Positionen ............................................................................. 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 Ablösung und Anbindung bei Heidegger ............................................................. 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 Bilder als ursprüngliche Wiedergabe ................................................................... 106

2.2 RESTITUTIONEN PHOTOGRAPHIERTER SCHUHE ............................................... 110
  2.2.1 Das Modell als Paradigma ..................................................................................... 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 Photographie als technisch reproduzierbares So-ist-es-gewesen ......................... 119
    2.2.2.1 Technische Reproduktion von Bildern ......................................................... 121
    2.2.2.2 „Es-ist-so-gewesen” ..................................................................................... 123
  2.2.3 Photographie als ursprüngliche Wiedergabe ....................................................... 126

2.3 PARERGONALITÄT ........................................................................................................ 128
  2.3.1 Kant, Derrida und die Notwendigkeit von Parerga .............................................. 130
  2.3.2 Trennung – Erstes Moment parergonaler Struktur ............................................... 134
  2.3.3 Konstitution – Zweites Moment parergonaler Struktur ....................................... 134
    2.3.3.1 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Reiner Einschnitt .......................................... 136
    2.3.3.2 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Konstitution qua Mangel ............................. 139
  2.3.4 Atopie – Drittes Moment parergonaler Struktur ................................................ 141
  2.3.5 Parergonale Ambivalenz im Bild ........................................................................ 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 Aufgeschnürte Schuhe als Allegorie von Bildlichkeit ......................................... 149
  2.4.2 Selbstporträts als Allegorie des Sehens .............................................................. 151
  2.4.3 Bilder, die sich zu bemerken geben ..................................................................... 155

2.5 MALEREI IM SCHATTEN AUßERBILDLICHER WIRKLICHKEIT? .............................. 160

LITERATUR ......................................................................................................................... 165
Einleitung


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“ zur Blindheit, aber
auch als „grundsätzliches Bedenken der Kraft des Werkes und seines argumenta-
tiven Wertes“ oder als Überlegung zum Sehen, insbesondere zum zeichneri-
sehen Sehen begriffen werden; zuletzt kann er sogar als „Bekenntnisse“ gelesen
werden, mit denen Derrida an die Augustinische und Rousseausche Tradition
anknüpfte. 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 Derrida 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 Derri-
da sagt, er habe es selbst nie gemocht und er sei von dessen Schicksal unange-
nehm überrascht worden. 11 Kritiker, die es für eine entweder lästige und/oder
auch höchst 'trendige' Modeerscheinung halten, nennen es auch gerne „De-
konstruktivismus". Dieses Denken präsentiert sich als eine Auseinandersetzung
vor allem mit Texten, als Textkommentar, als „eigentümliche Arbeit“ 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
einzelnen 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.
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 weiter treiben.


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.“

Die wenige Literatur zu Derrida und Malerei ist in den meisten Fällen darum bemüht, Derridasches Gedankengut in gegenwärtiger Kunst wieder zu finden. 13


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.


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]“. 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 versuche: […] Oder vielmehr, was eine analoge Geste ist, indem man sich fragt, was ‘Kunst’ belegen will (veut dire), unterwirft man das Kennzeichen ‘Kunst’ einem äußerst bestimmten, geschichtlich überkommenen Interpretationssystem: Es beruht in seiner rücksichtslosen Tautologie darauf, das Besagen-Wollen eines jeden Kunst genannten Werks zu hinterfragen, selbst wenn seine Form nicht die des Besagens ist.“

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“. 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.“ 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.“

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.


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

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

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.


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 widersprechenden 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 Derridascben 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 rekurriert, 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 rekurriere 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


Einstellungsumschluss gemeinsam: Zwischen dem Sehen, das den Strich als beige Linie identifiziert und dem Sehen, das ein Tiermotiv erkennt, liegt ein Unter-

schied 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 De-

batten 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 bestel-

len. 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 Darstel-

lung. Ausgeklammert ist auch die Frage danach, was die Darstellung uns bedeut-

t. Unter einer bildtheoretischen Fragestellung verstehe ich hier nicht die Dis-

kussionen um den Wert, um den Seinsgehalt der Darstellung. Ich frage vielmehr

damit, was das Sehen des Bildes aus macht. 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 bekritzte Flä-

che 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


22 Ungeachtet der scheinbaren Parallelität in der Haltung, die Malerei und bizarre Wolkenforma-

tionen gleichermaßen gegenüber eingenommen wird, gehen die beiden in ihrer Darstellungswei-

se 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 Eindimensiona-

lität eine wesentliche Dimension des Dargestellten nicht einzufangen vermag.


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.


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.
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 inspirieren läßt, jedes Mal, wenn er den Blinden zum Thema seiner Darstellung macht, träumt, 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 ausgeraubt wird, d.h. er repräsentiert den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung“. (AB 10)


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


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

1.1 Sakrifizielle Blindheit


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 „Ursichtbarkeit des Modells“:

„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


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

sakrificieller Blindheit, wie Derrida schreibt, verbunden ist? Das Opferereignis des Sehens von Bildern kann der Logik des Opfens 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.


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

32 Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986, 177.
„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 vorauszugehen, ihn zu warnen, ihn zu beschützen. Als ein Geländer oder Halt [garde-fou].” (AB 12)

Das, was Derrida hier auf eindrückliche 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 graphen (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 streicht, 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)


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 sakrificialen Blindheit leistet nicht mehr, als das stiftende
Moment fest und es seinem Gegenteil, einem reproduzierenden Moment, gegen-
über zu stellen. Erst unter Rekurs auf die anderen Blindheiten kann weiter entfal-
tet 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 außerbild-
lisch 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
tzu 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 ver-
flochten ist. Verfügte der Zeichner nur über seinen Gesichtssinn, so wäre er un-
vermögend, eine Zeichnung zu zeichnen, so wie auch der Betrachter seine ande-
ren 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 sakrificialen Blindheit fasst also eine doppelte Abwendung von
Sichtbarem. Zum einen beschreibt er einen Bruch mit dem Sichtbaren der au-
brildlichen Wirklichkeit. Dieser Bruch wird vollzogen zugunsten eines inner-
bildlichen 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 sakrificialen Blindheit ist
dieser Punkt nun als ein Punkt ausgemacht, der sich von außerbildlich Sichtba-
rem trennt. Demzufolge ist der graphische Akt weder von dem Sichtbaren der
außerbildlichen Wirklichkeit noch von einem Sehen her zu begreifen. Seine

1.1.4 Die Idee des Bildes als reine Sichtbarkeit

1.1.4.1 Die Sichtbarkeit des Bildes bei Wiesing


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 Wöfflin, 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

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. 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.


1.1.4.2 Kritik an der Idee reiner Sichtbarkeit

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 sakrifi ziellen 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 sakrifi ziellen Blindheit entspricht, von dem Sehen der reinen Sichtbarkeit in zwei Momenten: Das erste Moment betrifft das Verhältnis zwischen außerbild-


1.1.5 Sakrifizielle Blindheit als Moment eines phänomenologischen Bildverständnisses


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 sakrifizellen 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“, 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“. 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-

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

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. Bislang 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 „Binnereignissen“ als Gegenstand der folgenden Überlegungen sprechen. Die relevante These, wie die innerbildlichen Binnereignisse 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 Umrislinie [tracé] wird nicht gesehen“. (AB 57)


---


1.2.1 Entzug des Strichs – ein semiologisches Bildverständnis


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 dem 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 wiederherstellen sucht. Er verfolgt den Strich in seiner langen, sich biegenden 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.


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 alio* 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-

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 Aspekts 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 gebietisch 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.

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.“

Die Farbe wird hier gleich der Linie verstanden als etwas, das nur im Zuge des eigenen Verschwindens 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) Bedeutungsraum, Vieleutigkeitsstellen, die freilich auch den Erfahrungs- und Deutungsreichtum begründen.“


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.“

---

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


---


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

53 Bertram, Hermeneutik und Dekonstruktion, 107.


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 vor der Szene der Welt, sie entzieht sich ihr im Moment ihrer übermäßigen Ausbreitung, im Augenblick, in dem sie jede paradox Grenze überschreitet. Ihr Entzug hätte somit die paradoxale 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 würden.“ „Entzug der Meta-


1.2.1.4 Der Strich als Moment eines bildlichen Zeichengeschehens


Derrida deutet Überlegungen dieser Art an, wenn er schreibt:

„Dies ist der \textit{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.


Das Beispiel macht deutlich, dass auch schon die Unterscheidung zwischen Figur und Grund als differentielles Verweisungsgefuge 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-


1.2.2 Die Möglichkeit individueller Zeichen – ein Exkurs zu Nelson Goodman


“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.


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

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


60 Hilary Putnam: „Irrrealismus und Dekonstruktion“, 142.
1.2.2.1 Nelson Goodman: Sprachen der Kunst


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 Verzeihung oder Verlangen ausdrücken, war nicht immer sofort ersichtlich. [...] Was der kleinisierte und amateurhafte Zuschauer für instinktiv und invariabel hält, das ist, wie der Berufsschauspieler oder Regisseur weiß, erworben und variabel.“ (SK 56)

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.


1.2.2.2 Notationale Symbolsysteme


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?


**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 eine m 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 Disjunktivität 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.


Disjunktivität ist aber für die Eindeutigkeit, die Partituren abverlangt wird, noch keine hinreichende Bedingung, und so kommt zu dem Strukturmerkmal der Disjunktivität 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.


Disjunktivität 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.


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 begrenz-

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.“


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 notionale Symbolsysteme also syntaktisch und semantisch sowohl endlich differenziert als auch disjunkt.69

1.2.2.3 Nicht-notationale Symbolsysteme


**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 zwei 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 Gegen teil von syntaktischer (endlicher) Differenzierung. Dort, wo Symbolschemata syntaktisch dicht sind, ist die Anforderung syntaktisch 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.


Welche Strukturmerkmale muss dieses Symbolsystem nun auf seiner semanti-


Darüber hinaus zeichnen sich Thermometer durch semantische Disjunktivität 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 beinhaltet, einen warmen und einen kälteren, gleichzeitig zeigt. Semantische Dichte und semantische Disjunktivität des Symbolsystems, in dem das Thermometer interpretiert wird, gewährleisten also, dass jede noch so kleine Veränderung am Zeichenvorkommnis (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 Zeichenvorkommnisse 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 Zeichenvorkommnisse.71

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’ zurückgeworfen.


—

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 zu mindest einem Strukturmerkmal notationaler Symbolsysteme gegenüber.

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.

Auf ihrer syntaktischen Ebene sind pikturale Symbolsysteme also dicht und erfüllen daher die notionale 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, 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-

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.


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.


Worin liegt nun der Unterschied der Symbolysteme 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 Disjunkтивität lässt sich keine Unterscheidung


Das Strukturmerkmal der relationalen Fülle ist besonders wichtig, 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


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

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.


1.2.3 Die Möglichkeit pikturaler Zeichen bei Derrida


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

---

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.


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 Beispiel sprachlichen und pikturalen 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.


---

79 Derrida, „R,R,”, 179.


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 formulier-
tete Unterscheidung zwischen der Einstellung des Restaurators und der des Muse-
umsbesuchers in der Sache tatsächlich nicht begründet ist. Denn wie der Restau-
rator 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 Transzensentale 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.


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“


82 Vgl. u.a. Roger Vallier, „Blindness and Invisibility“, 191.
1.3.1 Der blinde Fleck des Sehens


1.3.1.1 Transzendente Reduktion bei Husserl und Merleau-Ponty


Die transzendentale Reduktion, die Husserl auch philosophische epoché genannt hat, kann entlang ihrer beiden Momente, der Reduktion und der Reflexion, erläutert werden. Sie „inhibiert die Seinsgeltung der objektiven Welt und schaltet sie damit ganz und gar aus dem Urteilsfelde aus“. Die Welt mitsamt ihrer Erfahrung wird in der transzendentalen Reduktion eingeschlossen, 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.
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.
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.).


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.“

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 naiven 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 dem dem Ego eingeborenen Prinzipien die übrige Welt hinzuzuschließen.“ (HUA I, 63)

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

90 Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, 3.
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 Gel tung versehene sein und kann das Ich immer nur als Teil der Welt sein.

1.3.1.2 Chiasmus der Wahrnehmung
Dass die transzendentale Reduktion aus Perspektive Merleau-Pontys unvollständig bleiben muss, wird bei ihm nicht nur als eine Eigentümlichkeit der Phäno menologie 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, Sichtbaren 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).


---

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

*Sich selbst berührend berühren* — Transzendentale 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 Berührwerdens 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 transzendenten 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 Komplettbarkeit 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 Berührungswerden 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 transzendenten Reduktion unterzogen wird, kommt es zu einem
analogen Ergebnis. 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 dieses 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 bewohnen“. (SU 320)


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-


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.


„ob man es mit den Worten Platon’s 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 transzendenten Reduktion denkt. Diesem Ergebnis entsprechend ist das Sehen in sich gebrochen und mit Blindheit durchsetzt.  

1.3.2 Der blinde Fleck des Bildes


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


---

stitution der Darstellung zuzuwenden, zurück. Das Sehen des Bildes löst sich
nicht von dem Dargestellten, sondern bleibt an ihm haften. Die transzendentale
Reduktion bleibt, wie nicht anders zu erwarten war, unvollständig.
Es ist nun auch möglich, dass das Sehen des Bildes in seinem Versuch der trans-
zendentalen Reduktion auf das Sehen der sichtbaren Oberfläche zurückgeworfen
wird. In diesem Fall hat es dann das spezifische Bildsehen verlassen. Es sieht dann
doch nicht mehr die Darstellung, sondern sieht nur noch die materielle Bildoberfläche:
die Striche, Farbflächen und Ähnliches. Auch die transzendentale 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 trans-
zendentale 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 transzendentale Reduktion des Bildsehens wird wie beschrieben entwe-
der 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 bildspe-
zifisches Sehen verantwortlich. „Was uns als Bild begegnet,” so Boehm,
„beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und
allem, was sie an Binnenereignissen einschließt“.102

Was Boehm als „überschaubare Gesamtfläche“ bezeichnet, entspricht der sichtba-
ren Oberfläche mit Flächen und Strichen. Die „Binnenereignisse“, von denen
Boehm spricht, entsprechen dem Darstellungsgeschehen.
Böhm 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 Dargestelltam –, 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.


Blindheit ist der Entzug des Strichs das konstitutive Moment im Sehen von Bildern.
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 transzendentale Moment ist das Moment, in dem der Strich sich entzieht und ein Verweisungsschehen eröffnet. Die Wahrnehmung ist für dieses Moment blind.
1.4 Bildtheoretischer Schluss – Drei Aspekte eines Sehens


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


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.


ZWEITER TEIL:
IN DER MALEREI WIEDERGEBEN
Wie eitel ist die Malerei,
wo man die Ähnlichkeit mit Dingen bewundert,
die man im Original keineswegs bewundert.

Blaise Pascal

2.0 Einleitung


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 verselbstständigen, 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


104 Platon, Politeia, 598b/c.
107 So Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, 16.
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. Insgesamt aber sind sich die Disputierenden darin einig, dass die heutige Bildwirklichkeit den Platonischen Bildbegriff überholte. Die Bindung des Bildes an ein ihr vorgängiges Urbild und die daraus resultierende Abhängigkeit des Bildes scheint überwunden.


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

2.1 Restitutionen gemalter Schuhe


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 Derri-
das 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 unterwenderten Opposition verständlich und peu à peu entwickeln zu
können, ohne sie schon vorauszusetzen, rekurriere ich auf die Begriffe „innerbild-
lisch“ 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
dem Heideggerschen Text eine in sich ambivalente Bewegung zwischen Inner-
bildlichem 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 ur-
sprüngliche Wieder-gabe). Entlang dieser vier Schritte will ich herausfinden, wel-
chen 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“ auf-
merksam machen, denn auch die Lektüre dieses Textes steht vor nicht geringen
Schwierigkeiten. Im Falle von „Restitutionen“ ist es der Polylog, dessen Mehr-
stimmig- und deutlichkeit eine philosophische Abhandlung nicht gerecht werden
kann: „N+1 – weibliche – Stimme“ (WM 6) sprechen und bringen ihre jeweili-
gen Denk- und auch Texthintergründe ein. Dabei ist dieses Herantragen fremder
Texte und Kontexte jedoch nicht darauf angelegt, den eigentlichen Text zu ver-
fremden. 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, 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 Disputs kann man – die Dinge stark


2.1.1 Rekonstruktion einer Auseinandersetzung


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“. In dieser Widmung kritisiert er die Textstelle, in der Hei-

---

114 Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: Holzwege, Frankfurt am Main 1994, 1-74. „Der Ursprung des Kunstwerkes“ enthält im Folgenden das Sigel UK.


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, der 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 Rufes 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


2.1.2.1 Bilder als Wiedergabe


„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.


2.1.2.2 Bilder als ursprüngliche Gabe


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-


2.1.2.3 Bild im Widerspruch zwischen Wiedergabe und ursprünglicher Gabe
Kontext heraus zu begreifen, widerspricht dem Begriff einer Malerei, die ursprünglich gibt und deren Erkenntnis in ein Verstehen von außerbildlichem Kontext übergeht.

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:

„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. 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 hineingelassen“, 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)


In diesem Sinne vermag Schapiros Kritik Heideggers Kunstauflassung 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 eigenen Ausicht 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)

2.1.3 Ablösung und Anbindung bei Heidegger


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.


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 Aufgeschnürrtheit 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

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.


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 Schuhzeuges 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


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 ‘Auszüge’ 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 Übertrittur 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 zusammenendenkt. „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 hineinspielen. 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

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 außerbäderlicher 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 Wiedereinsetzten 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


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


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

---


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 Außerbildliches 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)

fassen, mit Händen greifen. Solidität ist genau die Bestimmung, die ich Vorhan-
denem 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 unter-
streicht 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 – „Stif-
tung in dem dreifachen Sinne der Schenkung, Gründung und des Anfangens“ (UK 65) – hervorhebt 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 Wider-
Spruch 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 Gege-
benes versteht. So steht das Heideggersche Verständnis der Malerei in der Span-
nung 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“.

Wenn Derrida bei Heidegger diesen Widerspruch herausarbeitet und die Span-
nung 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 Der-
rida durchaus verteidigt. Auch Derrida denkt die ursprüngliche Gabe in einer

126 Därmann, „Mehr als ein Abbild“, 268.
notwendigen Spannung zu wiedergebenden Momenten.

*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 zurückerhält und auch nichts zurückhält. 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 Gegen-
gabe noch Schuld [...]. Jedesmal, wenn es eine Rückgabe oder Gegengabe gibt, wird die Gabe annul-
liert.“

Und weiter:

„Damit es Gabe gibt, *ist es notwendig*, daß der Gabenempfänger nicht zurückgibt, nicht begleicht, nicht tilt, 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 „sel-
ben zirkulären[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.

---

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 Wiedergabens 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 Wiedergabens, 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). 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. Und genau dieses von der Gabe bildlicher Darstellung eröffnende Geschehen wird von den vielfältigen restituierenden Gesten eingefangen, die die

---


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 restituerenden 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 getilt 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 Goghschen 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 Goghschen Gemäldes beschreibt.


2.2 Restitutionen photographierter Schuhe


132 von Herrmann, Heideggers Philosophie der Kunst, 93.
für ein ähnliches Bild, aber eben ein photographisches gegolten hätte, hat mit den soweit referierten Positionen meines Erachtens noch keine Antwort mit befriedi-
gender 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 Unter-
schied zwischen Photographie und Malerei, der auch in dem, wie jeweils in den Bildern gegeben wird, einen wesentlichen Unterschied macht?
stellung davon verspreche, das Verhältnis von Malerei und Photographie in dieser Hinsicht zu betrachten. Zwar wird durch eine solche Betrachtung nichts wesent-
lich 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 zwi-
sehen verschiedenen bildlichen Darstellungssystemen verfolgt.
In den folgenden Überlegungen werde ich zwei Aspekte beleuchten, die als Kan-
didaten für einen wesentlichen Unterschied zwischen photographischer und malerischer Darstellung gelten können: Der eine Aspekt ist der von Benjamin unterstrichene technische Reproduzierbarkeit, die Photoarbeiten im Gegensatz zu Werken der Malerei eignet. Der andere Aspekt ist der von Roland Barthes beton-
te unhinternehmbare Referentialität der Photographie auf ein „Es-ist-so-
gewesen“ 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 ande-
en Seite ableiten lässt.

Textgrundlage — Wenn ich diese beiden Aspekte mit Derrida zu diskutieren suche, kann und werde ich nicht direkt auf Beispiele photographischer Darstel-


136 Roland Barthes, Die helle Kammer, 87.
schen Malerei und Photographie vorstellen.


### 2.2.1 Das Modell als Paradigma


2.2.1.1 The Pocket Size Tlingit Coffin – Ein künstliches Modell


„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 angeregt 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

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 nahelegt 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“, 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 Produktionsskizze 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-

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.“

Das Kunstwerk alleine vermag nicht zu bezeugen, dass das Holzkästchen der Serie von Bildern vorgängig und für sie konstitutiv ist. Dem technischen Herstellstein 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 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.


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)


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 and 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.“

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 ununterschiedlich 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-

---


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

144 Brunette und Wills, Screen/Play, 177.
führt hatte, dem aber die Eigenschaften fehlen, die es dazu privilegieren, außerse- 
rielles 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 Re- 
produktionen. Derrida findet hierfür die emphatische Formulierung: „Titus- 
Carmel verwandelt das Paradigma in eine Leiche. Indem er es unaufhörlich in 
effige verfolgt, indem er fingiert, es in einer Serie von simulierten Reproduktio- 
en zu fingieren, reduziert er es“ (WM 238).
Diese „Tötung des Paradigmas“ (WM 248) ereignet sich, indem das Holzkäst- 
chen 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 
mit nicht die Stellung, die es zuvor zu haben schien. Es lässt sich nicht mehr als 
außersehr seriell denken. Insofern stellt sich das, was Derrida die „Tötung des Para- 
digmas“ nennt, auch als „Tötung des Transzendenten“ (WM 248) dar. Trans- 
zendental wäre das Modell, das seinen Reproduktionen vorgängig ist. Als trans- 
zendentales Modell stünde es unabhängig von seinen Reproduktionen, stünde als 
ihrn vorgängig und als für sie konstitutiv. Erweist es sich nun aber als Teil ihrer 
Serie, zeigt sich, dass es ihnen – abgesehen von seiner Dreidimensionalität – ho-

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 Derri- 
das 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 Re-
produktionen 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 Bana-
ne. Die Reproduktionen sind diesmal keine Bilder, sondern Plastikkopien. 
Das Kunstwerk besteht aus einer echten, einer Modell-Banane und 59 Plas-
tikanülen. Dabei ist La Grande Bananeraie kein Kunstwerk im traditionellen 
Sinne; es setzt auf den zeitlich bedingten Zerfall und kann insofern als Perfor-
manz 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.


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.


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

seiner Identität, die schon der Wiederholung bedarf; hier ging es um den An- 
schein 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 
as 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 be-
ginn bereits in dem Modell selbst. Den Ursprung dessen, was reproduziert wird, 
bildet schon eine Wiederholung. So kann Derrida von einer „ursprünglichen 
Wiederholung“ sprechen. Die Reproduktion ereignet sich folglich nicht nach-
träglich. Vielmehr steht sie am Ursprung aller hier betrachteten Nachbildungen. 
Umgekehrt heißt dies, dass den Wiederholungen – phänomenologisch gespro-
chen – 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 Bil-
der 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 Folgen-
den will ich die Konsequenzen für den Begriff der bildlichen Darstellung aufzei-
gen, indem ich Derridas Überlegungen in „Kartuschen“ mit zwei anderen Positi-
onen kontrastiere. Die beiden anderen Positionen unterscheiden aus je verschiede-
denen Gründen zwischen von Malerei und von Photographie gegebener Wirk-
llichkeit. Walter Benjamins Theorie der Kunst „im Zeitalter der technischen Re-
produzierbarkeit“ profiliert technische Reproduzierbarkeit als Unterscheidungs-
kriterium. 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 etab-
lierten Unterscheidungsmerkmale im Lichte der Derridaschen Überlegungen 
richtig bedacht 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 

2.2.2.1 Technische Reproduktion von Bildern

---

146 Im Folgenden zitiert mit dem Sigel KZR.
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 grundsätzlichen 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.“


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 Unterschei-
dung zwischen malerisch beziehungsweise photographisch dargestellter Wirklich-
keit ist demnach ausgeschieden. Mit der technisch möglich gewordenen Reprodu-
zierbarkeit 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.\footnote{Wie Nathalie Roelens zeigt, teilt Derrida diese Auffassung 
also mit Phillipe Lacoue-Labarthe: „Lacoue-Labarthe et Derrida s’accordent sur le 
fait que l’œuvre est primitivement toujours déjà reproduction, répétition originaire 
et, en nos termes, à l’abandon.” (Roelens, „Les chaussure de van Gogh, suite“, 99)} 
Technisch reproduzierbar dargestellte Wirklichkeit und mit 

Pinsel und Farbe hergestellte Darstellung unterscheiden sich in diesem Punkt 


2.2.2.2 „Es-ist-so-gewesen“

Neben dem Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit zeichnet sich die Photo-

graphie durch einen anderen Aspekt aus, der ein möglicher Kandidat für eine 

Unterscheidung zwischen photographisch und malerisch hergestellter Wirklich-

keit sein kann. Barthes hat seine Überlegungen zur Photographie auf diesen As-

pekt gestützt und ihn als Differenzierungsmerkmal für Photographie herausgear-

beitet. Dieser Aspekt ist die spezifische Referentialität, die Photographie im Ver-

gleich 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 mögli-
cherweise 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.\footnote{Barthes, \textit{Die helle Kammer}, 86. \textit{Die helle Kammer} wird im Folgenden geführt unter dem Sigel HK.}"

Photographische Arbeiten implizieren einen außerbildlichen Referenten, den es 

notwendigerweise so und nicht anders gegeben hat. Anders gesagt, bei Photogra-

phien 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 vor-

handen 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-

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 drei-
dimensionalen Nachbildungen das Verhältnis des Modells zu seinen – nun pho-
tographischen 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 Iterabi-
lität 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 gewese-
ne Banane. Doch diese Referentialität tut dem Moment der ursprünglichen Wie-
derholung in den photographischen Reproduktionen der Banane keinen Ab-
bruch. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein: Gerade die unhintergehe-
bare Referentialität der Abbildungen auf das Modell, das nun eine andere Gestalt
angenommen hat, etabliert umso deutlicher eine Beziehung zwischen dem Mo-
dell und den Reproduktionen, in denen die Reproduktionen dem Modell rück-
blickend Identität verleihen.

Aus dieser Perspektive kann die unhintergehbare Referentialität photographisch
dargestellter Wirklichkeit keinen wesentlichen qualitativen Unterschied zu male-
risch 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 photo-
graphischen Referentialität und leitet aus ihr den oben schon dargestellten Unter-
schied 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 vereinzelten 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
Umriss 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 ähne nur anderen Fotos 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)

2.2.3 Photographie als ursprüngliche Wieder-gabe
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 der 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 Porträts 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 energiea wiederscheinen zu lassen“ (ebd.). Doch liegt der Akzent, wie man vielleicht meinen könnte, nicht darauf, dass das Verschwundene wiederscheint, sondern darauf,


---

2.3 Parergonalität


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, doch neben dieser praktischen Aufgabe und der Zierde, die ein hübscher


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.


**2.3.1 Kant, Derrida und die Notwendigkeit von Parerga**

Derrida geht es in seiner Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* 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,


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.


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:

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

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. In diesem Sinne sind auch bei Aristote-

158 Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt am Main 1974, 18.
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 [παρεργά] die Hauptsachen [εργά] überwuchern.“

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


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 „unüberschubbare Kluft zwischen dem Gebiet des Naturbegriffes, als dem Sinnlichen, und der Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen“ zu überbrücken. Mit dem Vermögen des Verstandes auf der einen und dem Vermögen der Vernunft auf der anderen Seite, die 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“.


---

132


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 auffindig 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 Wohlgfell-
den des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch nur durch seine Form: wie Einfassungen der
Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prächtgebäude.“ (KU B 43)

Derrida greift das Beispiel der Gewänder an Statuen auf, welches Kant „nur äu-
ßerlich als Zutat zugehörig“ versteht, und illustriert an einem Gemälde von Lu-
kas Cranach, einer Darstellung der "Lukretia", dass dasjenige, was als äußerliche
Zutat verstanden werden muss, der Dolch, den sie trägt, doch wesentlich dazuge-
hört. 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 auffindig, die sich selbst widerspre-
chen. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass das Parergon, als Ausgegrenztes,
Wirkung im Ergon zeigt. Anhand dieser Beispiele zeigt Derrida eine Wider-
sprüchlichkeit zwischen dem Verständnis von Parergon gemäß der alten Logik
und den tatsächlichen Wirkungen dieses Parergon. Derrida impliziert diese Wi-
dersprüchlichkeit 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 um-
kehrt. Derrida verortet das Hauptsächliche zwar dort, wo Kant den Schauplatz
der Nebensache angesiedelt hatte. Doch führt ihn das nicht dazu, der Nebensach-
che den Status der Hauptsache zuzuweisen. 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. Dies-
es 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.


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


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 evolviert 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


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


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 Wetzel 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 Zweischnitt in der Formulierung „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zusammen und erläutert sie folgendermaßen:

„Die Zweckmäßigkeit also, die vor dem Erkenntnisse 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.


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 Sinnhaltigkeit als auch die Richtung – die der parergonalen Logik zufolge in beide Richtungen weist, in Richtung des Ergon als auch vom Ergon weg.

„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 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 absolviert – abgeschnitten – absolut von ihrem Ziel abgeschnitten [...]; folglich absolut unvollständig.“ (WM 117)

2.3.3.2 Zweckmäßigkeit ohne Zweck – Konstitution qua Mangel


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.).


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.

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)

„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)

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

„Der Rahmen arbeitet in der Tat. Als Arbeitsstätte, Ursprung, der strukturell vom Mehrwert umrandet wird, das heißt, der an seinen beiden Rändern, von dem überbordet wird, was er überbordet, arbeitet er in der Tat. Wie das Holz. Er knackt, verzieht sich, fällt auseinander, noch während er an der Produktion des Produkts mitarbeitet, es überbordet 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“. In ihrer Gleichursprünglichkeit machen sie das aus, was hier als Schlüsselbegriff für Derridas Theorie der Malerei angeführt werden soll.


169 Heidegger, Sein und Zeit, 131.

2.3.6.1 Parergonale Logik von bildlicher Wirklichkeit

das Außerbildliche unterwandert die gezogene Grenzlinie und ist doch zugleich Moment der Konstitution. Mit dem Rückbezug konstituiert sich das innerbild- lich 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

Sakrifizielle Blindheit als Trennung — Das Sehen von Bildern zeichnet sich durch eine Trennung aus, die ich unter dem Stichwort der sakrifiziiellen Blindheit beschrieben habe. Diese Trennung besteht in einer Unterscheidung zwischen dem Sehen der Fläche, die ich als Bild betrachtete, 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 constituing 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,


---

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.


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

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.


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


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 bemerkten 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 bemerken (remarquer).” (WM 398)

Derridas These, dass die van Goghschen Schuhe sich selbst in ihrer Logik als Malerei und als bildliche Darstellung zu bemerken geben, macht sich insbesondere daran fest, dass die Schnürsenkel auf dem Gemälde van Goghs weder ganz offen noch ganz verschütt 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 Auf trennung und der Wiederaufbindung. Als Verflechtung zwischen Trennung und Verbindung, als Trennung und Wiederaufbindung 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 beititeln: 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 aufgeschnürtten 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 zu gleich 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).


2.4.2 Selbstporträts als Allegorie des Sehens

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


Derrida stellt entsprechend fest:

„noch eher man versucht, eine systematische Geschichte des Porträts zu schreiben, noch eher 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.).


173 Stoichita, Das selbstbewußte Bild, 268.
„seine Augen sogleich durch andere ersetzen, durch Augen, die ihn sehen, durch
unsere Augen“ (ebd.). „Wenn es einer geben“, charakterisiert Derrida diesen Spiel-
raum des Selbstporträts, „bestünde das Selbstporträt vor allem darin, dem Bet-
rächter, 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 Signie-
renden mit Blindheit zu schlagen und füglich, mit demselben Schlag, die Augen des Modells auszu-
stechen 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 Unmöglich-
keit in einer Art Blindheit des Bildautors für sich selbst. Gleichermassen 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 Un-
möglichkeit einer Reflexion, so erscheint auch die Darstellungsleistung des
Selbstporträts in einer veränderten Perspektive. Sicherlich ist immer noch deut-
lich 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 Reflexivi-
tät, 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 dargestell-
ten 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
äußerter Indiz eine Identifizierung erlauben wird. Die Identifizierung wird immer mittelbar blei-
en. [...] Deshalb wird man von einem Bild immer nur hypothetisch sagen können, es sei das
Selbstporträt des Selbstporträts. 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.

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 Selbstporträts, 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 zu Vor- schein, indem dieses Sehen gerade in seinem Unvermögen gezeigt wird.175 Und

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 sakrifiizielle als auch die transzendentale Blindheit können hier Gegenstand der Inszenierung der blinden, bzw. der unsichtbaren Augen sein.


2.4.3 Bilder, die sich zu bemerken geben

Die Diskussion um das Stillleben 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 gegenwendige Bewegung bildlich in Szene setzen.


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 ärsthetischer 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-

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.


178 Ebd.
179 Ebd.
180 Ebd.
2.5 Malerei im Schatten außerbildlicher Wirklichkeit?


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.


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, Théorie des Images, 27.

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 hin-
zu, so wird die Gefahr, die Platon's Überlegungen in Atem halten, bei Derrida
eingängig 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 Bil-
des. 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 ma-
chen Kunstbilder ihrer Verfasstheit zum Thema, machen sie auffällig und expo-
nieren sich als innerbildliche Wirklichkeit, der es an außerbildlicher Wirklichkeit
mangelt. In Derridas Lesart von Malerei beugen die Bilder selbst der Platonis-
chen Gefahr vor, indem sie dem Betrachter immer mit zu sehen gibt, dass sie
Bilder und keine außerbildliche Wirklichkeit sind. So gesehen bewegt sich Derri-
das 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 nur 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 Spiel-
raum besteht in der Frage, wie die Grundunterscheidung zwischen inner- und
außerbildlicher Wirklichkeit zu begreifen ist. Zunächst als stabile Trennung vor-
gestellt, hat diese Unterscheidung sowohl den Theorieelementen, die das Sehen
von Bildern betreffen, als auch jene, die die Wirklichkeit des bildlich Dargestell-
ten 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


Daher ist es wichtig mit allem Nachdruck zu betonen, dass die Rede von außerbildlicher Wirklichkeit nicht den Gedanken einer bildfreien Wirklichkeit nahelegen 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“.

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.


Literatur


—, „Das Unheimliche“, in *Gesammelte Werke*, Band XII, 229-268.


—, „Two as an Odd Number: On Cumming on Derrida on Shapiro on Heidegger on van Gogh“, in Philosophy Research Archive, no. 8 (1982), 383-392.


Lebensztejn, Jean-Claude, „Starting Out form Frame (Vignettes)“, in: Brunette und Wills, Deconstruction and the Visual Arts, 118-140.


Mainzer, Klaus, Artikel „Modell“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, 46-50.


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.


—, „Merleau-Ponty and Derrida. Writing on Writing“, in: Johnson und Galen, Ontology and Alterity, 130-141.


Vallier, Roger, „Blindness and Invisibility“, in Martin C. Dillon (Hg.), Ecart and Difference: Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing, New Jersey 1997, 191-207.


Waldenfels, Bernhard, Phänomenologie in Frankreich, Frankfurt: Suhrkamp 1983.


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)
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