

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Berührung und Schrift. Die Zeichnung
ausgehend von Jacques Derrida.“

Verfasserin

Barbara Reisinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2012

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt:	A 296
Studienrichtung lt. Studienbuchblatt:	Philosophie
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Georg Stenger

Inhaltsverzeichnis

SIGLEN.....	1
1. EINLEITUNG.....	1
2. BEGRIFF UND TECHNIK DER ZEICHNUNG.....	6
2.1. BLIND SCHREIBEN/ZEICHNEN.....	10
2.2. BERÜHREN.....	12
2.3. PIKTOGRAPHIE.....	14
2.4. DER ABDRUCK.....	17
2.5. DEN BILDTRÄGER DURCHDRINGEN.....	19
3. ELEMENTE/ASPEKTE DER ZEICHNUNG.....	22
3.1. DER GRAPHISCHE AKT.....	23
3.1.1. DIE BLINDHEIT IM ZEICHNEN: WAHRNEHMUNG UND GEDÄCHTNIS.....	25
3.1.2. AMNESIE: DAS UNSICHTBARE IM SICHTBAREN.....	27
3.1.2.1. EXKURS: MERLEAU-PONTY.....	28
3.1.2.2. VON DER AMNESIE ZURÜCK ZUR ANAMNESE.....	31
3.2. DER STRICH.....	33
3.2.1. DER TRAIT UND DIE DIFFÉRANCE: WEDER SINNLICH NOCH INTELLIGIBEL.....	35
3.2.2. DIE FRAGE DER DARSTELLUNG – ALIQUID STAT PRO ALIQUO?.....	38
3.3. DER BILDTRÄGER/DAS SUBJEKTIL.....	40
3.3.1. DAS SUBJEKTIL ALS WIDERSETZLICHES.....	42
3.3.2. DAS SUBJEKTIL ALS AUSGESCHLOSSENES.....	45
4. KÖRPER UND SEHEN, KÖRPER UND ZEICHNUNG.....	49
4.1. DIE KÖRPERLICHKEIT DER OPTIK AUSGEHEND VON MARCEL DUCHAMP.....	49
4.1.1. AUGE UND KÖRPER BEI DERRIDA.....	52
4.2. REALISMUS DES KÖRPERS BEI HENRI FANTIN-LATOUR.....	55
4.2.1. KÖRPER, GESTE UND ZEICHNUNG BEI DERRIDA.....	57
4.2.2. DIE GESTEN ARTAUDS.....	58
4.3. ROBERT MORRIS: SEHEN UND KÖRPER IN DEN BLIND TIME DRAWINGS.....	61
4.3.1. BLINDHEIT ALS EXPERIMENT.....	61
4.3.2. GESTE ALS PROZESS UND BERÜHRUNG.....	67

5. ZEICHNUNG UND SCHRIFT.....	71
5.1. DER ERWEITERTE SCHRIFTBEGRIFF DERRIDAS: ERFAHRUNG ALS SCHRIFT.....	71
5.1.1. DIE RESTANCE DES ZEICHENS.....	73
5.1.2. ZWISCHEN EREIGNIS UND WIEDERHOLUNG.....	75
5.2. DIE SCHRIFT IN DER ZEICHNUNG.....	79
5.2.1. RHETORIK DES TRAIT.....	80
5.2.2. TEXT UND „BILD“ IN DEN BLIND TIME DRAWINGS.....	84
5.2.3. TEXT UND BILD IN ARTAUDS ZEICHNUNGEN.....	87
5.3. DIE ZEICHNUNG ALS SCHRIFT.....	90
5.3.1. EINE ÄSTHETIK DER DEKONSTRUKTION?.....	92
5.3.2. DERRIDAS TEXTUELLE STRATEGIEN UND DIE KUNST.....	97
5.3.4. KUNST ALS KONTEXT UND EREIGNIS.....	100
6. SCHLUSS.....	104
ABBILDUNGEN.....	107
LITERATUR.....	117
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	123
ANHANG.....	125
ABSTRACT.....	125
LEBENSLAUF.....	126

Siglen

- AB Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*. Hg. und mit einem Nachwort von Michael Wetzel. Übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Fink 1997.
- D Derrida, Jacques: „Die différance“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1999, 2. überarb. Aufl, 31-56.
- Gr Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt/Main: Suhrkamp ¹⁰2009 (=stw 417).
- MA Derrida, Jacques: *Memoires d’aveugles. L’autoportrait et autre ruines*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1990 (Ausstellungskatalog: Louvre, 26. Oktober 1990 – 21. Jänner 1991).
- SE Derrida, Jacques: „Das Subjekt ent-sinnen“, in: Paule Thévenin/Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer-Mosel 1986, 51-109.
- SEK Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Werner Rappl und Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 15-45.
- SpA Brunette, Peter/Wills, Davis: „The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida“, in: Dies. (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 1994, 9-32.
- UE Derrida, Jacques: „Nachwort: Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion“, in: ders., *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Werner Rappl und Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 171-238.

1. Einleitung

Die Philosophie von Jacques Derrida (1930-2004) ist vor allem als eine Philosophie des Texts bekannt geworden. Der Status von Materialität und Körperlichkeit innerhalb der erweiterten Textualität ist dabei eine problematische Frage. Das Konzept der Schrift bezieht sich zwar dezidiert auf ihre Materialität, aber dennoch erscheint das Materielle oft in einer ungreifbaren Distanz.¹

Derridas Texte über bildende Kunst zielen meist auf jenes Element des Kunstwerks, das sich der Interpretation widersetzt, sodass ein Werk nicht völlig in den Diskurs darüber überführt werden kann und immer zu einem gewissen Grad unübersetzbar bleibt. Dieses Unübersetzbare ist an die Materialität des Werks und an die körperliche oder manuelle Arbeit der Künstlerin² geknüpft und ist trotzdem nicht als *rein* materiell aufzufassen. Es stellt sich also die Frage, welche Stellung das Kunstwerk zwischen Bedeutung und Materialität, zwischen Diskursivität und Stummheit einnimmt, und, ob der Status, der den jeweiligen Kunstwerken im Text zugestanden wird, über die bloße Illustration der dekonstruktiven Hypothesen hinausgeht.

Derridas Beschäftigung mit Fragen der Kunst und Ästhetik umfasst ein disparates Feld von einzelnen Kunstwerken bzw. Werkserien und Texten, dekonstruktivistischer Architektur und ästhetischer Philosophie. Schwerpunkte der Rezeption liegen vor allem auf Derridas Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilkraft* und Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*,³ sowie seinen Lektüren literarischer Texte, besonders von Stéphane Mallarmé.⁴ Insgesamt nimmt die Literatur in der Dekonstruktion eine privilegier-

¹ Ob Derrida die Berührung und das Taktile erfassen kann, wird z.B. in Bezug auf Derridas Buch *Berühren*, Jean-Luc Nancy diskutiert, das 2007 in deutscher Übersetzung erschienen ist. Auf dieses Werk kann im Umfang dieser Diplomarbeit nicht eingegangen werden. Zur angesprochenen Diskussion, vgl. z.B. Claire Colebrook, „Derrida, Deleuze and haptic Aesthetics“, in: *Derrida Today* 2/1 (2009), 22-43, Online Publikation Mai 2009.
URL: <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/E1754850009000360> (Zugriff am 19.12.2011).

² Die auch nachfolgend in dieser Arbeit verwendete weibliche Form bezieht selbstverständlich die männliche Form mit ein.

³ Vgl. „Parergon“ und „Restitutionen“ in: Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Michael Wetzl. Wien: Passagen 1992; (Französische Erstausgabe 1979).

⁴ Vgl. „Die zweifache Séance“, in: Jacques Derrida, *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übers.

te Rolle ein, während die bildende Kunst seltener zum Thema wird. Doch wegen ihrer kontinuierlichen Nähe zu literarischen Texten wird Derridas Philosophie im Allgemeinen eine ästhetische Ausrichtung attestiert – diese Ausrichtung geht nicht in Richtung der Entpolitisierung der Philosophie zugunsten eines bloß ästhetischen Spiels ohne ethische oder ontologische Anknüpfungspunkte, sondern eher in Richtung einer Politisierung des Ästhetischen. Auf ähnliche Weise meint auch der oft zitierte und missverstandene „Slogan“ der Dekonstruktion nicht, dass alles bloß Text sei und daher nichts mit „der Wirklichkeit“ zu tun habe:

Der Satz, der für manche gleichsam zum Slogan der Dekonstruktion geworden ist und im allgemeinen völlig falsch verstanden wurde („es gibt kein außerhalb des Textes“ [„*il n'y a pas de hors texte*“]), heißt nichts anderes als: Es gibt kein außerhalb des Kontextes [„*il n'y a pas de hors contexte*“] (UE, 211).⁵

Dennoch hat die Beschäftigung mit Text und Literatur Derrida den (inzwischen weitgehend revidierten) Ruf eingebracht, dass er nichts mit Bestimmtheit sagen und bloß eine ästhetisches Spiel aufziehen wolle.⁶ Vielleicht als Gegenbewegung zu dieser ablehnenden Haltung der Rezeption werden zurzeit vor allem auf Derridas spätere, politische Schriften⁷ in den Vordergrund gerückt, in denen Fragen von Gerechtigkeit und Demokratie aufgeworfen werden.⁸

In dieser Diplomarbeit soll gegen eine vermeintlich apolitische Haltung des Ästhetischen die Zeichnung in Hinblick auf ihre Materialität und Körperlichkeit untersucht

von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 193-320.

⁵ Der „Slogan“ wurde von Derrida in der Grammatologie formuliert, vgl. Gr, 274.

⁶ Eine der prominentesten Kritiken kommt von Jürgen Habermas (unter dem Titel „Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur“ in *Der philosophische Diskurs der Moderne*) – für eine Auseinandersetzung Derridas mit dieser Kritik siehe UE, Fußnote 11, 256-259. Weitere Kritiken, die durch Missverständnisse geprägt sind, finden sich bei Pierre Bourdieu („Parerga und Palipomena“ in *Die feinen Unterschiede*) und bei John Searle („Reiterating the Differences: A Reply to Derrida“ - darauf geht Derrida in *Limited Inc.* ausführlich ein).

⁷ Es wird von einer politischen „Wende“ in Derridas Werk in den 1980er Jahren gesprochen, was allerdings nicht bedeutet, dass Derridas Schriften vorher apolitisch gewesen wären. Vgl. Michael Wetzl, *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010 (=Reclam Taschenbuch Nr. 20310), 13.

⁸ So sieht z.B. die aktuelle Einführung „Jacques Derrida zur Einführung“ von Susanne Lündemann von Fragen nach Kunst und Leiblichkeit explizit ab, um mehr Raum für des Denken der Demokratie und der Gabe zu gewinnen. Vgl. Susanne Lündemann, *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011, 14.

werden, um schließlich auf den Status des Kunstwerks in Derridas Texten reflektieren zu können. Das Augenmerk wird also von der Literatur auf die bildende Kunst verschoben, und das, indem Texte als Grundlage dienen, die in der Sekundärliteratur bisher wenig diskutiert wurden: Der erste Text, *Aufzeichnungen eines Blinden*, der im Ausstellungskatalog zu einer von Derrida kuratierten Ausstellung des Louvre erschien, bezieht sich auf die Wahrnehmung und den Prozess/Akt des Zeichnens; der zweite Text, *Das Subjektil ent-sinnen*, ist begleitend zu einer Ausstellung von Zeichnungen Antonin Artauds erschienen und beschäftigt sich mit dem Bildträger bzw. dem Material in seiner Funktion als Träger von Sinn.⁹ Beide Texte stellen zunächst den Rahmen für die Untersuchung der Zeichnung im Werk Derridas.

In einer Bestandsaufnahme über das Verhältnis von Kunst und Philosophie schreibt Christoph Menke von einer „akademischen Ermattung“, die eingetreten sei, weil sich die Ästhetik immer mehr auf ihre spezifisches Feld einzugrenzen versuche und dadurch von allem anderen abgekapselt würde.¹⁰ In Derridas Schriften wird der Eindruck einer Distanz zum Geschehen in der bildenden Kunst dadurch begünstigt, dass er vor allem auf einzelne künstlerischen Positionen eingeht und sich kaum zu aktuellen Tendenzen der Kunst auf allgemeinerer Ebene äußert. Um den breiteren Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts einzuholen, sollen nicht nur Derridas Schriften herangezogen werden, sondern auch Positionen der Kunsttheorie.

Aus dem Kontext der Gegenwartskunst will ich zudem eine künstlerische Position herausnehmen, an der gewissermaßen angewendet werden soll, was Derrida über die Zeichnung bzw. über Kunst formuliert. Die *Blind Time Drawings* von Robert Morris

⁹ Es ist noch keine größere Abhandlung zu den *Aufzeichnungen eines Blinden* erschienen, aber einige Artikel. *Das Subjektil ent-sinnen* wird nur innerhalb von kunstthematischen Abhandlungen und Einführungen kurz behandelt: vgl. Michael Wetzels, Derrida, 81f; Dagmar Danko, „Jacques Derrida [Das Unsagbare]“, in: dies., *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker die zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: Transcript 2011, 153-188; hier: 169f; Jones Irwin, *Derrida and the Writing of the Body*. Farnham/Burlington: Ashgate 2010, 24f.

¹⁰ Christoph Menke, „Die Dialektik der Ästhetik. Der neue Streit zwischen Kunst und Philosophie“, in: Jörg Huber (Hg.), *Ästhetik – Erfahrung*. Wien/New York: Springer 2004 (=Interventionen 13), 21-40; hier: 21.

(geboren 1931) – eine seit 1973 mehrfach wieder aufgenommene Serie¹¹ – sind thematisch mit dem derrida'schen Textmaterial verknüpft: Die Blindheit in der Zeichnung ist der rote Faden der *Aufzeichnungen eines Blinden*. Morris' Arbeiten sollen nicht analysiert werden, wie Derrida es getan hätte, sondern es geht um den Versuch Derridas Ansätze als Analyseinstrumente zu verwenden (z.B. die Aufmerksamkeit für die Überschreitung der Grenzen zwischen den Sinnen oder die Untersuchung der Rahmenbedingungen als Teil des Werks). Dadurch soll sich herausstellen, ob mit Derrida an einem konkreten Werk gearbeitet werden kann. Weitere Werkbeispiele, die ich eingehender analysieren will, sind jene, die Derrida selbst beschreibt, vor allem die Zeichnungen von Antonin Artaud (1896-1948). Dabei bleibt fraglich, wie sich Derridas Text an die Zeichnungen annähert bzw., ob er ihnen tatsächlich nahe kommt.

Da Derrida sich nicht auf generelle Bewegungen der Kunst des 20. Jahrhunderts bezieht, fehlt auch der Bezug zur theoretischen Bearbeitung dieser Kunst, die sich seit den 1960ern immer wieder auch an die Theorie annähert (so hat sich z.B. Robert Morris auch oft theoretisch zu seiner Arbeit geäußert). Die Kunsttheorie bezieht sich durchaus auf Derrida, wenn auch dieser Bezug manchmal etwas oberflächlich ausfällt. Zwei exemplarische Texte, die ich diskutieren möchte, kommen von Rosalind Krauss und Michael Fried. Krauss kann dabei für eine psychoanalytisch inspirierte Theoriebildung einstehen, eines ihrer wesentlichen Arbeitsfelder ist die *Minimal Art*. Fried's Position ist

¹¹ Inzwischen liegen sieben Serien von *Blind Time Drawings* vor, die erste von 1973, die letzte, siebte „Serie“ lässt sich aus Ausstellungskatalogen nicht so klar rekonstruieren (da sie bisher nur wenig ausgestellt wurde); jedenfalls sind zwischen 2000 und 2009 *Blind Time Drawings* entstanden, die sich mit den militärischen Interventionen der USA im Nahen Osten beschäftigen. Vgl. Robert Morris, *El Dibujo como Pensamiento*. Valencia: IVAM Institut Valencia d'Art Modern (Ausstellungskatalog: IVAM 08. September 2011 – 21. Jänner 2012). Hervorzuheben sind die Serie *Blind Time II* (1976) und die Serie *Blind Time IV*. Die zweite Serie ließ Morris von einer Frau ausführen, die von Geburt an blind war. Dieses Experiment wurde nicht wiederholt; alle weiteren Serien hat Morris selbst mit verbundenen oder geschlossenen Augen gezeichnet. *Blind Time IV: Drawing with Davidson* (1991) ist im philosophischen Kontext ebenfalls hervorzuheben, da Morris den Zeichnungen dieser Serie Ausschnitte aus Donald Davidsons *Essays on actions and events* (1980) und *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984) beifügt. Vgl. Jean-Pierre Criqui (Hg.), *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl 2005 (Ausstellungskatalog: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 26. Februar – 29. Mai 2005).

jene des Modernismus, die noch genauer zu bestimmen sein wird, und die sich vor allem mit der modernen Malerei seit Edouard Manet beschäftigt.

Zuallererst allerdings ist auf die Implikationen der Zeichnung als Medium einzugehen: Wie wurde und wird die Zeichnung kunsthistorisch eingeschätzt? Welche Voraussetzung trägt das Medium der Handzeichnung in sich? Diese Definitionsmomente möchte ich sogleich erweitern und einige Strategien herausarbeiten, wie körperlich-materielles Zeichnen funktionieren kann – wo die Zeichnung doch seit der Renaissance als unmittelbares Aufzeichnungsinstrument des Geistes bestimmt wurde. Auf diese Weise eröffnet sich eine Bandbreite an Perspektiven, die in einer genauen Derrida-Lektüre und -Interpretation theoretisch und terminologisch präzisiert werden soll. Als gliedernde Punkte dienen die augenfällig materiellen Elementen der Zeichnung: der Moment der Einschreibung (der Akt des Zeichnens), die Striche der fertigen Zeichnung und das Papier, das die Striche trägt. In einem weiteren Schritt werden Derridas Schriften ausgehend von Rosalind Krauss und Michael Fried betrachtet und schließlich auch auf Robert Morris' *Blind Time Drawings* bezogen werden. Der Fokus auf die Materialität, der durch die Relativierung der Materialität hindurch leitend bleibt, verschiebt sich nun auf die Frage nach der Schrift oder dem Text. Dieses leitende Konzept der Dekonstruktion tritt in ein Verhältnis zur sinnlichen Erfahrung und zur konkreten Materialität, um schließlich zu zeigen, dass die Textualität den Körper nicht ausschließt.

Durch die Bezüge auf künstlerische Positionen, Kunsttheorie und Ästhetik soll schließlich deutlich werden, wie Derridas Texte auf die Zeichnung referieren und, ob dies eine produktive Auseinandersetzung mit Kunst ermöglicht. Was kann Zeichnung in einer Philosophie bedeuten, die alles als Text begreift? Wie sind Materialität und Körperlichkeit in der Textualität zu situieren?

2. Begriff und Technik der Zeichnung

Eine Zeichnung versteht sich traditionell zunächst als Vorzeichnung, als Grundlage der Kunst,¹² sie ist zugleich Versinnlichung einer Idee, Skizze oder Studie nach der Natur und reines Bildkonzept, abstrakt festgehaltene Idee. In ihrer Funktion der Malerei unter- oder vorgeordnet geht die Zeichnung als seiner Unmittelbarkeit wegen geschätztes Medium bereits über die Dienerfunktion hinaus. Besonders in der Zeichnung wurde bzw. wird die spontane Geste der Künstlerin und der direkte Ausdruck ihrer Ideen gesehen. Dagegen ist gerade der Zeichnung auch eine wissenschaftliche Präzision eigen, die nicht nur im Bereich der Kunst eingesetzt wird und die wesentlich mit der Entdeckung der Zentralperspektive einsetzt. Mit der Zentralperspektive erlangt (zumindest in der Kunsttheorie) die geistige Dimension der Zeichnung den Vorrang: „Zeichnen ist, als intellektuelle Abstraktion schlechthin, eine entscheidende Methode der wissenschaftlichen Entdeckung der Welt, um mit solcher Fähigkeit die Wahrheit der Gegebenheiten zu klären.“

¹³ In der Folge wird die sinnlich-praktische Funktion der Zeichnung als *disegno esterno* der inneren geistigen Idee, dem *disegno interno* untergeordnet.¹⁴ Insofern kann das Zeichnen in seiner traditionell innersten Funktion als eine Art Projektion der Idee in die Fläche begriffen werden. Die Erforschung der Ideen obliegt dem Auge, das als privilegiertes Organ des Geistes¹⁵ die Formen aus den Dingen destilliert. Diese Formen lösen sich von den Dingen, denen sie anhaften, durch die lineare Wiedergabe – denn Linien

¹² „Von dieser theoretischen Bestimmung [als *disegno*, B.R.] her gesehen, spielte die Zeichnung in der Vormoderne die Rolle eines ‚transzendentalen Prinzips‘: Allen drei anerkannten Kunstgattungen [Malerei, Skulptur, Architektur, B.R.] zugrunde liegend, hielt sie dieselben zusammen und grenzte sie nach außen hin – in erster Linie von handwerklichen Praktiken – ab.“ Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler, „Ouverture“, in: dies. (Hg.), *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009, 9-23, hier: 16.

¹³ Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg/Wien: Residenz 1980, 42. Die Ansicht, dass man mit Hilfe der Zeichnung „die Wirklichkeit bis zur Wahrheit hin“ durchdringen könne, wird zunächst in Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei geäußert (Ebd., 39).

¹⁴ Vgl. ebd., 42; 44.

¹⁵ Zu visuellen Metaphern vgl. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley u.a.: University of California Press 1994., 1-3. Derrida verweist ebenfalls auf die „ganze Geschichte und Semantik der europäischen Idee“ (AB, 18).

kommen als Umriss in der Natur nicht vor, wie Leonardo da Vinci bemerkte.¹⁶ Die Qualität der Zeichnung liegt in ihrer Unmittelbarkeit ebenso wie in ihrer Einfachheit, d. i. in der Notwendigkeit in Linien zu übersetzen:

[...] schon das einfachste Schreibgerät [hält] ohne jede umständliche Vorbereitung, ohne eben von jener Spontaneität des Denkens und Erlebens abzulenken, ohne diese durch technische Vorbereitungen zu unterbrechen, die Bewegung der Hand eines Künstlers als Spur auf dem Papier fest. Das Ergebnis muß ungleich unmittelbarer sein als jede Bemühung mit Hilfe eines anderen Mediums. So ist Zeichnen in der bildenden Kunst die spontanste Formulierung dessen, was einer sieht und was einer denkt; deutlicher gesagt: was einer durch sein Sehen empfindet (der eine Weg) und was einer durch sein Denken empfindet (der andere Weg). In der Tat vermag der Künstler mit diesem Mittel so das Wesentliche zu erfassen wie in keinem anderen Medium.¹⁷

So drückt die Zeichnung, Walter Koschatzkys Erläuterungen zufolge, entweder eine aus der Anschauung abstrahierte oder eine aus dem Denken versinnlichte Idee aus; die Bewegung der Hand als solche ist dem Prozess der Übertragung der Idee untergeordnet und wird nicht thematisch, da es in der einfachsten und funktionellsten Zeichnung, ebenso wie in der virtuosesten um *Darstellung* geht.¹⁸ Die Striche auf dem Papier liegen nicht zwecklos nebeneinander, sondern transportieren einen Gehalt, eine Mitteilung für die Betrachterin. Dieser Gehalt wendet sich bloß an das Auge, das dem Geist als Medium gilt; traditionell gesehen richtet sich die Zeichnung nicht an die Sinne oder den Körper, da weder Farbe noch Oberflächenmodulation oder Textur zu ihren Charakteristika zählen.¹⁹

¹⁶ Vgl. Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Band 1. Übers von Jean Paul Richter. London 1888. eBook von Charles Aldarondo: <http://fulltextarchive.com/page/The-Notebooks-of-Leonardo-Da-Vinci-Complete1/> (Zugriff am 24.2.2012), Paragraph 49. In seinem Aufsatz *Das Auge und der Geist* liest Merleau-Ponty dieses Argument für die geistige Natur der Linie als eine Befreiung der Linie von ihrer Bindung an den Umriss bzw. an die Darstellung desselben. Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. und mit einer Einleitung von Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2003, 275-317; hier: 307.

¹⁷ Koschatzky, *Kunst der Zeichnung*, 18.

¹⁸ Vgl. ebd., 13-15. Die Virtuosität misst sich demzufolge nicht am dargestellten Thema, am „Stoff“, sondern daran *wie* etwas dargestellt wird.

¹⁹ Während die Farbe als materialgebunden gilt, ist die Funktion der Zeichnung die Enthüllung oder Wiedergabe des Geistes. Diese Ansicht hat sich auch in der Philosophie durchgesetzt: Kant privilegiert die Zeichnung ebenso wie Hegel, der die unmittelbare Äußerung des Geistes in der Zeichnung bewundert. Vgl. Art. „Zeichnung“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Histori-*

Auge und Geist werden in ihrer Autorität über die Zeichnung gleichermaßen untergraben, sobald in den Blick gerät, was Gegenstand meiner Untersuchung sein soll: Derrida erkundet die Zeichnung als blinde Arbeit der Hand, als tastende *Chirurgie*, die von der Berührung und Markierung zur gewaltsamen Durchdringung des Bildträgers übergeht. Die Spuren von Gesten, die Spuren des Körpers, die sich auf dem Papier niederschlagen – kurz Materialität und Körperlichkeit werden zum Thema der Zeichnung. Dabei wird jedoch nicht an eine unmittelbare materielle Präsenz der Zeichnung oder eine reine Expressivität des Körpers zu denken sein.

In den Zeichnungen von Artaud und Morris wird das Material (die Farbe, der Stift, ...), das auf dem Bildträger auftrifft, nicht mit erprobter Virtuosität aufgetragen, sondern wendet sich gegen die geübte Handhabung der Zeichenutensilien, um deren darstellende Kraft zu untergraben. Das Zeichenmaterial wird in seiner üblichen Verwendung der Herstellung von Repräsentationen zugeführt, wo es nicht mehr um dieses Material selbst geht, sondern um seinen Nutzen für etwas anderes: für ein Bild das etwas zeigt, wofür das Material als passiver, unauffälliger Träger zu Verfügung steht. Die Selbstverständlichkeit und Banalität der materiellen Voraussetzungen (Zeichnen bedeutet mit irgendeinem Werkzeug Graphit, Tusche etc. auf ein Blatt aufzutragen) kann zum Widerstand werden, sich dem einfachen Gebrauch widersetzen.

Während Artaud – Derridas Lektüre zufolge – den einfachen Zeichenprozess durch eine programmatische Ungeschicklichkeit und durch Attacken gegen das Zeichenblatt zu stören versucht, nimmt Morris die Kontrolle über die Produkte seiner Arbeit zurück, indem er zeichnet, ohne zu sehen. Die Ergebnisse Artauds nähern sich einer stumpfen Materialität, deren übliche Repräsentationsfunktion zerstört werden soll. Morris' Streben nach einem prozessualen Werk versucht dieses von seinem Ausdruck zu befreien – im Ausgang vom Abstrakten Expressionismus sucht Morris der gestischen Veräußerlichung des Künstlersubjekts eine materielle Prozessualität entgegenzusetzen. In den *Blind Time*

sches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12. W-Z. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, 1179-1182, hier: 1180.

Drawings werden die Rahmenbedingung für das Zeichnen so festgelegt, dass die Aufzeichnung des Herstellungsprozesses möglich erscheint.

Sowohl Morris' als auch Artauds Zeichnungen haben nicht nur graphische, sondern auch schriftliche Elemente. Etymologisch ist in dem Begriff der Graphik Schrift und Zeichnung angelegt. Auch die Verletzung des Bildträgers findet sich in der Etymologie der Graphik wieder. Das griechische γράφειν besagt nicht nur „zeichnen“, sondern auch „ritzen“, „zerkratzen“, sowie „brandmarken“, „markieren“.²⁰ Die graphische Geste schreibt sich in den Bildträger ein, markiert ihn. Dies lässt sich mitunter auf frühe Schreibtechniken zurückführen, die die Schriftzeichen mit einem Griffel in Wachs einritzten, in Stein meißelten oder in Ton eindrückten; γράφειν meint das „Darstellen mit Linien“, also zeichnen und schreiben gleichermaßen.²¹ Zudem ist die frühe Geschichte der Schrift nicht von jener der Zeichnung trennbar,²² beide Techniken nähern sich als zeichengebende Verfahren aneinander an. Wie die Annäherung und Unterscheidung zwischen Schrift und Zeichnung unter den Voraussetzungen der Philosophie Derridas aussieht, wird erst weiter unten genauer zu prüfen sein. Hier soll zunächst der graphische Akt, die zeichnerische und schreibende Arbeit der Hand zum Thema werden – verschiedene Weisen des Zeichnens und Schreibens sollen zwischen Sehen, Blindheit, Berührung und gewaltsamer Geste die verschiedenen Dimensionen der Materialität der Zeichnung eröffnen. Zunächst geht diese Beobachtung und Sammlung verschiedener Weisen der Verfertigung von (materiellen/visuellen) Zeichen auch über Derrida hinaus und versucht eine Art Matrix für die Beschäftigung mit der Zeichnung auszulegen, die

²⁰ Art. „γράφω“, in: Henry George Liddell/Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*. Überarbeitet und erweitert v. Sir Henry Stuart Jones, mit Assistenz v. Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press 1940. Online-Ausgabe: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=gra%2Ffw&la=greek&can=gra%2Ffw0&prior=gra/fos#lexicon> (Zugriff am 13.02.2012).

²¹ Ebd.

²² In ihren frühesten Vorstufen, z.B. Lehmritzungen in den Höhlen von Altamira, fallen Zeichentechniken und Schreibtechniken zusammen; sie werden den Kratzspuren von Bären gegenübergestellt, die in den Fingerlinien gewissermaßen nachgeahmt wurden. Vgl. Károly Földes-Papp, *Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift von ihren frühesten Vorstufen bis zur modernen Lateinischen Schreibschrift*. Stuttgart: Belser 1966, 8f. Zudem besteht vor allem im asiatischen Raum eine große Nähe zwischen Schreiben, Zeichnen und Malen, da Kalligraphie und Tuschemalerei traditionell mit den gleichen Mitteln ausgeführt werden. Vgl. Koschatzky, *Kunst der Zeichnung*, 183.

sich vor allem auf die formalen und materiellen Aspekte, sowie den Herstellungsprozess bezieht. Dabei bleiben die Beispiele, gemäß der aufgefalteten Etymologie, nicht im Rahmen des traditionell gefassten Zeichnens, sondern bewegen sich zwischen Zeichnen, Schreiben und Strategien, die das „Dispositiv der Zeichnung“ selbst bearbeiten. Dieses „bis weit ins 20. Jahrhundert bestimmende Dispositiv“ lässt sich wie folgt zusammenfassen:

[...] eine relativ glatte Oberfläche des Bildträgers (Papier) und dessen Beweglichkeit; die Fixierung des Papiers auf einer horizontalen Unterlage durch die nicht zeichnende Hand, die dem Zeichner zugleich eine visuelle und motorische Orientierung auf dem Blatt ermöglicht; die Inklination des Zeicheninstruments im Verhältnis zum Bildträger und nicht zuletzt die Positionierung des Körpers des Zeichners selbst, seine Arbeitshaltung im Bezug auf die Fläche des Bildträgers.²³

Diese technischen Voraussetzungen werden in der künstlerischen Praxis erst seit den 1960er Jahren vermehrt thematisiert und geöffnet. Solche Öffnungen vollziehen sich vor allem als Räumlich-Werden der Zeichnungen und als Einführung von Automatisierungsprozessen in den Zeichenvorgang.²⁴ In den Rahmen solcher Praktiken lassen sich auch die *Blind Time Drawings* von Morris einbetten; Artauds Zeichnungen stehen nicht im so sehr im Rahmen einer breiteren Befragung des Dispositivs der Zeichnung, sondern spiegeln eher eine persönliche Auseinandersetzung mit den Grenzen zwischen Theater, Literatur und Zeichnung wieder. Zunächst will ich einige thematische Fäden auslegen, die von Derridas Texten, Artauds oder Morris Zeichnungen ausgehen, und die im Laufe der Arbeit wieder aufzusammeln sind.

2.1. *Blind schreiben/zeichnen*

Was passiert, wenn man schreibt, ohne etwas zu sehen? Die Hand eines Blinden bewegt sich einsam oder losgelöst durch einen unbestimmten Raum, sie tastet, sie fühlt oder streichelt, während sie schreibt, sie vertraut auf das Gedächtnis der Zei-

²³ Bach/Pichler, *Ouverture*, 10.

²⁴ Vgl. ebd., 10f. Neben der „Öffnung des Zeichnungsdispositivs“ nennt die Einleitung von Bach und Pichler ein zweites Moment der Öffnung der Zeichnung im 20. Jahrhundert, nämlich „die Verwandlung der Zeichnung in ein Mittel, um Räume *zwischen* Malerei, Skulptur und Architektur, zwischen bildender Kunst und Literatur [...] zu (er-) finden und zu erkunden“ (ebd., 16).

chen und supplementiert das Sehen, so als öffnete sich ein lidloses Auge an der Spitze der Finger: ganz nah am Nagel wächst das Auge zu viel [l'œil en trop], ein einzelnes Auge, das Auge eines Einäugigen oder Zyklopen (AB, 11).

Robert Morris versucht in seiner Serie *Blind Time* mit geschlossenen oder verbundenen Augen zu arbeiten, zumeist nicht mit einer einsamen Hand, sondern mit beiden, die versuchen, ohne zu Sehen Formen auf dem Papier zu finden, so erläutern zumindest die beigelegten Texte, die die blind ausgeführten Handlungen beschreiben. Ein Blatt der ersten Serie zeigt zwei vertikal verlaufende Bänder von Fingerabdrücken (Abb. 1). In der Mitte des Querformats zusammengedrängt, verwachsen die beiden Verläufe am unteren Rand des Blattes zu einem. Nach unten hin verdichten sich die Abdrücke zu schwarzen Flächen und der gerade vertikale Verlauf der oberen Hälfte dreht etwas nach links ab. In der unteren rechten Ecke ist in einem kleinen Absatz zu lesen: „With eyes closed, graphite on the hands and estimating the lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical columns of touches. Time estimation error: +8 seconds.“²⁵ Die blinden Gesten sind auf die Einschätzung und das Gedächtnis angewiesen. Der Künstler kann den Prozess des Farbauftrags nicht kontrollieren oder korrigieren. Bild und Text zusammen zeigen, wie es scheint, die Abweichung vom Vorhaben.

Was geschieht also, wenn man blind zeichnet oder schreibt?

[...] wenn ich [...] schreibe, ohne zu sehen, [...] des Nachts oder mit abgewandten Augen, wird in meiner Erinnerung auch schon ein Schema oder ein Schema lebendig. Dieses Schema, dieser virtuelle, potentielle, dynamische Graph, überschreitet alle Grenzen zwischen den Sinnen, sein In-Potenz-Sein ist zugleich visuell und auditiv, motorisch und taktil. Später wird seine Form wie eine entwickelte Photographie im Licht vor mir liegen. Doch im Moment, in diesem Augenblick, wo ich schreibe, sehe ich von diesem Buchstaben buchstäblich nichts (AB, 11).

Derrida wird dieses Moment der blinden Einschreibung als exemplarisch für jedes Zeichnen und Schreiben herausstellen – doch vorerst will ich es nicht exemplarisch, sondern konkret untersuchen. Zum einen ist das blinde Zeichnen wesentlich an die Erin-

²⁵ Robert Morris, zit. n. der Transkription zu *Blind Time I*, 1973, in: Criqui, Robert Morris, ohne Seitenzahl.

nerung verwiesen, zum anderen wird die Vorherrschaft des Visuellen durchbrochen und die Grenze zwischen den Sinnen verwischt. Das Gedächtnis, auf das sich die blinde Zeichnerin verlassen muss, ist nicht bloß ein bildliches Vorstellen, sondern auch ein körperliches Gedächtnis, ein tastendes Einschätzen. Während die Hände blind umhertasten, wird ein Schema wach, das die Hände nicht ziellos vorgehen lässt. Sie führen Gesten aus, wie sie es eingeübt haben – die körperliche Übung und Koordination ist der vorgestellten Form voraus. Die Antizipation, das Vorseilen ist, wie Derrida schreibt, „eher Sache der Hand“, nicht des Kopfes (AB, 12). Die Form der Buchstaben, die eine blind Schreibende zu Papier bringt, oder die Gesten, die Morris in seinen *Blind Time Drawings* ausführt, vertrauen zumindest eben so sehr auf ein motorisch-gestisches Gedächtnis, wie auf ein Bildgedächtnis. Und während sich die Hände (oder der Stift) über das Papier bewegen, laufen die Geräusche der Reibung mit der Taktilität der Oberfläche und der Motorik der Hände²⁶ zu einer Erfahrung zusammen, die die Grenzen zwischen den Sinnen überschreitet.

2.2. Berühren

Die Berührung scheint das wesentliche Element der *Blind Time Drawings* auszumachen, denn die Entscheidung blind zu zeichnen, überlässt den Händen die Aufgabe sich im Bildfeld zu orientieren. Die Motorik und die haptische Sensibilität der Finger bestimmt das Vorgehen von Morris; indem er das Papier berührt lässt er Formen entstehen. Jean-Pierre Criqui beschreibt Morris' Arbeitsweise nach einem Video:²⁷

[The film] shows Morris blindly making his drawings, and superbly conveys the primacy of touch in these works in which the artist goes bare-handed at the paper, his groping redolent of the sculptor [...], but also the artist's total corporeal involvement as he stands, body tensed over the sheet, as in front of a mirror that is constantly being whisked away, attempting to make it tangible with his own hands, and also the sounds that are part of his action (rubbing and scraping, tapping, sighing, throat noises).²⁸

²⁶ Während eine Hand mit dem Stift schreibt, hält die andere das Papier fest und dreht es; so sind meist beide Hände am Schreibprozess beteiligt.

²⁷ *Work in Progress: Blind Time by Robert Morris* von Teri Wehn-Damisch, 1995, Video, 24 Min. 23 Sek.

²⁸ Jean-Pierre Criqui, „Drawing from the Heart of Darkness: Robert Morris's Blind Time“, in: ders.

Dass er mit beiden Händen direkt am Papier arbeitet, lässt die Körperlichkeit als wesentliche Komponente des Geschehens bzw. des Werks hervortreten. Durch die Formen, die beispielsweise den rechteckigen Rahmen des Papiers tastend wiederholen, tritt jene Verkettung von Bewegung und Wahrnehmung vor Augen, die in der Phänomenologie Kinästhesie heißt. Die Verknüpfung von Sensorik und Motorik bezieht sich zwar auf alle Sinne, tritt aber im Tastsinn prototypisch hervor, da das Betasten eines Gegenstands immer ein Einwirken auf diesen Gegenstand bedeutet: „Indem ich etwas berühre, bewege und bewirke ich etwas. Unter meinem Druck verändert sich die Oberflächengestalt und die Temperatur des betasteten Gegenstandes. Selbst wenn die Veränderungen minimal sein mögen, zeigen sich auf die Dauer Abnützungerscheinungen [...]“²⁹ Die Einwirkung des Tastens wird in Morris' Zeichnungen aufgezeichnet, könnte man sagen. Sie scheinen „pure exercises in ‚touch‘“ zu sein, wie Rosalind Krauss formuliert.³⁰ Die Fingerabdrücke markieren zugleich den ausgeübten Druck und den Gegendruck des Gegenstandes³¹ – das Berühren hat nicht nur aktiven, begreifenden Charakter, sondern eine ausgeprägte passive Qualität im Sinne des Pathischen, des Erlittenen, des Widerfahrnisses. Wenn das blinde Tasten ein Erkunden des haptischen Raums bedeutet, so ist die tastende Hand zugleich dem ausgesetzt, was ihr widerfährt, denn Berühren bedeutet immer auch Berührt-werden.³²

Frühere, minimalistische Arbeiten von Morris betonen durch ihre reduzierten Formen den leiblichen Wahrnehmungshorizont der Betrachterinnen. Weil sich die minimalisti-

(Hg.), *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl 2005 (Ausstellungskatalog: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 26. Februar – 29. Mai 2005), 11-26; hier: 22.

²⁹ Bernhard Waldenfels, „Berührung aus der Ferne“, in: ders., *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (=stw 1590), 64-97, hier: 71.

³⁰ Rosalind Krauss, „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: Guggenheim Museum, New York (Hg.), *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Rizzoli 1994 (Ausstellungskatalog: Guggenheim Museum, Jänner – April 1994), 2-18, hier: 15.

³¹ Krauss spricht die Tastspuren in Morris Zeichnungen als Markierungen der Grenze des Körpers an und vergleicht sie mit anderen Abdruckarbeiten von Morris, die Hand und Fußabdrücke in Blei (*Lead*) zeigen: „These marked areas, everywhere redolent of the hand's pressure, the fingers' extension, the palm's spread, take on exactly that haptic quality Morris had explored in the *Leads*: the expetience of the body's limit as a sense of pressure pressing against the pressure pressing back“ (ebd., 15).

³² Vgl. Waldenfels, *Berührung aus der Ferne*, 75-78.

schen Skulpturen auf Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* beziehen, werden auch die *Blind Time Drawings* in diesem Rahmen interpretiert:

In making a regular, geometric, objective shape thus dependent upon, or a function of, what could be called the internal geometrics of the body—the artist’s experience of his own bilateral symmetry, of the differential relation to gravity of his head as opposed to his feet, ad so on—the *Blind Time* drawings enact a rather pure reflection on Minimalism’s grounding in the ideas associated with the phenomenology of perception.³³

Was diese Lesart der Zeichnungen unterschlägt ist, wie Krauss betont, das sprachliche Element der Zeichnungen, also die schriftlichen Aufzeichnungen über die ausgeführte Handlung, die sich auf fast allen Blättern der *Blind Time* Serien finden.³⁴ Durch das Hinzutreten der Texte verkomplizieren sich die Implikationen der *Blind Time Drawings*, die nun nicht mehr bloß als Übungen oder Experimente der Leiblichkeit gelten können. Zudem ist festzuhalten, dass Leiblichkeit und Berührung nicht so einfach gedacht werden müssen, wie die zitierte Interpretation vorschlägt. Zum einen impliziert die Leiblichkeit, die sich in den *Blind Time Drawings* zeigt, dass die Berührung nicht „rein“ ist, wie die Beschreibung als „pure exercises in ‚touch‘“ suggeriert – also der Tastsinn nicht isoliert zur Anwendung kommt, sondern in die Körperlichkeit eingebunden ist und nur kinästhetisch und synästhetisch funktioniert. Zum anderen zeigen sich in der vermeintlich direkten Berührung und scheinbar unmittelbaren Aufzeichnung der Wahrnehmung Brüche, die Waldenfels’ Auffassung des Tastsinns bereits anzeigt und die noch genauer zu betrachten sind.

2.3. Piktographie

Geht es nur um Malen und Zeichnen im Gegensatz zum diskursiven Text oder gar zum Theater? Ja und nein, ja de facto und bis zu einem gewissen Grad, dessen Willkür eben die Geschichte einer Aufspaltung abdeckt, die Artaud wie eine Grenze oder eine Wand *durchdringen* will. Nein, de jure und im strengen Sinn, und aus diesem Grund werde ich vorschlagen, das

³³ Paice, Kimberly: „Catalogue“, in: Guggenheim Museum, New York (Hg.), *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Rizzoli 1994 (Ausstellungskatalog: Guggenheim Museum, Jänner – April 1994), 89-301; hier: 244.

³⁴ Vgl. Krauss, *The Mind/Body Problem*, 15.

Wort *Piktogramm* ein wenig umzudeuten zur Bezeichnung eines Werks, in dem die Malerei [...], die Zeichnung und die Schrift keinerlei trennende Wand dulden, weder die der Künste noch die der Gattungen, weder die der Träger, noch die der Substanzen (SE, 62).

Fraglich ist das Verhältnis der Zeichnungen Antonin Artauds zum einen zu seinem schriftlichen Werk zum anderen zu den Textstücken, die in den Zeichnungen selbst vorkommen. Derrida fragt, weshalb die Texte von Artaud so selbstverständlich übersetzt werden, während die Wörter und Sätze auf den Zeichnungen ebenso selbstverständlich in „Originalsprache“ bleiben (vgl. SE, 54). Auch weist er nachdrücklich darauf hin, dass eine Zeichnung Teil eines Briefes von Artaud sein kann, also zum Brief gehört und nicht eine Beilage oder Illustration darstellt (vgl. SE, 51).

Für Artaud selbst scheinen Schrift, Zeichnung und Theater *ein* Ziel zu verfolgen und sich überhaupt zu einem Ausdrucksmittel zu verbinden – des Theater folgt in Artauds Auffassung nicht einer schriftlich fixierten Form, es produziert auf der Bühne eine eigene Schrift, Zeichen, die zwischen Schrift, Zeichnung und Malerei stehen.³⁵

[...] die Bewegungen eines Schauspielers sind Arabesken, die er für die kurze Dauer eines Augenblicks mit seinem Körper auf der Bühne entwirft, und die Schauspieler bilden untereinander eine Art bewegliche, farbige Schrift, die der Malerei verwandt ist und deren Rahmen eben aus dem Raum der Bühne besteht.³⁶

In Artauds Briefen, Heften und Zeichnungen verbinden sich Text und Bild zu dem, was Artaud „geschriebene Zeichnung“ nennt.³⁷ *La machine de l'être ou dessin à regarder de travers* (die Maschine des Seins oder schräg zu betrachtende Zeichnung) von 1946 zeigt wie sich die schriftlichen und graphischen Elemente verbinden – Buchstaben werden von farbigen, verwischten Flecken beinahe ausgelöscht, Wörter werden von ge-

³⁵ Zu Artauds „Theater der Grausamkeit“, siehe: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. Frankfurt/Main: Fischer 1986 (=Fischer Taschenbücher 6451); Jacques Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000. 8. Aufl. (=stw 177), 351-379.

³⁶ Thévenin, Thévenin, Paule: „Die Suche nach einer verlorenen Welt“, in: dies./Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer/Mosel 1986, 9-48; hier: 21.

³⁷ Vgl. ebd., 27-30.

zeichneten Formen umrahmt, dringen in die Formen ein oder werden von ihnen überlagert (Abb. 5). Die Wörter sind für Artaud nicht bloß graphisch, sondern zugleich lautlich. In einem Brief schreibt er: „Die Sätze, die ich auf der Zeichnung niedergeschrieben habe, [...] habe ich in lautem Vortrag Silbe für Silbe erarbeitet um festzustellen, ob die Wortklänge, die dem Betrachter meiner Zeichnung das Verstehen erleichtern sollten, die richtigen waren.“³⁸ Die Grenzen zwischen Klang, Wort und Graphik werden in Artauds geschriebenen Zeichnungen ständig überschritten. In diesem Sinne deutet Derrida das Wort „Piktogramm“ um und spricht von einer Piktographie, die auch zu hören sei – sie durchbricht die Grenzen zwischen Text und Bild, zwischen den Kunstgattungen, also zwischen bildender Kunst, Literatur, Theater und Musik (vgl. SE, 62). Die geschriebenen Wörter Artauds sind als Klänge aufzufassen, seine zeichnerischen Markierungen als Gesten. Paule Thévenin beschreibt Artauds Gestik während er ein Portrait von ihr zeichnete:

Zeitweise war er völlig in seine Arbeit vertieft, führte den Stift mit ausholenden Strichen über das Papier oder hielt ganz plötzlich in seiner Bewegung inne und drückte ihn kräftig auf oder preßte seinen Daumen auf die Seite, um die Schwärzung bestimmter Stellen umzuverteilen oder abzustufen, [...]. Ich sah, wie er hartnäckig immer wieder auf eine bestimmte Stelle meines Gesichts zurückkam, wie er daran feilte, wie er seinen Stift immer wieder über dieselbe Stelle führte, so daß sie schließlich glänzte wie Glimmer [...].³⁹

In Thévenins Beschreibungen wirkt die hartnäckige Arbeit Artauds wie die Arbeit eines Bildhauers, der feilt, meißelt und versucht aus der Fläche eines Steinblocks plastische Formen zu gewinnen.⁴⁰ Die obsessiven Gesten, die bestimmte Stellen mit besonderem Druck bearbeiten, zeigen sich in vielen Zeichnungen als schwarze, vom Graphit glänzende Punkte und Striche (Abb. 6). Diese Bewegungen beschreibt Thévenin als etwas, was nicht nur in Artauds Zeichnungen vorkam:

³⁸ Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Gallimard 1977, 113, zit. n., Thévenin, Die Suche nach einer verlorenen Welt, 30.

³⁹ Thévenin, Die Suche nach einer verlorenen Welt, 34.

⁴⁰ Vgl. auch: „[...] er [Artaud, B.R.] hämmert und schnitzt das Gesicht, zermalmt seine Flächen, lichtet das Haar, das das Gesicht umschließt wie ein Trauerschleier, dieses Gesicht in das er gleichsam für alle Ewigkeit das Antlitz einer barbarischen, schmerzvollen Gottheit einmeißelt“ (ebd., 36).

Die Bewegung, mit der Antonin Artaud solche Spuren auf dem Papier hinterlassen konnte, ist bestimmt dieselbe, die ich ihn Hunderte von Malen wiederholen sah, wenn er auf seinem Rücken, auf seinem Kopf oder an irgendeiner anderen Stelle seines Körpers einen Fixpunkt des Schmerzes entdeckt hatte und die Spitze seines Stiftes oder seines Messers minutenlang auf diesen Punkt preßte, um dort einen dauernden Druck zu erzeugen.⁴¹

Die Piktographie Artauds – um bei Derridas Begriff zu bleiben – überschreitet das Verhältnis von Text und Bild und bezieht den Körper mit ein, den Körper als Ausdrucksmittel des Schauspielers im Theater oder den „Körper“, die Fläche der Zeichnung, die Artaud behandelt wie seinen eigenen Körper. Zunächst ist als bemerkenswert festzuhalten, dass Artaud eine „völlige Verschmelzung von Zeichnung und Schrift“⁴² erreicht, indem er beides auf gleiche Weise verwendet:

Und seit einem bestimmten Tag im Oktober 1939 habe ich nie wieder geschrieben, ohne nicht auch zu zeichnen. / Aber das, was ich zeichne, / sind nicht mehr von der Phantasie auf das Papier transponierte Themen der Kunst, es sind keine affektiven Figuren, / es sind Gesten, ein Wort eine Grammatik, eine Arithmetik, eine ganze Kabbala, die vor den anderen scheidet, die auf den anderen scheidet, [...].⁴³

2.4. Der Abdruck

Einen Abdruck (*empreinte*) machen: eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche. [...] der Abdruck bedarf eines *Trägers* oder materiellen Substrats, einer *Geste*, die ihn hervorbringt (in der Regel der Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer – vertieften oder reliefartig hervorstehenden – *Markierung*. Er bildet also ein vollständiges technisches Dispositiv.⁴⁴

Diese Beschreibung von Georges Didi-Huberman trifft zunächst nicht bloß auf das Herstellen eines Abdrucks zu, sondern auch auf das händische Zeichnen und Schreiben: durch den Druck des Stiftes, durch die Berührung der Graphitspitze mit dem Papier ent-

⁴¹ Ebd., 41 Das beschriebene Portrait von Paule Thévenin ist nicht erhalten.

⁴² Ebd. Als weitere Beispiele einer Verschmelzung von Schrift und Zeichnung ließe sich die asiatische und arabische Kalligraphie anführen. Auch Arbeiten von Cy Twombly nähert graphische Markierungen und Schriftzeichen einander an.

⁴³ Antonin Artaud, *Dix ans que la langue es parti...*, Luna-Park 5/1979, zit. n. Thévenin, Suche, 41.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: Dumont 1999, 14.

stehen auf dem Papier Markierungen. Doch diesen Markierungen fehlt, was den Abdruck nach Didi-Huberman auszeichnet: die Striche, die der Zeichner oder Zeichnerin auf das Blatt wirft oder die Buchstaben, die man mit dem Stift formt, sind zwar reproduzierbar, aber nicht auf gleiche Weise wie der Abdruck – der Verlauf des Strichs wird nicht durch die Form der Bleistiftspitze bestimmt. Während man sagen würde, dass *ich* den Striche ziehe, entsteht der Abdruck eines in Farbe getauchten Fingers auf dem Blatt *von selbst* und lässt sich auf diese mechanisch-technische Weise wiederholen – ohne dass ich der Entstehung des Abdrucks zwischen Finger und Papier beiwohnen kann, ohne dass der Abdruck selbst kontrollierbar wäre. Die Vorbereitungen oder Bedingungen (das Einfärben des Fingers, der ausgeübte Druck usw.) sind steuerbar, aber was beim Abdrücken geschieht entzieht sich, insofern das Ergebnis nicht (genau) vorhersehbar und immer auch zufällig ist.⁴⁵

Der Strich oder die Linie lassen sich, wie bereits erwähnt, nicht einfach der Sinnlichkeit zuordnen, sie kommen in der Natur nicht als Umrisse vor. Während sich die gezeichnete Linie von der Natur ablöst, um nach Koschatzky „das Wesentliche“ darzustellen, ist der Abdruck an die abgedruckte Form gebunden. Es handelt sich demnach um einen Reproduktionsprozess, der nicht durch künstlerische Originalität, sondern durch das Material bestimmt wird:

Schließlich entsteht die Form im Abdruck *blind*, im unzugänglichen Inneren der Berührung zwischen der Materie des Substrats und der Kopie, die sich nach ihr bildet. Dies erklärt also, weshalb der Abdruck, das *Duplikat* oder Faksimile seines Gegenstands, das Gegenteil der *Nachahmung* im klassischen Sinn bedeutet.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund betrachtet sind Robert Morris' *Blind Time Drawings* doppelt blind: nicht nur der Ausführende ist im Moment der Ausführung blind, sondern auch seine Technik ist auf gewisse Weise blind. Er arbeitet mit Fingerabdrücken, die sich – im Sinne Didi-Hubermans – von selbst ihre Form geben. Zwar arbeitet der Künstler an bestimmten Gesten und Formen, die er sich selbst vorgibt, doch durch die gewählten

⁴⁵ Vgl. ebd., 18.

⁴⁶ Ebd., 75.

Mittel entzieht sich der Entstehungsprozess (teilweise) seiner Kontrolle. Die Abdrücke seiner Finger scheinen zunächst eine sehr direkte, unmittelbare Berührung des Künstlers mit seinem Werk zu implizieren, dennoch entstehen die Abdrücke automatisch und seriell⁴⁷ – sie bilden sich unter seiner Hand nach der Form der Finger, nicht als künstlerische Erfindung, sondern als materiell-mechanischer Prozess.

2.5. Den Bildträger durchdringen

In ihrem Text über die Zeichnungen von Artaud beschreibt Paule Thévenin Briefe, die Artaud „sorts“ (Lose) nennt:

Dabei hat die Schrift nicht mehr nur die Aufgabe, eine Botschaft, einen Gedanken zu übermitteln, sie muß durch sich selbst physisch wirken. Alles ist berechnet und darauf angelegt, das Auge und damit auch die Sensibilität desjenigen oder derjenigen zu fesseln, für den das *sort* (Los) bestimmt ist: die Anordnung der Zeilen auf der Seite, die sorgfältige Handschrift, die Schwankungen in Dicke und Höhe der Buchstaben, die häufige Verwendung von Großbuchstaben, die Art und Weise, in der die Wörter unterstrichen sind.⁴⁸

Artaud zeichnet im Schreiben oder schreibt zeichnend, wenn man so will. Handeln die zitierten Zeilen von der Graphik der Buchstaben, so gehen die nächsten Sätze unmittelbar über zu zeichnerischen Elementen (Linien) und materiellen Eingriffen (Verschmutzen, Verbrennen):

Manchmal werden Linien in den Raum der Seite hineingezogen und Zeichen hinzugesetzt. In anderen Fällen, vor allem dann, wenn das *sort* sich als Angriff versteht, ist das Papier an ganz bestimmten Stellen absichtlich verschmutzt, an anderen wurde eine brennende Zigarette so lange auf das Blatt gehalten, bis es durchgebrannt war.⁴⁹

Die Schrift, ihre Anordnung vor allem aber die schmutzigen und verbrannten Stellen lassen die Materialität der Buchstaben und des ganzen Briefes hervortreten und be-

⁴⁷ Didi-Huberman spricht von einer Paradoxie, die den Ausschluss von Abdrücken und Abgussobjekten aus der Kunstgeschichte begründet: „die durch den Abdruck hergestellte Form wird einerseits abgewertet wegen ihrer *zu großen Nähe zu einem Ursprung* im ontologischen, körperlichen, materiellen Sinn (aufgrund der Berührung mit dem abgeformten Gegenstand), andererseits wegen ihrer *mangelnden Ursprünglichkeit* und künstlerischen Originalität (da sie letztlich nur eine allzu treue Reproduktion dieses Gegenstands ist)“ (Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung*, 73).

⁴⁸ Paule Thévenin, *Die Suche nach einer verlorenen Welt*, 23f.

⁴⁹ Ebd., 24.

schwören zugleich eine Art magische Wirkung, die das Papier, also das Trägermaterial mit dem Körper in Verbindung bringt.⁵⁰ Die Schrift selbst bekommt eine körperliche Dimension – „eine mißhandelte, durchlöchernte, verkohlte Schrift“⁵¹ – und die Zeichnung oder der Brief scheint eher zum Objekt zu werden, denn eine Botschaft zu vermitteln. Die Schrift wird von den Löchern unterbrochen, verwischte oder verschmutzte Stellen machen sie unlesbar (Abb. 7, Abb. 8). Diese Behandlung des Bildträgers, die verhindert, dass der Bildträger normal und diskret seine Trägerfunktion ausübt, wird auch zum Thema von Derridas Text über Artauds Zeichnungen. Der Träger scheint, sobald er in seiner Materialität auffällig wird, nicht mehr einfach als Träger wirken zu können, d. h. er muss still im Hintergrund fungieren, um eine Botschaft transportieren zu können. Traditionell wird das Trägermaterial in Malerei und Zeichnung vor allem als Voraussetzung für die höhere Funktion der Darstellung betrachtet. Diese Perspektive lässt das Material als relativ banale Notwendigkeit erscheinen, die zunächst auch nicht als fruchtbares theoretisches Feld erscheint.⁵² Doch scheint die Arbeit am Bildträger, wie Artaud sie vorführt, das Material aus der unauffällig passiven Grundlagenfunktion zu lösen, indem das Bild sich nicht mehr bloß als solches, d. i. als Darstellung, gibt, sondern (auch) als Objekt hervortritt.

⁵⁰ Besonders dann, wenn die durchlöchernten Briefe als Angriff gedacht sind, fühlt man sich an Voodoo-Praktiken erinnert.

⁵¹ Thévenin, *Die Suche nach einer verlorenen Welt*, 24.

⁵² Erst im Bezug auf den Verfall des Materials scheint es für die Kunst interessant zu werden, doch auch im Bezug auf die Bedrohung der Botschaft durch die Zerstörung des Trägermaterials bleibt der Träger ein banales Faktum. Erst wenn sich Wechselwirkungen zwischen Material Form und Inhalt zeigen scheint man den Banalitäten zu entkommen. Dass die Vorstellung von reiner Material tatsächlich eine Art Bremsklotz für die Theorie darstellt, zeigen Texte, die z.B. Derridas Analyse von Mallarmés Texten als Forderung nach einer ebensolchen Materialität lesen: Ruth Sonderegger spricht von einem „unsinnige[n] Unternehmen“, dem sie nicht weiter nachgehen möchte (Ruth Sonderegger, „Derridas Spiel der Dekonstruktion“, in: dies., *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000 (=stw 1493), 73-119. 83). Zwar erweckt Derrida zuweilen den Anschein, er suche nach einer reinen Materialität, allerdings möchte ich dies aufgrund seiner Argumentation für die schlichte *Unmöglichkeit* solcher Reinheit nicht als seine Position darstellen. Generell scheint vermeintliche Reinheit mit Derrida nur als gewaltsam erzielte denkbar zu sein; somit wäre eine „reine“ Materialität keine dumpfe Sinnlosigkeit, sondern ein Extrem, das nur unter gewaltsamer Ausklammerung des Sinns erreicht werden könnte und nicht einfach ohne Sinn.

Ausgehend von der Frage nach dem „Subjekt“⁵³, die Derrida mit Artaud aufwirft, könnte man nachträglich eine historische Linie ziehen, die den verschiedenen, historischen Auseinandersetzungen mit dem Bildträger folgt. Auf dieser würden etwa Henri Matisse's Scherenschnitte liegen, ebenso wie jene Bilder, die Leo Steinberg mit dem Begriff „flatbed picture plane“ charakterisiert: Ansammlungen von Material auf einem Bild, das durch diese angehäuften Materialien als Horizontale erscheint, also eher einem Tisch gleicht, als einem vertikal aufgespannten, visuellen Feld.⁵⁴ Hier wird die Spannung zwischen Bild und Objekt besonders deutlich, so z.B. Robert Rauschenberg sein Bettzeug auf ein Bild montiert (*Bed*, 1955).⁵⁵ Die Bildfläche wird opak und materiell und widersetzt sich dadurch zugleich dem traditionellen, fensterartigen Bildraum und der optischen Flächigkeit der Malerei. In Steinbergs Beschreibung der Bildfläche bei Rauschenberg wird auch die Passivität des Bildträgers zur Schau gestellt, die ihn alles mögliche Material aufnehmen lässt:

To hold all this together, Rauschenberg's picture plane had to become a surface to which anything reachable-thinkable would adhere. It had to be whatever a billboard or dashboard is, and everything a projection screen is, with further affinities for anything that is flat and worked over—palimpsest, cancelled plate, printer's proof, trial blank, chart, map, aerial view. Any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane—radically different from the transparent projection plane with its optical correspondance to man's visual field.⁵⁶

⁵³ So der Name für den (Bild-)Träger und seine unterschiedlichen Funktionen, den Derridas Text aus Briefen von Artaud aufgreift. Siehe dazu ausführlicher unten, Abschnitt 3.3.

⁵⁴ Vgl. Leo Steinberg, „Other Criteria“, in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago/London: University of Chicago Press 2007, 55- 91. Steinberg führt den Begriff als Reaktion auf Clement Greenbergs Theorie der Medienspezifität in der modernen Malerei ein. Greenberg erklärt, dass sich die Malerei seit Manet in einer selbstreflexiven Bewegung auf ihre spezifischen Fähigkeiten zurückziehe (Flächigkeit und reine „Opticality“), was ihre Modernität und ihre Abgrenzung gegen populäre Kunst begründe. Als Hauptbeispiele einer solchen Malerei führt Greenberg Jackson Pollocks *drip paintings* und die *colour field paintings* von Morris Louis an. Vgl. Hal Foster u.a., *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London: Thames & Hudson 2007. Korrigierte Neuauflage, 442; Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1997 (=Fundus Bücher 133), 265- 278.

⁵⁵ „Perhaps Rauschenberg's profoundest symbolic gesture came in 1955 when he seized his own bed, smeared paint on its pillow and quilt coverlet, and uprighted it against the wall“ (Steinberg, *Other Criteria*, 89f).

⁵⁶ Ebd., 88.

Die Nähe von materiellen Ansammlungen zu Informationssammlungen macht wiederum deutlich, dass die Trägerfunktion sich nicht bloß auf das Bild, sondern auch auf die Sprache bezieht. Die Direktheit mit der sich die Bildfläche als Unterlage darstellt, lässt – ähnlich wie Artauds Angriffe gegen das Subjektil – den Effekt des Trägers hervortreten. Als buchstäbliche Unterlage tritt der Bildträger auch in einigen Abdruckexperimenten von Jasper Johns hervor. *Painting bitten by a man* (1961) zeigt eine Bissspur des Künstlers; die Bildfläche wird als Träger des Abdrucks greifbar, da sie außer dem Zahnabdruck nichts weiter trägt.

3. Elemente/Aspekte der Zeichnung

Das Einritzen, das in die Etymologie der Graphik eingeschrieben ist, erinnert nicht bloß an Techniken der Schrift und der Graphik, sondern – und damit zu Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* – an Werkzeug und Tätigkeit des Chirurgen, der die Haut mit dem Skalpell aufritz, öffnet, um durch die Arbeit seiner Hände zu heilen. Im Raum der Zeichnung wird nicht nur dem Subjektil Gewalt angetan, auch den Augen stößt etwas zu, sie werden mit Blindheit geschlagen. Die Motive der Blendung in den *Aufzeichnungen eines Blinden* reichen von Platons Höhlengleichnis bis zur Analogie von Blindheit und Kastration in der Psychoanalyse. Doch das Sehen wird nicht bloß entzogen, im Tausch gegen das Augenlicht erhält der Erblindete ein inneres Sehen, Visionen, den Glauben. Oder den Blinden erwartet die Heilung, eine Geste oder Arbeit der Hand gibt ihm seine Sehkraft wieder. In dieser komplexen Ökonomie zwischen Händen und Augen bewegt sich Derridas Analyse der Zeichnungen der Blinden, die sich sowohl auf die dargestellten Szenen als auch auf den Zeichenprozess und das Betrachten von Zeichnungen bezieht. Ich möchte zunächst beim Zeichenprozess bleiben und an Derridas Text nachvollziehen, inwiefern das Zeichnen blind ist. Dazu wird es nötig sein, stellenweise auf weitere Texte von Derrida selbst sowie auf Maurice Merleau-Ponty zurückzugreifen, um die Begriffe der Wahrnehmung, der Schrift und des Unsichtbaren zu präzisieren. Während die Körperlichkeit vor allem für den Zeichenakt eine Rolle spielt, kann die

Materialität der Zeichnung auf den gezogenen Strich und den Bildträger bezogen werden. Die beiden „materiellen“ Aspekte lassen sich nicht einfach in den Kategorien Material und Darstellung fassen, wie sich bereits in Bezug auf den Strich zeigen wird. Was den Bildträger betrifft, ist eine zusätzliche Textgrundlage heranzuziehen, da sich Derrida – wie bereits erwähnt – vor allem in einem Text zu Artauds Zeichnungen zum Subjektil äußert. Weil beide Texte, die dem folgenden Abschnitt zugrunde liegen, nur von wenig Sekundärliteratur begleitet werden, ist stellenweise ein *Close Reading* und verstärkte interpretative Arbeit nötig.

3.1. Der graphische Akt

Auf das Zeichnen bezieht sich Derrida nicht als eine Leistung des Auges oder der Wahrnehmung, ebensowenig sieht er darin eine ideale Nachbildung des Sichtbaren. Die Sinnlichkeit und die Mimesis sind unterbrochen, der Übergang vom Sehen zum Darstellen ist kein unmittelbarer – dazwischen tritt das Gedächtnis, das die Wahrnehmung in sich aufteilt. Der Strich wird eher von der zeichnenden Handbewegung gefunden, die versucht die im Gedächtnis gebliebene Form auf das Papier zu bringen, als dass sich die Wahrnehmung oder die Idee unmittelbar ins Werk übertragen würden:

Im Moment der ursprünglichen Bahnung, wo die *zeichnend-ziehende* Macht des Zugs [puissance traçant⁵⁷ du trait] wirkt, in dem Augenblick, wo die Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärtsbewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen. Ob improvisiert oder nicht, die Erfindung des Strichs [invention du trait] folgt nicht, richtet sich nicht nach dem, was gegenwärtig sichtbar ist, folgt nicht dem Sichtbaren, das sich angeblich als mein Motiv dort vor mir befindet (AB, 49).

Das Auge kann den Moment nicht sehen, wo sich an der Spitze des Stiftes, am Papier der Strich zieht, auch wenn sich der Blick vom Modell weg auf das Blatt richtet. Wo sich die Graphitspitze auf das Papier drückt, zwischen Stift und Papier kann das Auge nicht gegenwärtig sein – hier vollzieht sich eine Art Abdruckverfahren; die oben ge-

⁵⁷ Frz. *tracer* bedeutet nicht nur ziehen, zeichnen, sondern auch trassieren, also den Weg vorzeichnen, was zum einen mit der Bahnung (frz. *frayage*, *frayer* bedeutet einen Weg bahnen, bereiten) korrespondiert und zum anderen mit der Hand des Blinden, die in den Raum vorausseilt und so den Weg ertastet und antizipiert (vgl. AB, 12).

bene Charakterisierung des Abdrucks mit Didi-Huberman bezieht sich strenggenommen auch auf den Abdruck des Pinsels in der Farbe⁵⁸ und auf den Abdruck, den ein Stift oder eine Feder auf dem Papier hinterlässt.⁵⁹ Insofern wird die Einschreibung des *trait*⁶⁰ nicht gesehen, und seine Erfindung ist eher die Sache der Hand als des Auges. Derridas Betonung der Erfindung des *trait* deutet Michael Wetzell als einen Hinweis darauf, dass die Züge der Zeichnung konstruiert sind und sich nicht einfach einem Abbildungsprozess verdanken.⁶¹ Der Strich folgt also nicht direkt dem sichtbaren Motiv oder Modell, sondern die Zeichnerin produziert die Züge des Darzustellenden; diese Produktion ist nach Derridas Konzeption eine Fertigkeit der Hand – die Formfindung ist also auch als ein tastend-einschätzendes Arbeiten der Hände oder des Körpers vorzustellen und nicht als ein rein geistiger Abstraktions- oder Konkretisierungsprozess.⁶²

⁵⁸ So wurde auch von den gleichförmigen Pinselstrichen der Impressionisten behauptet, dass sie in ihrer Serialität die Virtuosität des Strichs, der die guten Maler auszeichne, abschaffen würden.

⁵⁹ Auch wenn hier die Reproduzierbarkeit des Abdrucks nur gegeben ist, wenn man durch Aufdrücken der Stiftspitze oder der Pinselhaare Punkte oder Flecken erzeugt. Auf den Strich trifft dieses Merkmal des Abdrucks nicht zu. Interessant ist auch, dass der Abdruck des Pinsels bzw. der Pinselstrich in der klassischen Malerei üblicherweise verschwindet. Falls er doch erscheint, so dient er dem stärkeren Ausdruck und der realistischen Darstellung (etwa beim späten Tizian oder bei Velazquez). Das reproduzierbare Element, der Pinselabdruck müsste also im Dienste der Virtuosität verschwinden oder sich einem bestimmten Zweck unterordnen.

⁶⁰ Was nicht nur Strich, sondern auch Zug bedeutet und sich mithin auch auf einen (Charakter-)Zug des Gesehenen oder des Dargestellten beziehen kann.

⁶¹ Vgl. Wetzell, Derrida. 88.

⁶² In Anna Maria Krewanis Dissertation über *Die Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida* erfährt die Aperspektive des graphischen Aktes eine andere Deutung: Krewani liest Derrida auf das Problem der Darstellung hin und versucht eine dekonstruktive Bildtheorie zu konstruieren. Im graphischen Akt erkennt sie weder einen Entzug des Sehens, noch eine Verschiebung hin zum Gedächtnis: Es gäbe zwar einen „Bruch mit dem Sichtbaren der außerbildlichen Wirklichkeit“, doch dieser erfolge „zugunsten eines innerbildlichen Sehens“; auch in seiner Einschreibung entziehe sich der Strich nicht völlig dem Sehens, er werde „nicht *nur* gesehen, sondern auch gefühlt“ (Anna Maria Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*. Diss. Ruhr Universität Bochum 2003, 22 Hervorhebung von mir, B.R.). Im Fokus steht dabei der „synästhetische Aspekt im Sehen von Bildern“ (ebd., 20), die Blindheit wird diesbezüglich nicht als Aspekt der Wahrnehmung selbst thematisiert. Erst im Bezug auf Entzug des Strichs ist von einer prinzipiellen Unsichtbarkeit die Rede, vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 3.2.2. Fußnote 94.

3.1.1. Die Blindheit im Zeichnen: Wahrnehmung und Gedächtnis

Derrida betont die Machtlosigkeit⁶³ des Auges oder des Blicks bezüglich des Zeichnens, indem er von der „*Aperspektive des graphischen Akts*“⁶⁴ spricht (AB, 49). Neben dem unsichtbaren Moment der Einschreibung ist unter diesem Aspekt von Anamnese und Amnesie die Rede – vom Gedächtnis und von seiner Auflösung. Die „*Anamnese des Gedächtnisses selbst*“ (AB, 51) bezieht sich einerseits auf Charles Baudelaire und andererseits auf die Ikonographie des Ursprungs der Malerei. Mit Baudelaire verdeutlicht Derrida die sakrifizielle Dimension des Gedächtnisses, d. h. eine gute Zeichnung müsse die Vielfalt und den Detailreichtum der Anschauung opfern zu Gunsten des „Vermögen[s] des Gedächtnisses, das sich daran gewöhnt hat, die vorherrschende Farbe und die Silhouette, die Arabeske des Umrisses lebhaft in sich aufzunehmen.“⁶⁵ Dieses Vermögen tritt also an die Stelle des Sehens, das sich „einer aufrührerischen Menge an Details ausgesetzt“ sieht und in der Anarchie der Einzelheiten für Harmonie und Ordnung blind wird.⁶⁶ Das Sehen wird gegen das Gedächtnis eingetauscht, gegen ein visio-näres Sehen, das über das Sehen hinausgeht: zugleich ein Überschuss über das Sehen (das Gedächtnis hierarchisiert und ordnet das Sehen/das Gesehene) und das Nicht-mehr-Sehen (das Gedächtnis verliert die Fülle der Anschauung). Für das Opfer der Augen wird ein Sehen gegeben, das nicht auf die Augen verwiesen ist.⁶⁷

⁶³ Derrida spricht von *impouvoir*; doppelt übersetzbar als „Machtlosigkeit“ und „Nichtsehenkönnen“ (vgl. AB, 49).

⁶⁴ Frz. *perspective* bedeutet: „Sehkunst, Fernsicht“, von lat. *perspicere*: „mit dem Blick durchdringen, hineinsehen, durchschauen“ (Art. „Perspektive“, in: Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter 2002. 24., durchgesehene u. erweiterte Aufl., 692). Die *Aperspektive* lese ich demnach als das dem Sehen verschlossene, wohin der Blick nicht durchdringen kann.

⁶⁵ Charles Baudelaire, „Die Gedächtniskunst“ (Kap. V von *Der Maler des modernen Lebens*), in: *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von F. Klemp u. Cl. Pichois, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 5, 229-232, zit. n. AB, 52.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Interessant ist, dass Merleau-Ponty das Imaginäre ähnlich beschreibt wie Baudelaire das Gedächtnis, auch wenn die beiden sehr unterschiedliche Absichten haben. Merleau-Ponty spricht von der Lückenhaftigkeit des Imaginären, das – im Gegensatz zur Wahrnehmung – nicht erlaubt diese Lücken zu schließen. Im Sehen gibt sich eine Fülle von Ansichten und Dingen, die „vor meinem Blick Rivalen sind“ (Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, 303). Diese Fülle kann das Imaginäre (oder das Gedächtnis) nicht bewahren.

Der Austausch zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis, zwischen Präsenz und Absenz wird nach Derrida auch in der Ikonographie des Ursprungs der Malerei thematisch. Dabei handelt es sich um Darstellungen einer Szene, die Plinius beschreibt.⁶⁸ Die korinthische Töpfertochter Dibutades zieht den Schatten ihres Geliebten mit einem Stäbchen nach. Sie fertigt seinen Schattenriss, da er in die Ferne ziehen wird, um während seiner Abwesenheit eine Erinnerung an ihn zu haben. Um den Schatten zu zeichnen, wendet sie sich von ihrem Modell ab und nimmt mit dieser Geste der Abwendung bereits das Fortgehen, die Abwesenheit ihres Geliebten vorweg. Zugleich zeigt die Abwendung vom Modell eine Abwesenheit des Sehens am Ursprung der Zeichnung: Wenn ich beim Zeichnen das Modell nicht im Blick behalten kann, sondern den Blick der Zeichnung zuwenden muss, findet eine Unterbrechung statt – ich zeichne nicht unmittelbar aus dem Sehen, sondern aus der Erinnerung an Gesehenes. Dies beschreibt Derrida auch in der *Grammatologie*:

Diejenige, die umreißt, das Stäbchen jetzt in den Händen, hält, berührt beinahe, was beinahe der andere *selbst* ist, bis auf eine winzige Differenz; diese kleine Differenz – die Sichtbarkeit, die Verräumlichung, der Tod – ist zweifellos der Ursprung des Zeichens, der Abbruch der Unmittelbarkeit [...] (Gr, 403).

Die vermeintliche Unmittelbarkeit der Wahrnehmung schlägt um in eine Struktur, die in der Tradition dem Zeichen oder der Schrift attribuiert wird. Das Zeichen ersetzt eine gegenwärtige Sache in ihrer Abwesenheit, eine schriftliche Äußerung spricht für jemanden, auch wenn diejenige nicht anwesend ist, um sich mündlich zu äußern. So tritt eine Struktur der Ersetzung und des Austauschs in die Gegenwart ein, die – wie Derrida zu zeigen versucht – selbst zeichenhaft strukturiert ist und deshalb nicht als selbstpräsent

⁶⁸ Vgl. Abb. 19 und 20 in: AB, 55. Für eine Diskussion der Implikationen des Dibutades-Mythos, siehe: Michael Newman, „The Marks, Traces and Gestures of Drawing“, in: Catherine de Zegher (Hg.), *The Stage of Drawing. Gesture and Act*. London/New York: Tate Publishing/The Drawing Center 2003 (Ausstellungskatalog: The Drawing Center, New York, 05. April – 31. Mai 2003; Tate Liverpool, 26. September 2003 – 28. März 2004), 93-108.

Einheit gelten kann.⁶⁹ Diese Aufteilung der Gegenwart, der Abbruch der Unmittelbarkeit, auf den ich noch zurückkommen werde, kennzeichnet auch die Zeichnung:

Ob Dibutades [...] den Umrissen [traits] eines Schattens oder einer Silhouette folgt, ob sie auf einer Wandfläche oder auf einem Schleier zeichnet – eine *skiagraphia*, eine Schattenschrift, begründet in all diesen Fällen eine Kunst der Blindheit. Von Anfang an gehört die Wahrnehmung der Erinnerung. Sie schreibt, und damit ist ihre Liebe bereits nostalgisch. Abgelöst von der Gegenwart der Wahrnehmung, abgefallen vom Ding selbst, das sich auf diese Weise aufteilt, ist der Schatten ein Simultangedächtnis, und der Stab Dibutades' ist ein Blindenstock (AB, 54).

Die Wahrnehmung ist kein rein präsenter Moment, der sich in den Geist und die Zeichnung überträgt. Dibutades' Abwendung von ihrem Modell zeigt einerseits, dass die Wahrnehmung zugunsten des Gedächtnisses geopfert wird, und andererseits, dass die Wahrnehmung niemals vollständig war – die Konstellation des Abwendens und der vorweggenommenen Abwesenheit, die Derrida in den Darstellungen von Dibutades' Zeichenakt findet, finden sich im Sehen selbst.

3.1.2. Amnesie: Das Unsichtbare im Sichtbaren

Inmitten des Gedächtnisses und seiner Anamnese trifft Derrida auf das Unsichtbare und den Gedächtnisverlust:

Ogleich diese Unsichtbarkeit dem Sichtbaren und selbst dem nur potentiell Sichtbaren, der Möglichkeit des Sichtbaren, absolut fremd ist, bewohnt sie doch noch das Sichtbare, ja sucht es heim, bis sie sich mit ihm vermischt, mit ihm eins wird, um sich so – ausgehend vom Spuk dieser schlechthinnigen Unmöglichkeit – ihrer eigensten Resource zu vergewissern. Das Sichtbare *als solches* wäre demnach unsichtbar, nicht etwas als *Sichtbarkeit, Phänomenalität oder Wesen* des Sichtbaren, sondern als der singuläre Körper des Sichtbaren selbst (AB, 54f).

⁶⁹ Derrida erläutert anhand dekonstruktiver Lektüren von z.B. Husserl, Rousseau und Condillac sehr genau, wie die erwähnte Struktur der Schrift/des Zeichens funktioniert und wie sie sich selbst im gesprochenen Wort, in der Geste und der Erfahrung wiederfindet. Auf diese Argumentation ist weiter unten im Bezug auf Zeichnung, Sprache und Schrift zurückzukommen. Zur Frage der Selbstpräsenz der Erfahrung in Bezug auf den Augenblick bei Husserl, vgl. Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=edition suhrkamp 2440), 83-94; zur Supplementarität von Gedanken, Rede und Schrift bei Rousseau, vgl. Gr, 244-282; zur exemplarischen Erweiterung des Schriftbegriffs anhand von Condillac, vgl. SEK, 19-29. Letzteres wird weiter unten (Abschnitt 5.1.) ausführlicher diskutiert.

Ich denke, was Derrida hier schreibt und was er also unter der Amnesie und dem singulären Körper des Sichtbaren (im Unterschied zu Phänomenalität oder Wesen des Sichtbaren) versteht wird nur deutlich, wenn man bei Merleau-Ponty nachliest, den Derrida beinahe ohne weitere Erläuterungen zitiert (vgl. AB, 56).

3.1.2.1. Exkurs: Merleau-Ponty

Derrida zitiert aus den Arbeitsnotizen zu Merleau-Pontys unvollendetem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare*.⁷⁰ Dort ist von verschiedenen Dimensionen des Unsichtbaren die Rede, und besonders davon, dass das Unsichtbare keinen Gegensatz zum Sichtbaren bildet, sondern das „Unsichtbare *dieser* Welt“.⁷¹ Es handelt sich also nicht um eine andere Ordnung – das Unsichtbare denkt Merleau-Ponty mehr als eine Tiefendimension des Sichtbaren, d. h. es gibt kein Sichtbares ohne Unsichtbares. Letzteres ist nicht bloß das Noch-nicht-Sichtbare, es wirkt im Sichtbaren:

Wenn ich sage, daß alles Sichtbare 1) einen Hintergrund enthält, der nicht im Sinne der Figur sichtbar ist

2) und daß es selbst mit all seinem Figuralen oder Figurativen kein objektives *quale*, kein überblickbares Ansich ist, sondern daß es sich in den Blick einschleicht oder vom Blick weggefegt wird, daß es schweigend vor dem Blick entsteht [...].

Wenn ich nun sage, jedes Sichtbare sei unsichtbar, die Wahrnehmung sei Nicht-Wahrnehmung und, das Bewußtsein habe ein ‚*punctum caecum*‘, Sehen bedeute immer, mehr sehen, als man sieht, – so darf man dies nicht im Sinne einer *Widersprüchlichkeit* verstehen – Man darf nicht denken, daß ich einem Sichtbaren, das vollkommen als Ansich definiert wird, ein Nicht-Sichtbares hinzufüge [...] – Es gilt zu verstehen, daß das Sichtbare selbst eine Nicht-Sichtbarkeit enthält – [...]. (SU, 311f)

Die komplexe Struktur, die so vorgestellt wird, ist vor dem Hintergrund einer Phänomenologie zu verstehen, die durch den Strukturalismus hindurch und darüber hinaus geht: Merleau-Ponty konzipiert die Welt als ein differentielles Gewebe, das nicht bloß die sichtbare/erfahrbare Welt umfasst, sondern zugleich alle Dimensionen des Unsichtbaren

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. und mit einem Vor- und Nachwort von Claude Lefort. Übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink 1994 (=Übergänge Bd. 13).

⁷¹ Ebd., 198.

(das aktuell nicht Sichtbare, taktile und kinästhetische Erfahrungen, die Sprache).⁷² Ein roter Gegenstand etwa erscheint nicht einfach objektiv als rot, sondern seine Röte ist bezogen auf ein Netz der roten Dinge in der konkreten Umgebung und in meiner Erinnerung, sowohl in Bezug auf den Farbton als auch auf die Oberfläche oder Textur. Er ist nicht einfach sichtbar, sondern nur sichtbar aufgrund dieser Tiefenschicht von differentiellen Bezügen,⁷³ die von der sichtbaren Oberfläche nicht zu trennen ist, sondern diese ausmacht/konstituiert. Ein Gegenstand wird nicht primär als einzelnes Ding erfahren, er hat eine „atmosphärische Existenz“, die vielmehr von seinem Umfeld her kommt. Merleau-Ponty führt vor, wie bruchlos der Übergang von den „Rottönen in der Umgebung“ zum „Feld der roten Dinge“ ist, das eher der Sprache, der Erinnerung oder der Erfahrung im allgemeinen zuzuordnen ist. Dabei zeigt sich auch, dass es nicht ein konkretes Ding ist, das sich dem Sehen gibt:

Die Farbe ist im übrigen Spielart innerhalb einer anderen Dimension des Variierens,⁷⁴ nämlich in der Dimension ihrer Beziehungen zur Umgebung: dieses Rot gewinnt seine Eigenart nur dadurch, daß es von seinem Platze aus mit anderen Rottönen 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 es anzieht oder von denen es angezogen wird, die es abstößt oder von denen es abgestoßen wird. Kurz, es bildet einen Knoten im Gefädel des Simultanen und Sukzessiven. Es ist eine Konkretisierung des Sichtbaren und kein Atom. Um so mehr gehört das rote Kleid mit all seinen Fasern dem Webstoff des Sichtbaren und dadurch auch einem Webstoff des Unsichtbaren an. Als Zeichensetzung im Feld der roten Dinge, das die Dachziegel, die Fahne der Grenzwärter und der Revolution, gewisse Böden bei Aix oder auf Madagaskar umfaßt, ist es auch eine

⁷² Vgl. ebd., 324.

⁷³ Diese differentielle Struktur ist nicht bloß als sprachliche gefasst, sie ist auch die Struktur der Erfahrung, der Sinnlichkeit. Insofern handelt es sich nicht um katalogisierbare Relationen – Merleau-Ponty spricht vom „Fleisch“ der Welt oder der Dinge. Dieser Begriff meint ein undurchsichtiges Gewebe, das sich in der Erfahrung bündelt, und zugleich ausufernde Verweisungen an jeder Stelle zulässt: „Jedes sichtbare Ding wirkt trotz seiner Individualität auch als Dimension, weil es sich als Ergebnis einer Aufspaltung [déhiscence] des Seins darbietet“ (Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, 313).

⁷⁴ Die „andere Dimension des Variierens“ bezieht sich hier nicht auf ein im vorhergehenden Satz genanntes (da im gesamten, vorhergehenden Absatz nirgends von Dimensionen des Variierens die Rede ist), sondern vermutlich auf Edmund Husserls eidetische Variation; auch Husserl kennt das Beispiel des Rot, dessen Wesen sich direkt aus der Anschauung gibt (vgl. Art. „Variation“, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. v. Helmuth Vetter. Hamburg: Meiner 2004 (=Philosophische Bibliothek Bd. 555), 580). Dass Merleau-Ponty seine Bezugnahmen nicht völlig klärt, hat damit zu tun, dass sein Spätwerk unvollendet geblieben ist.

Markierung im Feld der roten Kleider [...]. Würde man all diese Partizipationen beachten, so würde man alsbald merken, daß eine bloße Farbe und allgemein etwas Sichtbares kein absolut hartes und unteilbares Stück Sein ist, das sich ganz unverhüllt einem Blick offenbart, der nur total oder nichtig sein könnte, sondern eher eine Art Engführung zwischen stets aufklaffenden äußeren und inneren Horizonten, etwas, das verschiedene Regionen der Farbenwelt und der sichtbaren Welt sanft berührt und sie von weitem anklingen läßt, eine bestimmte Differenzierung, eine ephemere Modulation dieser Welt, weniger also Farbe oder Ding als Differenz zwischen Dingen und Farben, augenblickliche Kristallisation des Sichtbaren.

⁷⁵

Sobald das Zwischen, die Differenz das Sehen bestimmt, wird deutlich, dass es sich hier nicht um ein *reines* Sehen handeln kann, denn die verschiedenen Texturen der Röte vermischen das Visuelle mit dem Taktilen, das Feld der roten Dinge strahlt aus in eine Art Erfahrungsgedächtnis. Merleau-Ponty spricht von einem *Wesen*⁷⁶ der Röte, das sich einer „Art des Denkens, die des Denkens nicht bedarf“ erschließt.⁷⁷ Dieses „Denken“ scheint sich also nicht als ein unbewusstes Vergleichen von differenten Begriffen zu verstehen, sondern als eine Wahrnehmungsweise. Sie bezieht sich zwar auf eine Art Wissen und eine Gewohnheit des Gebrauchs eines Wortes („rot“), aber es ist nicht bloß der Gebrauch der Sprache, der einen verstehen lässt, was „rot“ ist. Die Erfahrung der Röte steht in einer Art leiblichen Gewohnheit⁷⁸ und einem Bezugsfeld von roten und schließlich andersfarbigen Dingen, die ich sehe oder kenne. Obwohl Merleau-Ponty vom Sichtbaren und vom Sehen spricht, wenn er sich auf die Wahrnehmung bezieht, scheint diese vermeintlich „okularzentristische“ Begrifflichkeit⁷⁹ das Sehen viel eher an den *Leib* als an das bloße Auge zu binden.⁸⁰

⁷⁵ Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 174f.

⁷⁶ Merleau-Ponty verwendet das deutsche Wort „Wesen“ und gebraucht „wesen“ auch als Verb. Insofern kann das Wesen in Bezug auf Heidegger verbal gelesen werden: nicht als die Essenz der Röte, sondern als Weise, wie die Röte sich gibt.

⁷⁷ Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 312.

⁷⁸ Bei Merleau-Ponty ist nicht direkt von „leiblicher Gewohnheit“ die Rede. Ich möchte mit diesem Begriff darauf verweisen, dass im Sehen z.B. auch taktile Oberflächeneindrücke mitwirken. Dies ist insofern Gewohnheit, als ich nicht als *tabula rasa* einem optischen Reiz ausgesetzt bin, sondern sich mein Sehen im Kontext meiner Erfahrungen, meines Wissen etc. abspielt und immer auch an Erinnerungen und an die Erfahrungen aller Sinne anknüpft.

⁷⁹ Vgl. Jay, Downcast Eyes, 298f.

⁸⁰ Die eben skizzierte Auffassung des Sehens fußt zudem auf einem Modell der leiblichen Reflexivität, die Merleau-Ponty einer Reflexion entgegenhält, die von einer Trennung von Subjekt und Objekt, von

3.1.2.2. Von der Amnesie zurück zur Anamnese

Liest man Merleau-Pontys Konzeption auf Derrida hin, so würde man von einer Aufteilung der Wahrnehmung sprechen: Die Erfahrung lässt sich nicht als Moment der bloßen Präsenz beschreiben, da sie *von Beginn an* ausufert – ich nehme nicht ein Ding wahr und stelle erst nachträglich Bezüge her. Die Wahrnehmung selbst ist also aufgeteilt, d. h. sie ist keine Einheit, keine reine Anwesenheit oder Präsenz. Mit dem Sehen sind die differentiellen Bezüge da, das Sehen selbst funktioniert nur (auch) als Nicht-Sehen. Insofern ist es „der singuläre Körper des Sichtbaren selbst“, der unsichtbar ist, der sich aus den anderen Sinnen, der Sprache und der Erinnerung speist. Da das Sichtbare je schon ins Unsichtbare ausufert, ist auch die Erinnerung an Gesehenes niemals vollständig – das Gesehene, das die Zeichnerin aus dem Gedächtnis wiedergibt, ist wiederum auf ein Unsichtbares verwiesen, auf eine Spur der Sichtbarkeit, die wesentlich verlischt.⁸¹ So scheint die Amnesie die Zeichnerin „[a]uf einer anderen Fährte, bei der es sich vielleicht um die selbe handelt“ (AB, 54) wieder vom Sehen zum Gedächtnis zu führen, das sich letztlich selbst verliert, da die Erfahrung, die in der Erinnerung aufgehoben wird, selbst nie voll präsent war.

Die beiden Seiten der Aperspektive des graphischen Akts, die Anamnese und die Amnesie scheinen mit den zwei Blindheiten zu korrespondieren, die Derrida benennt: „die

Sehen, Sprechen und Denken ausgeht. Der Begriff der Reflexivität suggeriert, dass die leibliche Reflexion tatsächlich erfolgt, obwohl Merleau-Ponty immer wieder bekräftigt, dass die Reflexivität des Leibes im Berühren und im Sehen (ich berühre mich berührend, ich sehe mich sehen) unvollständig bleibt. Die Reflexivität bleibt insofern unvollständig, als mein Leib nicht *gleichzeitig* sieht und gesehen wird, der „Narzißmus“ bleibt einseitig (vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 314). Der Begriff der Reflexivität meint demnach gerade nicht die Möglichkeit der Reflexion des Leibes, sondern vielmehr die Unmöglichkeit einer vollständigen Reflexion und eine Art Wechselspiel zwischen aktiv und passiv. Derrida zitiert diesen Begriff in den *Aufzeichnungen eines Blinden* nicht, obwohl er von Selbstportrait und Narzißmus spricht. Da Merleau-Pontys Schriften die Möglichkeit einer vollständigen Reflexion immer wieder evozieren (vgl. z.B. ebd., 331), wird Derridas Ablehnung des Begriffs verständlich, denn er schreibt, dass das Sehen „obwohl es sich sehen sieht, sich gleichwohl *nicht reflektiert*, sich nicht auf spekuläre oder spekulative Weise ‚denkt‘ – und genau dadurch blind wird, blind an diesem Punkt des ‚Narzißmus‘, genau dort, wo es sich betrachten sieht“ (AB, 57, Hervorhebung von mir, B.R.). Für eine Merleau-Ponty Lektüre, die das Scheitern der Reflexion betont und in ein Verhältnis zu Derrida setzt, siehe: Ann V. Murphy, „‘All things considered:’ sensibility and ethics in the later Merleau-Ponty and Derrida“, in: *Continental Philosophy Review* 42 (2010), 435-447.

⁸¹ Zur Spur in Derridas Terminologie, vgl. D,50; 52f.

transzendente und die *sakrifizielle* Blindheit“ (AB, 46). Die zweite Blindheit als „Opferereignis“ deutet in der französischen Formulierung „ce qui arrive à la vue“ (MA, 46) die doppelte Bedeutung des Opfers und die Opferökonomie an: Es kann sich hier entweder um etwas handeln, was dem Sehen zustößt oder um etwas, was im Sehen ankommt – was also das Sehvermögen wegnimmt oder etwas zu sehen gibt (vgl. AB, 46, Fußnote 58). Diese Ökonomie diskutiert Derrida zuvor⁸² in Bezug auf verschiedene Blindendarstellungen, denn sie zeigen zumeist das Erblinden, die Blendung oder die Heilung der Blinden eingebettet in Erzählungen von biblischen oder mythischen Blindenfiguren. Der Text schlägt hier die Brücke von den Zeichnungen bzw. ihren Motiven zu einer prinzipiellen Ebene der Zeichnung und ihren Möglichkeitsbedingungen. Die Blindenzeichnungen reflektieren die prinzipielle Blindheit, die in der Zeichnung nicht thematisch werden kann, d. i. die transzendente Blindheit (vgl. AB, 46.), das Moment der Amnesie in der Wahrnehmung. Im Nachhinein, durch die Verbindung der sakrifiziellen Dimension mit dem Gedächtnis bringt Derrida die Blindenfiguren und -zeichnungen in einen gemeinsamen Kontext: um überhaupt Sehen zu können, bin ich von Beginn an ans Gedächtnis und in weiterer Folge an das Unsichtbare verwiesen. Die Sujets der Zeichnungen, die Darstellungen von Opferereignissen korrelieren also mit dem Ereignis der Herstellung eines Werks, einer Zeichnung, die jedes Mal den Verlust des Sehens besiegelt; sie gibt ein blindes Zeugnis ab (vgl. AB, 26; 105), denn um etwas darstellen, um nach der Natur zu zeichnen, überlässt sich die Zeichnerin dem Unsichtbaren.

⁸² In einer Art langen, einleitenden Passage legt Derrida verschiedene thematische Stränge aus ohne sie bereits zu Thesen oder Argumenten zu bündeln. Er bezieht sich in assoziativer Weise auf Zeichnungen, ihre Inhalte, biblische und antike Blindenfiguren und kurze autobiografische Einschübe aus seiner Kindheit und aus der Phase der Ausstellungskonzeption für den Louvre (vgl. AB, 11-45). So eröffnet der Text eine breite Perspektive auf die Themen der Blindheit und des Selbstportraits. Diese Schreibpraxis Derridas versucht sich dem Thema zu nähern ohne es direkt anzugehen: Da es um etwas geht, das sich dem direkten Zugriff entzieht, erfolgt auch die Annäherung an das Thema auf indirekte Weise. In diesem Kontext erschließen sich auch der Anfang des Textes und die dialogische Struktur als Strategien der Indirektheit, die eher auf ein Thema antworten als mit dem Aufstellen von Thesen zu Beginnen. Zur Notwendigkeit dieser textuellen Gesten und Praktiken gibt es unterschiedliche Meinungen in der Literatur: vgl. z.B. Sonderegger, die zwischen unnötiger Koketterie und berechtigter Skepsis differenziert (Sonderegger, Derridas Spiel der Dekonstruktion, Fußnote 60, 74f).

3.2. *Der Strich*

Was den graphischen Akt betrifft habe ich mich, wie Derrida, an den Moment der Einschreibung des *trait* gehalten, nun will ich weiterhin am Text der *Aufzeichnungen eines Blinden* bleiben und zur fertigen Zeichnung, zum gezogenen Strich kommen:

Betrachten wir jetzt den *zweiten Aspekt*, bei dem es sich aber nicht um einen zweitrangigen, sekundären Aspekt handelt. Er erscheint – oder vielmehr: verschwindet – ohne Verzug. Ich nenne ihn *den Entzug [retrait] oder die Eklipse, das differentielle Nichterscheinen des trait* (AB, 57).

Vom gezogenen *trait* schreibt Derrida nun, dass ein Strich, eine Umrisslinie nicht gesehen würde, sie sei bloß eine Differenz, nicht aber selbst etwas, d. h. die Linie identifiziere sich nicht mit sich selbst, sondern sei eher die Trennung *zwischen* etwas und etwas. Die Zeichnung scheint also nicht bloß im Moment ihrer Entstehung, sondern auch als fertiges Werk nicht der Ordnung des Sehens oder der Anwesenheit anzugehören. Die einzelnen Elemente der Zeichnung – *traits*, Striche, Züge – sind nicht als Entitäten zu betrachten, die mit sich selbst identisch sind. Was die Identität, die An- oder Abwesenheit des *trait* betrifft, scheint es also hilfreich, genauer zu untersuchen, wie Derrida die Identität der einzelnen Elemente der Graphik versteht, d. i. der einzelnen Zeichen oder Grapheme.⁸³ Derrida versteht Identifikation als einen Prozess, der nur in der Wiederholung des Zeichens stattfindet, und Identität als etwas, was nur aufgrund von Wiederholbarkeit möglich ist. Jedoch bleibt Identität in dieser Auffassung prekär, da jede Wiederholung auf andere Weise geschieht, in einem anderen Kontext, zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort usw. Die Identifikation in der Wiederholung bedeutet also zugleich Veränderung. Als Hinweis auf die *verändernde* Wiederholung spricht Derrida von *Iterabilität*:

Warum ist diese Identität [des Zeichens, B.R.] paradoxerweise die Spaltung oder Ablösung von sich selbst [...]? Weil nämlich diese Einheit der signifikanten Form nur durch ihre Iterabilität konstituiert wird, durch die Möglichkeit, in Abwesenheit nicht nur ihres „Referenten“, was sich von

⁸³ Vorerst verstehe ich den *trait* als Zeichen bzw. als das, was Derrida Graphem nennt – also die kleinste Einheit der Schrift analog zum Phonem für die gesprochene Sprache –, als Element der Zeichnung. Auf das Verhältnis von Zeichnung und Schrift wird noch zurückzukommen sein (Siehe unten: 5. Abschnitt).

selbst versteht, wiederholt zu werden, sondern auch in Abwesenheit eines bestimmten Signifikats⁸⁴ oder der aktuellen Bedeutungsintention [*intention de signification*], wie jeder anwesenden Kommunikationsintention. Diese strukturelle Möglichkeit, des Referenten und des Signifikats (und somit der Kommunikation und ihres Kontextes) beraubt zu werden, macht, wie mir scheint, jedes Zeichen [*marque*] [...] ganz allgemein zu einem Graphem [...] (SEK, 29).

Die Iterabilität des Zeichens rührt also von seiner prinzipiellen Ablösbarkeit vom eigenen Kontext her⁸⁵ und diese Ablösbarkeit gilt traditionell wiederum als Charakteristikum der Schrift, die in Abwesenheit der Empfängerin für die Lektüre in Abwesenheit der Autorin verfasst wird. Die Zeichen bleiben auch nach dem Tod der Autorin, ohne den Entstehungskontext und ohne die Intention lesbar, d. h. sie werden weiterhin *als Zeichen* verstanden und ausgelegt. Was bleibt ist demnach nicht der positive Gehalt eines Zeichens, da es vom Referent oder Signifikat ebenso lösbar ist wie von der Bedeutungsintention; als differentielle Markierung in einem Feld von Zeichen korreliert die Bedeutung des Zeichens mit dem Kontext – was ein Zeichen nach Derrida ausmacht wäre nun eher, *dass* es bedeutet und nicht so sehr, was es bedeutet oder eine konstante Bedeutung. Lesbarkeit und Zeichenhaftigkeit sind nicht mit dem Verstehen oder der Rekonstruierbarkeit der Intention gleichzusetzen, denn ein Zeichen wird weiterhin als Zeichen aufgefasst, wenn alle Hinweise auf den Entstehungskontext verloren gegangen sind.

Wenn der *trait* in der Zeichnung auf ähnliche Weise als Graphem funktioniert, kann dem einzelnen Strich selbst wenig zugerechnet werden. Dies bestätigen die *Aufzeichnungen eines Blinden*: „[...] und dies ist der *trait*, dies ist die Linie selbst: die also nicht mehr das ist, was sie ist, da sie sich [...] nie auf sich selbst bezieht, ohne sich sogleich zu teilen. Diese Teilbarkeit [*divisibilité*] des *trait* unterbricht hier jede reine Identifizierung

⁸⁴ Derrida dekonstruiert Saussures Trennung von Signifikat und Signifikant, sodass man es am Ende bloß mit Signifikanten zu tun hat, die sich allerdings mit dem Verzicht das Korrelat des Signifikats gewissermaßen selbst abschaffen. Der Signifikant ist dabei nicht als bloß sinnlich oder materiell aufzufassen, sondern hat immer eine gewisse Idealität. Vgl. Geoffrey Bennington, „Derridabase“, in: ders./Jacques Derrida, *Jacques Derrida. Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*. Übers. Von Stefan Lorenzer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994; 40-42; Wetzler, Derrida, 26.

⁸⁵ Diese „Kraft zum Bruch“ (SEK, 28) mit dem Kontext bzw. mit einer differentiellen Verweisungskette ist die Verräumlichung, auf die noch zurückzukommen ist (vgl. Abschnitt 3.2.1. und 5.1.1).

[...]“ (AB, 57).⁸⁶ Derrida betont weiter, dass der verschwindende *trait* „sich in keiner Gegenwart sammelt“ (AB, 58). Ein Strich, ein Zug einer Zeichnung bedeutet nur im Kontext der anderen Striche und Markierungen auf dem Blatt. Weshalb seine Teilbarkeit den *trait* selbst der Eklipse oder dem Verschwinden aussetzt, bedarf noch weiterer Erläuterung, d. h. das Zeichenverständnis Derridas und besonders die Momente des Entzugs sind noch weiter zu präzisieren.

3.2.1. Der *trait* und die *différance*: Weder sinnlich noch intelligibel

Diese Grenze [die die Unzugänglichkeit der Zeichnung markiert, B.R.] wird nie in einer Gegenwart erreicht, doch die Zeichnung deutet stets auf diese Unerreichbarkeit hin, auf die Schwelle, wo nur erscheint, was den Strich umgibt, das, was er *verräumlicht*, indem er abgrenzt, und was ihm folglich nicht (an)gehört. [...] Die lineare Grenze, die Linie, von der ich hier spreche, ist [...] in keiner Weise *ideal* oder *intelligibel*. Sie teilt sich selbst in ihrer Ellipse, d. h. *ausgehend* von sich selbst verläßt sie sich selbst, läßt sich in keiner idealen Identität nieder. [...] Aus demselben Grund – und im Unterschied zu breitflächig aufgetragener Farbe – ist der Strich nicht *sinnlich* (AB, 57f, erste Hervorhebung von mir, B.R.).

Die Beschreibungen des *trait*, die Derrida ohne viel zu erklären formuliert, macht nichtsdestotrotz deutlich, dass er die Struktur der Zeichnung analog zur Struktur des Textes oder der Schrift auffasst, denn wesentliche Elemente finden sich auch in dem Vortrag *Die différence* wieder. So wird etwa die Verräumlichung, die auch in Bezug auf den *trait* angesprochen wird, auf das Zeichen bezogen, und es wird eine graphische Differenz aufgewiesen, die sich weder dem Sinnlichen, noch dem Intelligiblen zuordnen lässt. Diese Hinweise will ich im Folgenden auflesen.

Da der Unterschied zwischen *différence* und *différance* ist nicht hörbar ist, wenn die Wörter gesprochen werden, ist in Derridas Text vom *graphischen* Aspekt der *différance* die Rede (D, 32). Dieser zunächst als Aufschub und Unterscheidung charakterisierte „Begriff“, den Derrida als Neologismus einführt, ist bekanntlich eine Art „Grundbegriff“ der Dekonstruktion ohne ein Begriff oder eine Grundlegung sein zu

⁸⁶ Übersetzung leicht modifiziert.

können.⁸⁷ Eine der Eigenheiten der *différance* ist nun, wie gesagt, dass das a nur im Schriftbild und nicht lautlich zu vernehmen ist. Derrida argumentiert, dass auch die graphische Differenz von a und e nicht sichtbar sei und spricht von einer Ordnung, „die nicht mehr der Sinnlichkeit angehört. Aber auch nicht der Intelligibilität, einer Idealität, die nicht zufällig an die Objektivität des *theorein* oder des Verstandes gebunden wäre; [...] eine Ordnung [...], die jener für die Philosophie grundlegenden Opposition zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen widersteht“ (D, 33f). Die Beziehung *zwischen* den einzelnen Elementen, dem a oder dem e ist unsichtbar, die Differenz erscheint nicht – sie lässt sich nicht objektivieren, nicht auf den Begriff bringen und ist somit weder ein sinnlicher Gegenstand, noch ein Gegenstand der Theorie im vollen Sinne. Sowohl der Begriff als auch das Ding im klassischen Sinn setzen eine Anwesenheit, eine Sammlung in der Gegenwart voraus, eine Fassbarkeit des Wesentlichen, die sich nicht ins Unendliche aufschiebt. Da die einzelnen Elemente nicht als positive Glieder verstanden werden und ihre Bedeutung sich durch Relationen, durch den Kontext – kurz: durch das, was dazwischen geschieht – erschließt, kann auch von den Elementen nicht gesagt werden, dass sie präsent sind, sich erfassen und definieren lassen. Es scheint als wäre ein Zeichen oder ein Graphem nicht durch die Opposition „Sinnlich-Intelligibel“ fassbar, als würde seine Identität sich nicht sammeln (in einem Moment der vollen Präsenz oder in einem Konzept), sondern nur aufteilen:

Ein Intervall muß es [jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, B.R.] von dem trennen, was es nicht ist, damit es es selbst sei, aber dieses Intervall das

⁸⁷ Die *différance* ist nicht einfach ein Begriff, weil sie als Differenzierungsbewegung die Möglichkeitsbedingung aller Begriffe nennt. Die Endung „-ance“ verweist im Französischen auf einen eigentümlichen Mittelwert zwischen Aktiv und Passiv (vgl. D, 37); als aktive bringt die *différance* alle Differenzen hervor (vgl. D, 40), doch kann sie sich selbst dieser Bewegung nicht entziehen und unterliegt somit – passiv – selbst der *différance* (vgl. D, 55f). Deshalb spricht Derrida nicht von einem transzendenten Begriff, sondern von quasi-transzendentes „Begriffen“. Zudem funktionieren Derridas „Begriffe“ als Begriffsketten, die aufeinander verweisen und stehen dadurch im Kontrast zur metaphysischen Begriffslogik, die sich in binären Oppositionen formuliert (die Derrida gleichwohl nicht zu überwinden vermag, deren Funktionieren er aber mithilfe von „Begriffen“ verschiebt, die zugleich im System stehen *und* dessen Möglichkeitsbedingungen benennen). Als Grundlage oder Ursprung kann die *différance* nicht funktionieren, weil sie keinen präsenten Einheitspunkt bildet (wie z.B. Gott in traditionellen Systemen), sie beendet die Verweisungskette nicht, sondern eröffnet sie und setzt sie voraus. Vgl. Bennington, Derridabase, 86-88.

es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen und so mit der Gegenwart alles scheiden, was man von ihr her denken kann, das heißt, in unserer metaphysischen Sprache, jedes Seiende, besonders die Substanz oder das Subjekt. Dieses dynamisch sich konstituierende, sich teilende Intervall ist es, was man *Verräumlichung* nennen kann, [...] (D, 42).

Charakterisiert diese Form von Verräumlichung jedes Element des differentiellen Zeichengeschehens, so wird auch „*das differentielle Nichterscheinen des trait*“ plausibel (AB, 57). Als einzelnes Element des Verweisungszusammenhangs wird der *trait* nicht gesehen, er ist nicht präsent, da er *nur* im Verweisungszusammenhang vorkommt. Trotzdem sehe ich auf der Zeichnung etwas:

Die Umrißlinie, das Gezogene, trennt und trennt sich selbst; was sie nachzeichnet [retrace] sind nur Grenzlinien, Intervalle, ein Gitter der Verräumlichung ohne mögliche Aneignung. Die *Erfahrung* der Zeichnung (und die Erfahrung [expérience], wie der Name schon andeutet, besteht immer darin, über Grenzen hinweg zu Reisen) überquert diese Grenzlinien und instituiert sie zugleich, sie erfindet das *Schibboleth*⁸⁸ dieser Übergänge [...] (AB, 58).

Zwischen den sich wiederholenden und verschwindenden Zügen ist die Zeichnung also erfahrbar. Derrida sagt keineswegs, dass die Zeichnung nicht zu sehen wäre, denn es gäbe⁸⁹ „den ekliptischen Rhythmus des *trait*, die Jalousie, die abokulare Kontraktion, die ‚vom‘ Ungesehenen ‚her‘ [,depuis‘ l’invu] zu sehen gibt“ (AB, 59). Das Sehen ist also kein einfacher Kontakt, keine präsente Erfahrung, sondern sie folgt dem „Gesetz [...] der *entrevue*“ (AB, 58), einer Art Zwischensicht, die sich im Gitter der Linien und der Verweisungen aufbaut. Wie ist eine Erfahrung zu denken, die nicht dem Anwesenden verhaftet ist und die allerorts ausufert? Was gibt sich vom Ungesehenen her zu sehen? Im Folgenden ist zu untersuchen, ob sich diese Fragen im Hinblick auf die Darstellungsfunktion des *traits* beantworten lassen.

⁸⁸ Das hebräische Wort *Schibboleth* wurde alttestamentarischen Israel als Codewort gebraucht, da an der Aussprache dieses Worts verschiedene Stämme unterschieden werden konnten (siehe: Richter 12).

⁸⁹ Auch Derrida bleibt hier im Konjunktiv, da ein „es gibt“ im Präsens angesichts der Ökonomie des Entzugs auch inkonsequent wäre.

3.2.2. Die Frage der Darstellung – *Aliquid stat pro aliquo?*

Der Strich als solcher, oder als einzelner wird also nicht gesehen, ebensowenig wie ein einzelnes Phonem gehört wird,⁹⁰ wenn ein Wort oder ein Satz gesprochen wird. Mit Merleau-Ponty könnte man sagen, er wird nur „mit Fleisch bekleidet“ gesehen.⁹¹ Der Strich ist nicht einfach da, er ist zusammen mit anderen Elementen da (wenn ein Strich der einzige auf dem Blatt ist, steht er immer noch in Relation zur Weiße des Hintergrunds). Und auch diese Elemente und ihre Zusammenhänge stehen nicht objektiv vor meinen Augen, ich sehe sie nicht bloß, ich erinnere mich, fühle, weiß, assoziiere etc. Auch wenn die Zeichnung nicht figürlich ist, so werden die Markierungen auf dem Blatt als Gestalt oder Form aufgefasst. Sobald ich eine Figur, eine Gestalt, ein Gesicht erfasst habe, z.B. in einer Ansammlung von Linien oder Flecken, fällt es mir schwer, dort wieder etwas anderes zu sehen. Der Wechsel zwischen dem Sehen einer Gestalt und dem Sehen von Bildelementen ist nicht etwas, was ich einfach willkürlich vollziehen kann, sondern eher etwas, was sich gibt – oder etwas, was konstruiert wird, z.B. durch eine extreme Nahaufnahme. Dieses Problem – dass Striche und Farben etwas darstellen – ist das Augenmerk von Krewanis Text, wenn sie die *Aufzeichnungen eines Blinden* und dabei auch den Entzug des Strichs interpretiert. Die Autorin spricht von verschiedenen Einstellungen: jene, die den Strich sieht, sei die „natürliche“, jene, die erfasst, was der Strich darstellt, die „semiotische Bild-Einstellung“.⁹² Sobald das Sehen in letztere Einstellung übertritt verschwindet der Strich in der Darstellung. Die natürliche Einstellung schreibt Krewani der Figur des Restaurators zu – er interessiert sich für das Bildmaterial

⁹⁰ Zum einen ist die Aufteilung der gesprochenen Sprache in Phoneme auch eine graphische Aufteilung (es gibt z.B. kein Phonem für den Abstand zwischen Wörtern, vgl. Gr, 101-103), zum anderen zeigen Versuche, dass unsere Wahrnehmung nicht die kleinsten isolierbaren Bausteine erfasst und zusammensetzt, sondern von vornherein an Relationen orientiert ist (vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Hg. von Regula Giuliani. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, 49-51).

⁹¹ „Gegeben sind also nicht etwa mit sich selbst identische Dinge, die sich dem Sehenden im Nachhinein darbieten würden, [...] sondern gegeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals ‚ganz nackt‘ zu sehen vermöchten, weil der Blick sie umhüllt und mit seinem Fleisch bekleidet“ (Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 173).

⁹² Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, 30.

–, die semiotische dem Museumsbesucher – er sieht, wie Merleau-Ponty sagt, nicht das Bild, sondern „dem Bilde gemäß“.⁹³ „Der Restaurator hat es mit dem anwesenden Material zu tun, der Museumsbesucher dagegen mit etwas Abwesendem, das dargestellt ist – so lautete das Resümee dieser schematischen Gegenüberstellung“, auch wenn die Autorin zugibt, dass beide Einstellungen nicht in Reinheit vorkommen, der Museumsbesucher also für den Strich nur relativ blind ist und der Restaurator die Darstellung trotzdem sieht.⁹⁴ Das „Zurücktreten des Materials zugunsten einer Darstellungsleistung“ folge – so die Schlussfolgerung – der Struktur des *Aliquid stat pro aliquo*, also dem klassischen Zeichenverständnis, was Krewani auch durch Derridas Verweis auf den Strich als Spur bestätigt sieht.⁹⁵ Nun scheinen weder die Einstellungen, die Krewani beschreibt, noch die Verweisungsstruktur so einfach und problemlos zu funktionieren, wie ihr Text es vorstellt.⁹⁶ Durch die Präzisierung der derrida’schen Identitätskonzeption dürfte deutlich geworden sein, dass eine einfache Rede vom „anwesenden Material“ und demgegenüber dem „abwesenden Dargestellten“ hier nicht mehr zulässig ist, da das Material keineswegs in selbstidentischer Stasis zu denken ist, sondern nur insofern Identität hat, als es immer wieder anders lesbar ist. Die Zeichenfunktion und das Material können nicht sauber voneinander getrennt und dann in eine Relation der Stellvertretung gebracht werden. Wenn ich versuche auf die Materialität dessen, was ich sehe, zu kommen, dann kann ich nicht beim Strich stehen bleiben, sondern müsste weiter gehen und z.B. sagen „ich sehe Graphit auf Papier“ oder „eine schwarze Markierung auf weißem

⁹³ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, 282.

⁹⁴ Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, 31. Überhaupt deutet die Autorin den „Entzug des Strichs“ als Moment am „Übergang von einem Sehen des Strichs zu einem Sehen des Dargestellten“ (ebd., 75). Dieser Übergang bleibt selbst prinzipiell unsichtbar und wird so als die transzendente Blindheit im Sehen von Bildern definiert. Das „normale“ – also nicht bildspezifische – Sehen behandelt Krewani getrennt, es hat seinen eigenen blinden Fleck, der im „Kreuzungspunkt von Gesehenem und Sehen“ verortet wird (ebd. 71f).

⁹⁵ Vgl. ebd., 31f.

⁹⁶ Dies verdeutlicht ein Problem, dass m. E. den gesamten Umgang der Autorin mit Derridas Texten kennzeichnet. Anstelle einer genauen Lektüre der Primärtexte greift Krewani auf andere Autoren und Begriffe zurück, um Derrida zu erklären. Dies ist nicht nur problematisch, weil sich Derrida von solchen meist traditionellen Begriffen abgrenzt, sondern vor allem, weil die Arbeit am Text auch nicht durch die Sekundärliteratur geleistet wird und also nicht vorausgesetzt werden kann.

Untergrund“, denn ich sehe ja unter Umständen nicht, ob es sich um Graphit handelt, oder doch um Kohle oder Silberstift. Ich kann das Material nicht von seiner Zeichenfunktion entkleiden, ich kann nicht den Strich ohne Kontext sehen, d. h. ich sehe nicht den Strich selbst – und insofern erscheint es konsequenter vom *trait* zu sprechen, der die Zweideutigkeit zwischen gezogenem Strich und Zug des Dargestellten enthält. So greift die Frage der Darstellung bzw. Repräsentation tiefer als die Opposition Strich oder Bild und teilt bereits den Strich in sich auf.⁹⁷ Wie auch im Bezug auf den Bildträger im Folgenden deutlich werden wird, ist Materialität mit Derrida also nicht als bloße oder einfache Materialität zu denken.

3.3. Der Bildträger/das Subjekt

Der augenscheinlichsten materiellen Grundlage der Zeichnung und der Malerei, dem Bildträger, hat Derrida seinen Beitrag für den Katalog einer Ausstellung gewidmet, die Zeichnungen von Antonin Artaud zeigte. Dabei wird die Materialität des Trägers durch eine genaue Analyse der Trägerfunktion in Frage gestellt. Ausgangspunkte des Textes sind zum einen Zeichnungen Artauds, die aggressiv am Bildträger arbeiten, und zum anderen drei Stellen in Artauds Schriften, wo er vom „Subjekt“ spricht. Auch im Französischen ist dieses Wort kaum gebräuchlich, ins Deutsche muss es, wie Derrida schreibt, als „Fremdkörper“ eingeführt werden, da es nicht übersetzbar ist (vgl. SE, 53; 57). Das Wort „Subjekt“ ist nicht übersetzbar und zudem ist der Träger der Repräsentation, den es bezeichnet, nicht selbst repräsentierbar, d. h. das Subjekt als Träger von Bedeutung lässt sich nicht in die Form der Bedeutung übertragen (vgl. SE, 53). Zunächst wird das Subjekt als das Darunter-Gelegte definiert:

⁹⁷ Als dritten Aspekt der Zeichnung nach der „Aperspektive des graphischen Akts“ und dem Entzug des *trait* nennt Derrida „die Rhetorik des Strichs“ (AB, 59). Dieser dritte Aspekt scheint sich von den unmittelbaren Elementen der Zeichnung abzuheben – oder auch nicht, wie die eben vorgestellte Verschränkung von Materialität und Zeichen nahe legen. Mit der Rhetorik des Strichs jedenfalls wird eine diskursive, sprachliche Dimension in die Zeichnung eingeführt. Ohne diese Aspekte vom „körperlich-materiellen“ Zeichenprozess trennen zu wollen, werde ich sie weiter unten im Zusammenhang von Text und Bild bzw. Sprache und Zeichnung behandeln. Da die Graphik auch als Schrift oder Zeichen funktioniert, wird noch zu bestimmen sein, wie sich die Zeichenhaftigkeit zur Ebene des Diskurses verhält; siehe Abschnitt 5.2.

Der Begriff [Subjekt] ist ein terminus technicus aus der Malerei und bezeichnet das, was als Substanz, Subjekt oder Succubus in gewisser Weise darunter gelegt ist (sub-jectum). Zwischen dem Oben und dem Unten handelt es sich um einen Träger und um eine Oberfläche zugleich, manchmal auch um den Stoff eines Gemäldes oder einer Skulptur, um alles, was sich an ihnen von der Form wie auch von der Bedeutung und der Repräsentation unterscheidet. Seine vermeintliche Tiefe und Dichte läßt nur eine Oberfläche zum Vorschein kommen, nicht nur die der Wand oder des Holzes, sondern bereits die des Papiers, des Textils, der Tafel. Eine Art von Poren durchlöcherter Haut (SE, 52f).

Derrida beschränkt die Frage nach dem Subjekt von Beginn an nicht auf die Malerei oder Zeichnung, sondern weitet sie aus auf die Sprache und das Subjekt, den Körper und die Materie, denn auch Sprache und Subjekt haben, traditionell gedacht, ein materielles Zugrundeliegendes, das ihre Eigenschaften und Bedeutungen transportiert. Dieses Zugrundeliegende wird in seiner materiellen Form abgewertet und die Grundlage der Identität oder Einheit von Zeichen und Subjekten wird in einer idealen Sphäre verortet, d. i. in einem immateriellen Prinzip. Wenn man das Subjekt nun von der Malerei her zunächst als Bildträger bestimmt, fällt auf, dass es sich dabei wiederum um eine Oberfläche handelt, wie Derrida im obigen Zitat andeutet. Eine Schicht von Farbe wird auf die Oberfläche der Leinwand aufgetragen, unter dem Bild liegt die Oberfläche des jeweiligen Trägermaterials bzw. eine Grundierung, die den Halt und Bestand der Farbschicht gewährleisten soll – es scheint also nicht so einfach den Träger als materiellen Grund, als Kern, auf dem eine weitere Schicht liegt, zu bestimmen, denn bei näherem Betrachten kommen unter der Oberfläche immer weitere Schichten zutage.⁹⁸ Der darunter liegende Träger bietet sein Äußeres, eine weitere Oberfläche dar. Die Oberfläche ist durchlässig, die Farbe sickert in Papier oder Leinwand ein, wie die Haut ist der Bildträger porös und verletzlich. Die Verletzung der Oberfläche und damit ihre vermeintliche Durchdringung auf ein Zugrundeliegendes hin ist eines der Themen, an denen Derridas Text zum Subjekt arbeitet.

⁹⁸ Vgl. SE, 57; oder auch 106f: „Das Subjekt hält man für fähig, Malschichten zu tragen, doch man wurde schnell gewahr, daß sich unter diesen oberflächlichen Schichten ein bodenloser Boden hinter die Oberfläche zurückzog, der seinerseits Figur wurde, und so fort ins Unendliche. Es gibt immer mehr als eine Schicht, sobald ein Subjekt daliegt.“

Die Schwierigkeit dieses Textes verdankt sich den zahlreichen Motiven, die Derrida von Artaud aufnimmt und in seinen Text einwebt, vermutlich, um nicht einfach *über* Artauds Arbeiten zu schreiben. Denn das Sprechen über etwas evoziert bereits die traditionelle Struktur der Aussage, die für Artaud zum Problem wird: Aussagen funktionieren unauffällig und unproblematisch – ein Subjekt spricht über ein Objekt in einem Medium; das Medium trägt die Botschaft ohne sie zu berühren oder zu beeinflussen.⁹⁹ Da es Derrida gerade um das Auffällig-Werden des Trägermediums, also des Subjektils geht, erscheint es als unpassend einfach über Artaud zu schreiben und auf den Text als Medium zu vertrauen. Deshalb schreibt Derrida eher innerhalb von Artauds Arbeit als darüber, was ihm zumindest in der Hinsicht gelingt, dass er sich nicht von seinem „Thema“ distanziert, wie man es üblicherweise tut, wenn man über etwas spricht. Derrida hantiert mit Ausdrücken, die aus Artauds Texten stammen, wie mit seinen eigenen.¹⁰⁰ Auch wird es für die Leserinnen verunmöglicht, den Text zu überfliegen und ihm Informationen zu entnehmen – Inhalt und Form sind ineinander verwoben, sodass der Text nicht bloß als Gefäß für den Inhalt funktioniert. Im Folgenden will ich die Implikationen des Subjektils bezüglich der Materialität der Zeichnung sammeln.

3.3.1. Das Subjektil als Widersetzliches

Artaud schreibt, als er das Subjektil zum ersten Mal erwähnt, dass ihn „das, was man Subjektil nennt“ verraten habe¹⁰¹ – dies ist auch der Einstieg in Derridas Text, der nun nicht fragt „was ist das Subjektil?“, sondern „wie kann ein Subjektil verraten?“. Dieses

⁹⁹ Derrida bestimmt die Aussage als „eine bestimmte geschichtliche Beziehung zwischen dem Subjekt, dem Objekt und dem Subjektil. Eine Beziehung der Repräsentation“ (SE, 63).

¹⁰⁰ Derrida schreibt, man dürfe weder wie Artaud schreiben, noch über ihn: „Käme es darauf an, so zu schreiben wie Artaud? Dazu bin ich nicht in der Lage, und im übrigen würde jeder, der versuchte, unter dem Vorwand, *auf ihn hin* zu schreiben, so zu schreiben *wie* er, ihn noch sicherer verfehlen, er würde die geringste Chance verlieren ihn in der Lächerlichkeit einer solchen verqueren Mimikry jemals zu treffen. Aber genauso wenig gilt es, in die Form eines Urteils über Artaud zu verfallen, über ihn, der weder als Person noch als Name zum Thema, zum Objekt geschweige denn zum Subjektil irgendeiner gelehrten Diagnose werden wird. [...] Es käme darauf an, ein Idiom zu erfinden und eine Signatur auf andere Weise aufs Papier zu werfen“ (SE, 56).

¹⁰¹ Diesen Satz zitiert Derrida aus einem Brief Artauds an André Rolland de Renéville von 23. September 1932 (vgl. SE, 51).

„verraten“ ist doppeldeutig: es kann entweder einen Verrat bedeuten (ein gebrochenes Versprechen, ein nicht eingehaltener Vorsatz) oder eine Offenlegung im Sinne von „die Wahrheit verraten“ (vgl. SE, 51f; 77). Hat das Subjektill Artaud verraten, weil es diskret und unsichtbar als Träger der Repräsentation funktioniert hat, oder weil es sich gezeigt hat und seine Funktion verlassen hat? Der Grund für diesen spezifischen Verrat bleibt in Schwebel, denn das Subjektill liegt immer *zwischen* beiden Positionen und leistet Widerstand:

Das Subjektill leistet Widerstand. Es muß Widerstand leisten. Es leistet bald zuviel, bald zu wenig Widerstand. Es muß Widerstand leisten, um endlich als es selbst behandelt zu werden und nicht als der Träger oder das Suppositum von etwas anderem, als die Oberfläche oder das *untergebene* Substrat einer Repräsentation. Diese gilt es in Richtung des Subjektills zu durchdringen. Aber umgekehrt muß das Subjektill, der Bildschirm oder Träger der Repräsentation, vom Projektil durchdrungen werden. Man muß hindurchgehen unter ihm, das [sic] sich bereits unten befindet. Sein träger Körper darf nicht zuviel Widerstand leisten. Wenn er es tut, muß er *mißhandelt*, gewaltsam angegriffen werden. Man muß *handgreiflich* gegen es werden. Das *weder/noch* des (*weder* unterworfenen *noch* nicht unterworfenen) Subjektills bildet also den Ort eines double bind: und als solcher wird es undarstellbar (SE, 61).

Die zwei Positionen des Subjektills sind 1) der passive, träge Träger der Repräsentation und 2) das aktive Auffällig-Werden, das versucht die Repräsentation zu beenden. Derrida's „Arbeitshypothese“ ist, dass nur zwischen diesen Polen ein Werk entstehen¹⁰² kann und beide Pole nicht kompatibel sind, d. h. die erste Position stört die zweite und umgekehrt: nur in seiner Trägerfunktion kann das Subjektill bearbeitet werden, sobald am Subjektill selbst gearbeitet wird, fällt es auf und kann seine unsichtbare Trägerfunktion nicht mehr ungestört ausüben. Das Subjektill widersetzt sich dagegen sichtbar zu werden und im Sichtbar-Werden widersetzt es sich gegen seine Trägerfunktion.

Gegen den Verrat des Subjektills, ob er nun die Wahrheit verrät oder unterschlägt, arbeitet Artaud mit einer gewissen Ungeschicklichkeit in der Zeichnung. Ein leeres Blatt Pa-

¹⁰² Derrida untersucht die Differenz zwischen Geworfen-Werden und Werfen, die den beiden Positionen des Subjektills entsprechen. Es scheint als könne nur zwischen beiden etwas zustande kommen: „Das Subjektill wirft nicht, aber es ist geworfen, ja sogar gegründet worden. Es wird seinerseits zum Grund, kann gründen, einen Bau tragen [als Fundament, B.R.], als Träger dienen. [...] Und ich kann nur werfen und entwerfen, weil ich selber bei der Geburt geworfen worden bin“ (SE, 61).

pier fordert zunächst dazu heraus bearbeitet zu werden – mit einer bestimmten Technik, nach einem Dispositiv der Zeichnung. Das technische Dispositiv arbeitet, wie oben beschrieben,¹⁰³ nicht mit dem Bildträger, sondern bloß darauf und bei einer traditionell gesehen gelungenen Zeichnung verschwindet das Trägermaterial hinter der Darstellung; ich sehe dann ein Bild, eine Zeichnung, nicht den Bildträger. Das Subjekt leistet also auch auf diese Weise Widerstand, schreibt Derrida: es lässt sich nur auf bestimmte Weise bearbeiten, es verlangt, dass es seinem Zweck gemäß behandelt werde, als Unterlage für eine Zeichnung. Artaud verwehrt sich gegen die klassische Technik der Zeichnung, gegen eine vorausliegende, unantastbare Bestimmung seines Vorgehens:

Artaud beabsichtigt, sich diese Hand und diesen Körper wieder anzueignen gegen das, was er „das Prinzip der Zeichnung“ nennt, nämlich gegen den Produktionsablauf des handwerklichen Könnens, das sich nach jenen fremden Kräften ausrichtet und einen Kompromiß mit ihnen eingeht. Dieser Kompromiß ist das System der schönen Künste, seine Technik, seine Normen und Kompetenzen, seine Dispositive (SE, 79).

Es geht also darum das Zeichnen als erlerntes Prinzip aufzugeben und zu verlernen, was eine schöne Linie ist (eine durchgezogene Linie ohne mehrfaches Aufsetzen des Stifts), wie der Druck zu modulieren ist, wie Proportionen und Perspektive eingehalten werden und dass Papier eben als Unterlage benutzt wird, nicht als Teil des Werks (es darf nicht unter dem Stift zerreißen, soll nicht wellig werden usw.).

Artaud schreibt über seine Zeichnungen:

Wie alle meine Zeichnungen ist diese nicht die eines Mannes, der nicht zeichnen kann, sondern die eines Mannes, der das Prinzip der Zeichnung aufgegeben hat und in seinem – meinem – Alter so zeichnen will, als hätte er nie etwas nach Prinzip, Gesetz oder Kunst gelernt, sondern ausschließlich aus seiner Arbeitserfahrung, ich müßte sagen nicht aus instantaner, ich meine unmittelbar *verdienter* Erfahrung. Verdient in bezug auf alle Kräfte, die sich in Zeit und Raum der manuellen – nicht nur der manuellen, sondern auch der nervlichen und physischen – Arbeit der Schöpfung widersetzen. Das heißt gegen die Inbesitznahme der Seele als Geist und ihre Wiedereinsetzung in das Wesen der Wirklichkeit.¹⁰⁴

¹⁰³ Siehe Kapitel 2.

¹⁰⁴ Artaud, *Oevres complètes*. Bd. XX, 340 zit. n. Thévenin, Die Suche nach einer verlorenen Welt, 31f.

So wersetzt sich Artaud strategisch gegen das Prinzip der Zeichnung, er möchte nichts darstellen, sondern etwas schöpfen – und zwar nicht im Sinne der idealen Nachschöpfung des *disegno*, da die Sinnlichkeit und Materialität des Strichs bei Artaud besonders deutlich wird, sodass es sich nicht mehr um die ideale Linie der Renaissance handelt. Vielmehr ist es ein etwas ungeschickter Strich den Artaud einsetzt und eine Art „Gegen-Geschicklichkeit“ (SE, 81).

Derrida assoziiert die Position, gegen die sich Artauds Ungeschicklichkeit richtet, mit Gott bzw. dem Namen Gottes, (misslungener) Sexualität und Männlichkeit.¹⁰⁵ Um diesem „Bombardement[s] des Geistes“ zu entkommen und nicht mehr tragen zu müssen, operiert Artaud in seinen Zeichnungen ungeschickt und macht das Subjektil zum Kampfplatz gegen den Geist (SE, 82).¹⁰⁶

3.3.2. Das Subjektil als Ausgeschlossenes

Das Subjektil wersetzt sich also gegen seine Sichtbarkeit als es selbst, während sich Artauds Zeichnungen dagegen wehren, das Subjektil einfach an seinem unscheinbaren (Nicht-)Ort zu belassen. Was die Unzugänglichkeit des Subjektils bedingt ist sein ambigter Status: es gehört als Bildträger zwar auf gewisse Weise zum Kunstwerk, ist aber doch nicht das „Innere“ des Werkes – es gehört gleichzeitig zum Werk und steht außerhalb davon.

¹⁰⁵ In bezug auf Artauds *La maladresse sexuelle de dieu* (Die sexuelle Ungeschicklichkeit Gottes, 1946). Die Verbindung des Geistigen mit Männlichkeit und Sexualität erinnert den von Derrida kritisierten „Logoentrismus“, der durch die feministische Rezeption der Dekonstruktion mit einer weiteren Vorsilbe als „Phallogoentrismus“ charakterisiert wird. Das begriffliche System der Metaphysik generiert hierarchische Gegensatzpaare, von denen je einer als schlecht und minderwertig ausgeschlossen wird – so wurde in der sogenannten „Tradition“ einerseits das Geistige/Intelligible gegenüber dem Körperlichen/Sinnlichen abgegrenzt und andererseits häufig das Männliche durch die Verbindung mit dem positiven Begriff privilegiert, das Weibliche durch eine Identifikation mit dem minderwertigen Begriff abgewertet. Siehe auch: Jay, *Downcast Eyes*, Kapitel 9: „Phallogocularentrismus“: Derrida and Irigaray, 493-542.

¹⁰⁶ An dieser Stelle wird Derridas Text etwas abstrakt, entfernt sich assoziativ vom Thema des Bildträgers und versucht den Grund zu finden, der Artauds Ungeschicklichkeit notwendig macht: „*La maladresse sexuelle de dieu* [...] erklärt letzten Endes die Ungeschicklichkeit der Zeichnung, sie ist deren Ursache, sie prägt sie oder prägt sich selbst auf der Seite in/an/auf das Subjektil ein“ (SE, 82). Der Sprung von Artauds Ungeschicklichkeit zur sexuellen Ungeschicklichkeit Gottes ist meiner Einsicht nicht völlig nachvollziehbar.

Als parergonaler Träger des Werkes trägt das Subjektil auch das ganze System einer Kultur, die geprägt ist vom Bösen, von der sexuellen Ungeschicklichkeit Gottes, die verlangt, daß ein Parergon ausgestoßen werde, daß ein materielles, von der Repräsentation unterstelltes Substrat in eine Ordnung der Äußerlichkeit überführt, außerhalb des Sinnes getrieben, *ent-sinnt* werde (SE, 84).

So erscheint das Subjektil nicht als Teil der Repräsentation, sondern bloß als ihr Träger. Die materielle Seite gilt bloß als banale, selbstverständliche Ermöglichungsbedingung für die Darstellung selbst und steht also außerhalb des Sinns bzw. des Dargestellten.

[...] man [muss] auch bedenken, daß dem Subjektil in dieser Welt und in der traditionellen Geschichte ihrer Kunst selber der Status eines Exkremments zugesprochen wurde: der Status dessen, was nicht zum eigenen Körper des Werkes gehört, was sich darunter befindet, als Exergue, als äußerliche und parergonale Materie, die man manchmal fallen lassen¹⁰⁷ kann (SE, 88f).

Das Subjektil wird wie ein „Exkrement“ als überschüssige Materie abgestoßen und vom „eigenen Körper des Werkes“ ausgeschlossen. Das Werk (*Ergon*) selbst wird durch den Ausschluss seiner Rahmenbedingungen (*Parergon*) bestimmt,¹⁰⁸ jedenfalls in der traditionellen Kunstgeschichte, wie Derrida festhält.¹⁰⁹ Mit Artaud insistiert Derrida nun auf den Kampf mit dem Träger der Repräsentation: Man darf dazu das Subjektil „nicht als Fremdkörper des Werkes schonen“, man muss es prüfen und durchbohren (SE, 85). In dem Artaud am Papier wie an einem plastischen Material arbeitet,¹¹⁰ macht er das Material zum Teil des Werks. Stellenweise machen die Löcher und Flecken die Schrift unlesbar und unterbrechen sie (Abb. 7, Abb. 8). Die Wellen und Flecken am Papier werden nicht zur Darstellung von etwas genutzt, das Trägermaterial wird angegriffen und bearbeitet, unabhängig von den Figuren und Schriftzeichen, die es bedecken. Die akribische Bearbeitung wiederum bringt das Blatt an die Grenzen seiner Widerstandsfähigkeit, es

¹⁰⁷ Fallen lassen bezieht sich doppelt auf unterschlagen und auf „etwas auf einen Untergrund, Farbe auf eine Leinwand fallen lassen.“

¹⁰⁸ Vgl. Derrida, *Parergon*, 74ff.

¹⁰⁹ Derrida bezieht sich nicht auf jene Bewegungen der Kunst, die vor allem seit den 1960er Jahren versuchen diese Bedingungen und Kontexte zum Thema von Kunst zu machen, z.B. die Institutionskritik, die institutionelle Rahmenbedingungen aufzeigt; die *Process Art*, die versucht den Herstellungsprozess im Werk zu zeigen, sowie die bereits angesprochenen Bilder von Robert Rauschenberg, Jasper Johns und anderen, die die Bildfläche in exponierter Form als Träger verwenden.

¹¹⁰ Siehe oben, Abschnitt 2.5.

weist kleine Risse und Bruchstellen auf (Abb. 5). Dadurch wird die Neutralität des Subjektils durchbrochen, es kann nicht mehr zum Träger für alles werden – sobald es selbst versehrt ist, steht es dem Inhalt, der Repräsentation nicht mehr neutral gegenüber. Das Blatt und das, was darauf ist, treten in ein Verhältnis zueinander.

Das Subjektil war immer unterworfen, untergeordnet, an seiner unscheinbaren Stelle als Träger neutralisiert gewesen. Aber es bezog aus dieser transzendenten Neutralität seine Stärke und übte von dieser Stelle aus unterschwellig die Macht aus. Fortan ist es einverleibt, wird es dementsprechend behandelt und betrachtet, wird zum Bestandteil. Es wird ins Werk gesetzt werden. Und dies soll zugelassen werden (SE, 92).

Welche Macht das Subjektil ausübte, bevor es zum Teil des Werkes wurde, wird nicht völlig klar. Es scheint jene Macht zu sein, die das Subjektil verschwinden lässt – Derrida erklärt das Subjektil zur *Chora*, zum dritten Geschlecht das Platon im *Timaios* thematisiert (vgl. SE, 99f). Als *Chora* kann das Subjektil alles aufnehmen, ohne sich selbst zu verändern und gleicht darin einem Gefäß. Es wäre das, was immer darunter liegt, und nie erreichbar ist: „Ein böses Unendliches, würde Artaud übersetzen, ein tückisches, üb-les Unbegrenzt, in dem die Kräfte des Bösen am Werk sind, in dem die Supposita und Succubi hausen, die es unter seiner neutralen Oberfläche *vergewöhnlicht*. Es erscheint niemals selbst, nur durch dazwischengeschaltete Figuren“ (SE, 105). Diese Macht der Vergewöhnlichung bewirkt, dass das Böse als solches nicht auffällt. Die „Succubi“, die bösen Geister scheinen eine Formel für den Geist bzw. das Geistige zu sein, das sich durch den Ausschluss des Materiellen definiert – der Ausschlussmechanismus wäre „böse“, d. h. ungerecht, unterdrückend, gewaltsam. Die *Chora* liegt zwischen Körper und Geist, trennt beide Sphären und leistet den Übergang von der Idee ins Materielle, ohne jemals zu erscheinen; sie transformiert das Gute ins Schlechte und bleibt dabei selbst neutral.

Die chirurgischen und piktographischen Strategien Artauds versuchen, mit der Neutralität der *Chora* Schluss zu machen, sie zu benennen, sie zu definieren und dies bewirken sie durch offenkundig gewaltsame Gesten, die sich nicht den Anschein der Neutralität geben. Derrida benennt diese Strategien nicht nach den Spuren, die sie auf den Zeich-

nungen hinterlassen haben (welliges Papier, Risse, Brandlöcher, graphitgeschwärzte Punkte...), sondern nach Artauds Kommentar zu seinen Zeichnungen (vgl. SE, 100-105) – und behält insofern eine gewisse Distanz zu den Zeichnungen.

Dagmar Danko legt den Schwerpunkt auf der Verbindung von Materialität und Intelligibilität:¹¹¹

„Von besonderem Interesse ist hier die Betonung der Materialität des Trägers [...], da es die traditionelle Hierarchie zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und intelligibel zu Fassendem unterläuft: Wird Letzteres in der gesamten Geschichte der abendländischen Metaphysik höher geschätzt, betont die Schwerpunktsetzung auf das *subjectile* das Erstere – parallel zur Betonung der Schrift gegen ihre Diskriminierung durch die Sprache.“¹¹²

Die Dichotomie zwischen sinnlich und intelligibel wird allerdings nicht auf eine Seite hin aufgelöst. Derrida spricht deshalb auch von der „Buchstäblichkeit der Materie“ (SE, 76), die sich einerseits darauf bezieht, dass der Buchstabe auf seine Materialität als Klang, Form oder rhythmisches Element reduziert wird.¹¹³ Andererseits kann diese Reduktion nicht vollständig vollzogen werden, denn die Materie bleibt buchstäblich, d. h. sie hat eine (minimal) zeichenhafte Form.¹¹⁴ Das Materielle kann sich nicht gänzlich aus dem Bereich der Intelligibilität aussondern, weil das Sinnliche und das Intelligible ineinander verwoben und nur in Begriffen völlig trennbar sind.¹¹⁵ Derrida betont also nicht bloß die Materialität, wie Dagmar Danko schreibt, vielmehr bindet er Materialität und Geist untrennbar aneinander, nicht nur in Bezug auf die Zeichnung, sondern auch was

¹¹¹ Ansonsten wird das Subjektile als Parergon erklärt, vgl. Wetzel, Derrida, 81; Danko, Jacques Derrida, 169. Das "Ent-sinnen" des Subjektiles (frz. "forcener le subjectile") wird auf Sinn und Repräsentation, zu Kraft und Gewalt (frz. *force*) bezogen, vgl. Wetzel, Derrida, 82; Irwin, Derrida and the Writing of the Body, 25.

¹¹² Dagmar Danko, Derrida, 170.

¹¹³ „[...] der Buchstabe ist dann nicht mehr dem Geist unterworfen und die Materie ist nicht mehr deutbar als Subjekt (Substrat, Substanz, Träger, Hypokeimenon, Subjektile). Sondern als buchstäbliche Materie jenseits der Transposition, der Übertragung, der Figuration, der Rhetorik“ (SE, 89).

¹¹⁴ „Damit ein solches Ereignis stattfand, damit die Kluft aufgehoben würde, war mit aller Gewalt *ein Aufbruch der Sprache* vonnöten, es war nötig, Abstand zu nehmen von einer Sprache aus Wörtern ohne Raum und ohne Zeichnung, von der ‚Literatur‘ der Schriftsteller, um eine neue Sprache zu gebären: neuer Aufbruch zu einer Sprache, in der Schrift, Musik, Farbe und Zeichnung nicht mehr voneinander lösten“ (SE, 90).

¹¹⁵ Was die Dekonstruktion unter „Begriffen“ versteht bzw. dass diese mit der oppositionellen Logik der Metaphysik korrespondieren und also durch Ausschlussverfahren gebildet werden, erklärt Derrida in: UE, 190-196.

die Sprache betrifft. Nicht nur das Papier, auch die materielle Markierung, der Klang eines Worts usw. wird zum Teil der Sprache. Auf ähnliche Weise kommt dem Körper im Sehen, wie ich im Folgenden zeigen möchte, nicht nur die Rolle eines neutralen reizverarbeitenden Apparats zu bzw. steht er nicht bloß als banale, ermöglichende Bedingung „hinter“ dem Auge oder dem reinen Sehen.

4. Körper und Sehen, Körper und Zeichnung

Die nächsten beiden Abschnitte werden je von einem Ansatz aus der Kunsttheorie eingeleitet, der Hinweise darauf gibt, welche Rolle Körperlichkeit in der Kunst spielen kann. Da sich beide auf Derrida beziehen, wird dessen philosophische Position außerdem in ein Verhältnis zur spätmodernen Kunsttheorie gesetzt. Rosalind Krauss befragt die Rolle des Auges und eines reinen Sehens in Kunst und Theorie und kommt von Duchamps antimodernistischem Ansatz zu Derridas Dekonstruktion der Präsenz in der Erfahrung. Michael Fried betrachtet ausgehend von den *Aufzeichnungen eines Blinden* die Zeichnungen von Henri Fantin-Latour und kommt zum Begriff eines körperlichen Realismus, der die zeichnende Geste abbildet. Im Anschluss an beide Positionen ist jeweils noch genauer auf den Bezug zu Derridas Texten einzugehen, auf das Verhältnis des Auges zum Körper und der Zeichnung zum Körper. Dabei eröffnen sich die Synästhesie und die Geste in der Zeichnung als Themengebiete, die auch auf Robert Morris' *Blind Time Drawings* bezogen werden sollen. Es wird sich zeigen, wie Morris' Arbeiten in den Zusammenhang von Derridas Texten und deren Themen eingeordnet werden können.

4.1. Die Körperlichkeit der Optik ausgehend von Marcel Duchamp

In ihrem Text *The Story of the Eye* versucht Krauss mit Marcel Duchamp das Konzept eines reinen Sehens, einer reinen „Optizität“ zu dekonstruieren. Das Konzept der „pure opticality“ stammt aus Clement Greenbergs wirkmächtigen Schriften zur modernistischen Malerei. Bezüglich der Implikationen von Greenbergs Modernismus ist auch an

Michael Frieds „Art and Objecthood“ von 1967 zu erinnern – der Text endet mit dem bezeichnenden Satz: „Presentness is grace.“¹¹⁶ So spielen *Opticality* und *Presentness* zu einer Auffassung der Malerei zusammen, die weder Zeitlichkeit noch Körperlichkeit zuzulassen scheint.¹¹⁷ Entsprechend fasst Krauss die theoretische Figur zusammen, auf die ihr 1990 veröffentlichter Text antwortet: „an abstracted and heightened visuality, one in which the eye and its object made contact with such amazing rapidity that neither one seemed any longer to be attached to its merely carnal support.“¹¹⁸ Es gäbe, so die Autorin, sehr wohl Positionen gegen den Vorrang des Optischen als Grundlegung der Kunst und der Theoriebildung,¹¹⁹ doch seien dies einzelne Positionen, die sich nicht zu einer Bewegung formiert hätten. Als eine dieser Positionen zieht Krauss nun Duchamp heran, dessen Ideen sie am Ende des Textes an Derridas Dekonstruktion der unmittelbaren Wahrnehmung annähert.

Duchamp spricht wiederholt von einem *Retinalismus* in der Kunst, den er ableht – denn seit dem Impressionismus gäbe es Kunst, die bei der Retina stehen bleibt bzw. nicht über die Eindrücke auf der Netzhaut hinausgeht. Dagegen setzt Duchamp einen *Präzisi-*

¹¹⁶ In der deutschen Übersetzung „Gegenwärtigkeit ist Gnade.“ Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995 (=Fundus Bücher 134), 334-374; hier: 366.

¹¹⁷ „The ‚Modernist Painting‘ position—itsself an outgrowth of Enlightenment pressures to understand the specificity of the visual arts in terms of separateness of vision from the other senses (vision being spatial, for instance, while hearing is temporal)—had tied the idea of art’s autonomy (and its ‚disinterest‘) to the possibility of a purified sense of the visual. This disembodied ‚opticality‘ through which painting would acknowledge its distinctness from other arts—by avoiding any sense of the kinesthetic or the sculptural and instead addressing eyesight alone—the aesthetic, then, on the illusion that the viewing point was, as in the Renaissance diagram, truly reduced to a pure spec of light and thus detached from any bodily experience.“ Foster, *Art since 1900*, 498f. Greenbergs Konzept des Modernismus beerbt sowohl Immanuel Kants Ästhetik der Desinteressiertheit als auch Gotthold Ephraim Lessings Laokoon, bezüglich der Bindung der Malerei an den Raum. Die Betonung der reinen Präsenz der Malerei lässt sich aus ihrer Abtrennung von den zeitlichen Künsten (z.B. Musik, Theater) verstehen, da dies in weiterer Folge bedeutet, dass die Malerei ohne Zeit ist bzw. eine „andauernde und zeitlose“ Gegenwart herstellt (vgl. Fried, *Kunst und Objekthaftigkeit*, 366). Um noch präziser zur Spezifität der modernistischen Malerei zu kommen, scheidet Greenberg auch noch das Haptische aus – so wird der „Farbraum“ der Malerei zu einer rein optischen Projektion (vgl. Foster, *Art since 1900*, 439).

¹¹⁸ Krauss, *The Story of the Eye*, 284.

¹¹⁹ Nicht nur der Modernismus, sondern auch die Kunstgeschichte als Disziplin fußt auf den Bedingungen der *Opticality*, denn es ist eine implizite Annahme, dass alle Kunstproduktion vom Visuellen ausgeht (vgl. ebd., 285-287).

onsokulismus. Krauss sucht nun diese beiden Zugänge zum Visuellen zu differenzieren, da die Alternative zum Retinalismus offenbar nicht in einer Abwendung vom Sehen überhaupt besteht, sondern in einer anderen Herangehensweise – beide Positionen nehmen die Ergebnisse der physiologischen Optik auf, was z.B. Farbkontraste betrifft. Das Problem der Retinalisten sei jedoch, dass sie die Eindrücke des Auges von der körperlichen Erfahrung abspalten und die Fläche der Netzhaut in der Bildfläche verdinglicht sehen: die Farbe (im Auge sowie in der Malerei) habe ihre eigenen, wissenschaftlichen Gesetze und erlange dadurch Freiheit und Autonomie gegenüber der bloßen Nachbildung der Natur, der die Kunst nun nicht länger verpflichtet sei. Die Netzhaut und ihre Reaktionsschemen werden somit zur Grundlage der Kunst und ihrer Autonomie – das Auge empfängt zwar Reize von außen, doch das Bild, die Farbkontraste usw. entstehen im Sehen, auf der Retina. Mit dem Hinweis auf Farbwahrnehmungen, die nicht von außen kommen, sondern aus inneren, körperlichen Stimuli resultieren, macht Krauss deutlich, dass das Auge nicht bloß nach außen gerichtete Netzhaut ist. „Hinter“ der Netzhaut steht der Leib in seiner Dichte und Undurchsichtigkeit:

The production of sensory stimulation from within the body's own field, the optical system's porousness to the operations of its internal organs, this fact forever undermines the idea of vision's transparency to itself, substituting for that transparency a density and opacity of the viewing subject as the very precondition of his access to sight. It is this density that physiological optics mainly explored, taking as its field the body in all its thickness and temporality, although as we have seen it is this aspect of physiological optics that modernist painting set aside.¹²⁰

Ist das Sehen in eine Körperlichkeit eingebunden, so ist das Visuelle nicht mehr objektiv, sondern unterliegt der Triebstruktur – eben dies suggerieren nach Krauss z.B. auch Duchamps *Rotoreliefs*, die zugleich mit optischen Reaktionsgesetzen arbeiten und in ihrem rotierenden Rhythmus immer neue Motive vom Auge bis zur Brust zu sehen geben. So wird deutlich, dass Duchamp das Optische mit dem Begehren verbindet, das eben auch im Sehen wirkt. Krauss erklärt darüber hinaus durch das psychoanalytische Modell des Begehrens, dass so eine abwesende Größe ins Sehen eingeht: Dem Bedürfnis entge-

¹²⁰ Ebd., 291f.

gengesetzt kann das Begehren nie befriedigt werden und bleibt immer weiter auf Substitute verwiesen.

Dieses Argument lässt es schließlich zu, Duchamps Position in „a more general attack on what we could call the *politique of the visual*“ einzubetten.¹²¹ Exemplarisch wird Derridas Dekonstruktion des husserl'schen Augenblicks herangezogen. Der Augenblick der Präsenz in der Erfahrung kann nicht als ursprüngliche Selbstpräsenz gedacht werden: sobald man in voller Konsequenz zulässt, was Husserl selbst vorschlägt – das Jetzt als vorderster Punkt, dem ein Kometenschweif von Retentionen nachfolgt –, wird man zugeben müssen, dass der Augenblick des Jetzt sich nicht aus der Kette von Retentionen und Protentionen herauslösen lässt.

Derrida will thus not allow Husserl to detach the „now“ of vision from the comet's tail of retention and protention—of expectation and memory—and ultimately, of course, from the issue of the unconscious. And it is vision's relation to this same comet's tail that is, of course, the story of Duchamp's optical unconscious [...].¹²²

Die Wahrnehmung gründet demnach nicht in einem Moment der Präsenz, sondern ist grundsätzlich aufgeteilt: Das Jetzt ist immer von Erinnerung und Antizipation oder Erwartung durchzogen, und da diese Verweisung auf vergangene Momente ihre Erfüllung nicht in einer vergangenen Präsenz findet, wird die Abwesenheit zu einem prinzipiellen Moment der Erfahrung. Damit liefert Krauss einen Hinweis auf eine mögliche Verknüpfung von Derridas Dekonstruktion der Wahrnehmung mit avantgardistischer Kunst, die Duchamps Kunst und die philosophische Kritik der Präsenz als Gegenbewegung gegen das Primat des Visuellen zusammenschließt.

4.1.1. Auge und Körper bei Derrida

Derrida scheint, wie ich im Folgenden darlegen möchte, nicht nur generell in eine im 20. Jahrhundert verstreute Kritik des Okularzentrismus¹²³ zu gehören, sondern auch im

¹²¹ Ebd., 295.

¹²² Ebd., 297.

¹²³ Martin Jay schreibt mit seinem Buch über den Anti-Okularzentrismus im französischen Denken des 20. Jahrhunderts einen Teil der Geschichte jener Gegenbewegung gegen eine „Politik des Visuellen“, die Krauss zitiert. Krauss selbst veröffentlichte im gleichen Jahr, 1994, ihre Version dieser Geschichte

Spezielleren jene Vorgehensweise zu teilen, die Krauss bei Duchamp aufzeigt. Denn in Derridas Texten zeigt sich neben der Abwesenheit in der vermeintlich reinen Präsenz der Erfahrung auch die Körperlichkeit des Auges. Obwohl eine große Skepsis gegenüber dem Optischen oder Okularen vorherrscht, verabschiedet Derrida das Visuelle oder die Wahrnehmung nicht zugunsten einfacher Blindheit oder Abwesenheit – vielmehr bestreitet er die Möglichkeit der *Reinheit* des Optischen und integriert das Sehen in die Sinnlichkeit bzw. Körperlichkeit.

Derrida's resistance to radical rejections of ocularcentrism, his unwillingness to countenance antvisual purism, did not, however, mean he lessened his hostility to the traditional privileging of the eye. Instead [...] he fought against any hierarchizing of the senses, seeking instead to explore their interdependence.¹²⁴

Es ist also, Martin Jay zufolge, nicht das Sehen selbst, das Derrida ablehnt, sondern die Privilegierung des Sehens gegenüber den anderen Sinnen. Anstatt das Visuelle völlig abzuschaffen, tritt das Verhältnis der Sinne zueinander in den Vordergrund, sodass das Sehen nicht mehr aus der Sinnlichkeit herausgelöst werden kann.

Die *Aufzeichnungen eines Blinden* tragen nicht nur eine Diskussion um die Frage nach der Blindheit im Sehen aus, sondern sie stellen die Opposition von Sehen und Nicht-Sehen überhaupt in Frage. Über die Erzählungen und Bilder von sehenden oder blinden Augen kommt Derrida gegen Ende des Textes zu einer „Essenz“ des Auges, die die Frage nach dem Sehen irrelevant erscheinen lässt. Wenn Tränen die Augen verschleiern, zeigt sich die eigenste Fähigkeit der Augen: „Im Grunde [fond] genommen, seinem innersten Wesen [fond] nach wäre das Auge nicht dazu bestimmt zu schauen, sondern zu weinen. Im Augenblick selbst, wo sie die Sicht trüben, entschleierten [sic] die Tränen das Eigentliche [propre] des Auges“ (AB, 122). Diese Bestimmung des Auges eröffnet die Frage der Ethik bzw. die Frage nach der Alterität. Die Tränen steigen in die Augen, sie kommen von selbst, nicht als willentlicher Akt, sondern eher als Antwort auf ein Ereignis. Eine Antwort in diesem Sinne steht zwischen Aktivität und Passivität – den Au-

mit Blick auf die moderne Kunst unter dem Titel „The Optical Unconscious“.

¹²⁴ Jay, *Downcast Eyes*, 511.

gen geschieht etwas, sie weinen als Reaktion auf ein voraus liegendes Ereignis. Diese Reaktion ist weder intentional noch völlig automatisiert.

Ironically the „*propre*“ of the eyes is, not the sight which makes them the medium of appropriation, including self-appropriation in front of the mirror, but a kind of aneconomic surplus that the eyes extrude, which is neither simply a giving nor a receiving, and which „befall“ in a way which is neither passive nor active, therefore not by an intentionality or act of will. As if the eyes were touched.¹²⁵

Im Berührt-Werden kündigt sich eine Alterität oder ein Ereignis an, das nicht selbst erscheint, sondern nur in der Antwort, in der Reaktion greifbar wird. Die weinenden Augen versuchen nicht länger etwas zu erfassen oder anzueignen. Etwas, was dem Subjekt voraus liegt, lässt die Subjektivität als Passivität, als Antwort erscheinen, d. h. das Eigene konstituiert sich nur im Antworten auf ein Anderes.

Zudem lässt Derridas Aussage über das „Wesen“ der Augen nicht länger zu, dass das reine Sehen vom Körper abgekoppelt wird. Das Auge ist nicht mehr bloß Organ der Weltaneignung (was bereits die diskutierten Momente der Blindheit in Frage gestellt haben); die Tränen überwältigen die Augen nun auf andere Weise. Das Weinen kann auch als Moment der Körperlichkeit gelesen werden, insofern Tränen eine körperliche Reaktion darstellen, die allerdings nicht allein als physischer Wirkungszusammenhang fassbar ist. Das Subjekt kann diese Reaktion nicht völlig kontrollieren. So wird das Auge aus dem Zusammenhang von idealem Sehen und geistiger Reinheit¹²⁶ herausgenommen und an den Körper gebunden, der sich der Kontrolle entzieht und fremd bleibt. Die Körperlichkeit zeigt sich, indem sie sich entzieht, d. h. der Körper wird in jenen Momenten auffällig, in denen er nicht nach meinem Willen funktioniert.

Die Tränen in Derridas Text erfüllen so eine vergleichbare Funktion wie das Begehren in dem von Krauss beschriebenen Zusammenhang von Duchamps Werk: sie beschrie-

¹²⁵ Newman, Michael: „Derrida and the Scene of Drawing“, in: *Research in Phenomenology* 24/1 (1994), 218-234; hier: 230. Der Zusammenhang von Weinen und Körperlichkeit zeigt sich schon dadurch, dass die Rede vom Auge im Singular nicht mehr angemessen erscheint, wenn über die Tränen gesprochen wird.

¹²⁶ Derrida schreibt, dass „allein der Mensch über Sehen [voir] und Wissen [savoir] hinauszugehen weiß, denn er allein weiß zu weinen“ (AB, 123).

ben jenen Punkt, an dem die Körperlichkeit des Auges hervortritt, während sie sich zugleich entzieht. Des Begehren spricht einerseits ein körperliches Moment an, andererseits ist es als unerfüllbares immer eine Art Mangel oder Entzug. Derridas Text verknüpft die Tränen mit der Körperlichkeit als Geschlechtlichkeit, indem er die Frage nach männlichen Blindenfiguren der bildenden Kunst und Literatur mit weiblichen Weinen kontrastiert (vgl. AB,123; 126). Mit der Frage nach dem geschlechtlichen Körper wird die Assoziation der Tränen mit dem Thema der Körperlichkeit zusätzlich betont, bleibt in den *Aufzeichnungen eines Blinden* allerdings eine Anspielung.

4.2. Realismus des Körpers bei Henri Fantin-Latour

Michael Fried geht in einer Untersuchung zu den Zeichnungen Fantin-Latours unmittelbar von den *Aufzeichnungen eines Blinden* aus, verfolgt jedoch kunsthistorische Verortungen und Präzisierungen, die hier zu weit führen – so möchte ich nur jene Begriffe herausgreifen, mit denen Fried den „Realismus“ Fantin-Latours beschreibt. Aus Derridas Text greift Fried ebenjene Passage heraus, die mit den Selbstportraits von Fantin-Latour verdeutlicht, dass das Selbstportrait als solches immer hypothetisch bleibt. Es wird also innerhalb dieser Zeichnungen nicht deutlich, dass der Zeichnende der Abgebildete ist – denn sobald der Zeichner den Platz vor seiner Zeichnung verlässt, tritt die Betrachterin an seine Stelle. Beim Betrachten der Zeichnung ist nur mehr aus dem Titel „Selbstportrait“ ersichtlich, dass der Gezeichnete zugleich der Zeichner war. Nur mehr Informationen, die nicht in der Zeichnung liegen, lassen die Rekonstruktion der Situation des Selbstportraits vor dem Spiegel zu. So würden auch stilistische Merkmale, die den Zeichner von anderen Künstlerinnen unterscheidbar machen, als äußerliche Momente gelten, da sie sich nur im Bezug auf mehrere Werke des betreffenden Zeichners sowie im Vergleich mit anderen erweisen.

In den beiden letzten Fällen nämlich (zweimal ein Selbstportrait des *von vorn [de face] gesehenen* Zeichners beim Zeichnen) stellen wir uns nur *per hypothesim* vor, daß der Zeichner sich selbst beim Zeichnen vor einem Spiegel [*en face d'un miroir*] zeichnet, d. h. ein Selbstportrait des ein Selbstportrait zeichnenden Zeichners zeichnet. Denn das ist nur eine

Vermutung, Fantin-Latour könnte sich ja auch beim Zeichnen von *etwas anderem zeigen (Selbstportrait des Zeichnenden Künstlers)* (AB, 63).

Diese Hypothese Derridas möchte Fried nicht bestreiten, jedoch präzisieren, wie sich das Verhältnis vom Zeichner zum Gezeichneten bei Fantin-Latour zeigt.¹²⁷ Die Selbstportraits zeigen den Künstler im Dreiviertelprofil, wie er mit einem Auge zum Betrachter starrt, während das zweite Auge eher zurücktritt oder im Dunkel verschwindet. Eine Hand des Dargestellten hält das Zeichenbrett fest umklammert, die zweite führt den Stift. Eine sehr stark ausgeprägte Schraffur markiert vor allem die dunklen Bereiche der Zeichnungen.¹²⁸ Wie Derrida weißt Fried darauf hin, dass die Selbstportraits vor dem Spiegel entstanden sind – der Zeichner zunächst also seinem Spiegelbild gegenüber saß und die Betrachterin an die Stelle des Spiegels tritt. Durch die Spiegelung werden die Seitenverhältnisse von links und rechts verkehrt – diesen Sachverhalt erwähnt Derrida nicht, er wird aber zum Ausgangspunkt von Frieds Argument. Während der dargestellte Zeichner durch die Spiegelung mit links zeichnet, lässt die Schraffur andere Schlüsse zu: „For Reasons that are probably both natural and conventional, right-handed artists in the Western tradition have tended to hatch from upper right to lower left while left-handed artists (notably Leonardo) have tended to hatch from upper left to lower right.“¹²⁹ Die Spiegelung und daher die Darstellung zeigt also einen Linkshänder, während die Schraffur auf einen Rechtshänder verweist. Die starke Ausführung der Schraffur lässt wiederum auf ihre besondere Bedeutung für die Portraits schließen:

The vigorous upper-right-to-lower-left-hatching that threatens almost to collapse the different planes of Fantin's drawings into a single screen or grid of oblique marks may thus be read as evidence of the artist-model's actual bodily orientation relative to the sheet of paper, in contrast to the reversal of that orientation implied by the representational mirror image.¹³⁰

Während die Schraffur auf die körperliche Orientierung des Zeichners im Verhältnis zum Blatt hinweist, bildet ihn das Portrait gespiegelt ab – so, wie er sich im Spiegel

¹²⁷ Zur Rolle der Hypothese des Selbstportraits in Derridas eigenem Text werde ich weiter unten zurückkommen. Siehe Abschnitt 5.2.1.

¹²⁸ Vgl. AB, Abb. 21-27, S. 60f.

¹²⁹ Fried, *Between Realisms*, 14.

¹³⁰ Ebd., 14.

sieht. Da spiegelverkehrte Selbstportraits vor Fantin-Latour nicht üblich waren¹³¹ und sich auch der Realismus Gustave Courbets, den Fantin-Latour beerbt, zumeist an die körperliche Links-Rechts-Orientierung hielt, kann Fried hier einen Umschlag zwischen zwei Realismen festmachen:

[...] Fantin's self-portrait drawings conjoin two fundamentally different, even fundamentally opposed, modes of realism: first, *a realism of the body*, expressed by a variety of means and derived ultimately from [...] Fantin's chief immediate realist predecessor, Courbet; and second, *a realism of eyesight, of visual perception*---an ocular realism---based on an ideal of exact fidelity to appearances and issuing in masterly transcriptions of the artist-model's reversed image in a mirror.¹³²

Durch die Spiegelung eröffnet sich die Möglichkeit, den Blick vom Körper zu befreien, obwohl die Zeichnungen Fantin-Latours sich im Gitter oder in der Jalousie der (körperlichen) Schraffur artikulieren. Fried entscheidet dieses Spannungsverhältnis im Sinne des Modernismus, also im Sinne einer Entwicklung zur reinen *Opticality* in der Malerei, zugunsten des visuellen Realismus: „what Fantin's drawings demonstrate is the emergence of an ocular, perceptual realism from a corporeal one.“¹³³

4.2.1. Körper, Geste und Zeichnung bei Derrida

Ohne Frieds Schlüsse zu übernehmen möchte ich das Moment eines Realismus *des Körpers* festhalten, als Hinweis, dass sich in der Schraffur, in der Strichführung der Körper in die Zeichnung einschreibt – als Hinweis also auf die *gestische* Dimension der Zeichnung. Derrida assoziiert die Geste Fantin-Latours mit Blindheit und Verletzung:

Sie [die „Blindenzeichnung“ von Fantin-Latour, B.R.] zeigt, wie die Bewegung oder Berührung des Zeichners mit der selbstgewissen Geste eines Chirurgen ausgeführt wird. Aber eines Chirurgen, der nicht mehr auf seine Hände schaut, als ein Blinder es täte. Weder wendet er seine Augen dem zu, was sich zwischen seinen Händen befindet, d. h. der senkrecht oder schräg stehenden Spitze eines Skalpells, Stabs oder Stifts, noch dem, was sich unter seinen Händen befindet, d. h. dem Körper, der aufgeritzten, skarifizierten Haut, dem Boden oder der Oberfläche einer Einschreibung (AB, 63).

¹³¹ Vgl. ebd., 12f.

¹³² Ebd., 22.

¹³³ Ebd. Dabei ist anzumerken, dass die Modernistische Malerei üblicherweise mit Manets Malerei ihren Anfang nimmt und Manet ein Zeitgenosse Fantins war. Es geht Fried also sozusagen um die Genealogie der *Opticality*.

Die Zeichnung ist also die Spur einer Verletzung wie eine Narbe auf der Haut; die Einschreibung erscheint als chirurgischer Vorgang: nicht nur als Arbeit der Hand, sondern als manuelle Operation, die Heilung bringt, *indem* sie verletzt. Die Doppelung von Verletzung und Heilung in der Geste des Zeichnens ist auch ein Thema von *Das Subjektilent-sinnen*, da Artaud durch seine Angriffe auf das Subjektile, durch die Verletzung des Bildträgers eine Art Heilung erzielen will. Derrida spricht von der „exkrementiellen Gewalt einer neuen *Schrift des Körpers*, die die Oberfläche durchbohrt und das Subjekt angreift, also alle besänftigten, trägen, gedemütigten, supponierten, mit Hypotheken belasteten ‚-jekte‘, alle Träger und Substrate, die dem Subjektile seine starrsinnige Objektivität verleihen, [...]“ (SE, 88, Hervorhebung von mir, B.R.). Der Körper durchdringt mit einer Kraft, die er beim Zeichnen üblicherweise zurückhalten sollte, das Papier und reicht so an die bloß zugrundeliegende, passive Objektivität, die dem Material traditionell anhaftet. Dadurch geht der Körper, die Materie gegen die eigene Unterbestimmtheit als Träger vor: anstatt als neutrale, unberührbare Materie unter dem Werk zu liegen wird der Träger zum Teil des Werks (vgl. SE, 92). Der Angriff gegen den Bildträger richtet sich gegen das träge Sub- oder Objekt, das immer einem anderen zugrunde liegt, aber nicht selbst etwas ist. Die von Derrida so genannte „exkrementielle“ Gewalt dieser Geste, scheint auf den Status des Materials, sowie einer bestimmten Körperlichkeit schließen zu lassen. Beides wird aus der normalen oder normierten Vorgangsweise ausgeschlossen: zum einen die Kraft des Körpers, die für das normale Zeichnen reguliert werden muss, damit die Bleistiftspitze nicht bricht und das Papier nicht zerreißt, zum anderen das Papier, das nicht auffällig werden darf (indem es beispielsweise reißt), sondern bloß als Zeichengrund dienen soll.

4.2.2. Die Gesten Artauds

Artaud nimmt selbst Bezug auf die Ungeschicklichkeit seiner Zeichnungen als eine Gegenbewegung zum „Prinzip der Zeichnung“. Er schreibt, er habe sich dazu entschlossen „Formen, Linien, Striche, Schatten, Farben, Aspekte herauszuheben, die [wie das in der

modernen Malerei der Fall ist, B.R.] nichts darstellen und auch nicht nach den Erfordernissen irgendeines visuellen oder materiellen Gesetzes miteinander verbunden werden wollen, sondern gleichsam über dem Papier eine Art Gegengestalt schaffen sollten, die ein immerwährender Protest gegen das Gesetz des geschaffenen Gegenstandes zu sein hätten“¹³⁴ Artaud arbeitet also gegen die Gesetze der Kunstfertigkeit, die es erlauben, etwas regelkonform und normgemäß herzustellen. Eine „Gegengestalt über dem Papier“ soll entstehen, wobei „über dem Papier“ sich nicht nur auf die Striche auf dem Papier beziehen kann, sondern zugleich jene Geste der Hand meinen kann, die ihre Spuren auf dem Papier hinterlässt.

Dabei musste Artaud auch gegen seine eigene Kunstfertigkeit arbeiten, die er in der Zeichnung bereits eingeübt hatte. Wie Thévenin und Derrida feststellen, hatte Artaud durchaus zeichnen gelernt und sich Zeichentechniken angeeignet, sagte jedoch er wäre daran verzweifelt.¹³⁵ Anders zu zeichnen erscheint nicht als eine einfache Entscheidung, sondern als ein kontinuierliches Vorgehen gegen „alle Kräfte, die in Zeit und Raum der manuellen – und nicht nur der manuellen, sondern auch der nervlichen und physischen – Arbeit der Schöpfung widersetzen.“¹³⁶ In einer Art Kampf setzt Artaud seine Ungeschicklichkeit gegen die geschickte, kunstfertige Zeichnung ein. In Derridas Deutung errichtet Artaud kein neues Prinzip gegen das Prinzip der Zeichnung, es geht also nicht um eine neue Kunst. Die Kunst als Form der *Repräsentation* ist die Gegnerin Artauds. Insofern ist es auch wesentlich, nicht innerhalb einer definierten Gattung zu arbeiten. In Artauds Konzeption des Theaters der Grausamkeit sollen Schrift und Sprache ähnlich funktionieren wie die Zeichnung, als Widerstand gegen die bloße Repräsentation:

Wie werden Sprache und Schrift alsdann [im Theater der Grausamkeit, B.R.] funktionieren? Indem sie wieder zu *Gesten* werden: die *logische* und diskursive Absicht durch die die Sprache gewöhnlich ihre rationale Transparenz sicherte und ihren eigenen Körper hin auf den Sinn verflüchtigte [...] wird reduziert und untergeordnet: indem man das Diaphane

¹³⁴ Antonin Artaud, *Oevres complètes*. Bd. XXI, 226 zit. n. Thévenin, Die Suche nach der verlorenen Welt, 25.

¹³⁵ Vgl. Thévenin, Die Suche nach der verlorenen Welt, 32; SE, 79.

¹³⁶ Antonin Artaud, *Oevres complètes*. Bd. XX, 340 zit. n. SE, 79.

entkonstituiert, entblößt man das Fleisch des Wortes, seinen Klang, seine Betonung, seine Intensität, den Schrei, den die Artikulation der Sprache und der Logik nicht gänzlich haben erkalten lassen, das, was als unterdrückte Geste in jeder Sprache übrig bleibt, jene einzigartige und unaustauschbare Bewegung, mit deren Ablehnung die Allgemeinheit des Begriffs und der Wiederholung nie fertig werden.¹³⁷

Artaud verfolgt also in Theater und Zeichnung das selbe Ziel, er versteht beides als Geste. Die Geste¹³⁸ soll einzigartig sein, denn sie soll nichts repräsentieren, keine Bedeutung tragen, nichts anderes nachahmen.¹³⁹ Die absolute Einzigartigkeit muss jedoch ein Grenzbegriff bleiben, analog zur reinen Präsenz – die Geste, die *nichts* repräsentiert ist nicht möglich, sie nähert sich eher den Grenzen der Repräsentation als eine Geste, die sich *zwischen* Wiederholbarkeit und Einzigartigkeit am weitesten an die Einzigartigkeit annähert: „Es geht also weniger darum, eine stumme Szene zu bilden, als eine Szene, deren Geschrei noch nicht im Wort zur Ruhe gekommen ist. [...] Die Geste und die Sprache sind hier noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt worden.“¹⁴⁰ Der Schrei oder die Geste als nicht wiederholbare Momente stehen im Kontext von Wort und Sprache, können sich also in Derridas Konzeption nicht völlig von der Struktur der Schrift, der Repräsentation oder der Ersetzbarkeit abkoppeln.

Versteht man die Präsenz oder Anwesenheit mit Derrida als reine Einmaligkeit so wird wiederum angedeutet, dass die Erfahrung, die Körperlichkeit und die Materialität hier nicht einfach in diesen Bereich verwiesen werden können. Auf diese Fragen wird in Bezug auf die Schrift als allgemeine Struktur zurückzukommen sein¹⁴¹ – jedoch soll die Thematik von Körperlichkeit, Geste, Sehen und Blindheit zunächst anhand von Robert Morris' blinden Zeichnungen diskutiert werden.

¹³⁷ Derrida, *Das Theater der Grausamkeit*, 362.

¹³⁸ In *Das Subjekt il ent-sinnen* spricht Derrida auch von einer Pikto-Choreographie des Körpers auf der Bühne: "Der eigenen Körper wird zum lebendigen, zeichnenden, schreibenden Subjekt il. Er ist der Buchstabe in Bewegung, 'Buchstabe ohne Buchstabe/Wort ohne Wort'. Er muß den Buchstaben nicht mehr *ertragen*, er erleidet ihn nicht mehr" (SE, 76).

¹³⁹ Vgl. Derrida, *Das Theater der Grausamkeit*, 354f. Im Falle des Theaters wendet sich Artaud gegen die Darstellung eines Textes, der das Geschehen von außen bestimmt.

¹⁴⁰ Ebd., 363.

¹⁴¹ Siehe Abschnitt 5.

4.3. Robert Morris: Sehen und Körper in den *Blind Time Drawings*

Die *Blind Time Drawings* sollen nun zunächst auf ihr Verhältnis zum Sehen untersucht werden: Wird der Sehsinn hier einfach ausgeschaltet bzw. von den anderen Sinnen isoliert? Die zweite Frage ist, wie die Geste hier funktioniert, wenn sie sich nicht gegen den Bildträger richtet. Morris hat durch seine Texte und vor allem durch seine Skulpturen und Installationen die *Process Art* mitbegründet, eine künstlerische Beschäftigung mit dem Herstellungsprozess. Üblicherweise verschwindet dieser im fertigen Werk; dagegen versucht Morris den Prozess sichtbar zu machen. Dies ist üblicherweise auch der Interpretationsrahmen für die *Blind Time Drawings*, besonders für die erste Serie. Die Geste, die Blindheit und die Gesamtsituation, in der die Zeichnungen entstehen sollen in verschiedenen Interpretationsansätzen untersucht werden.

4.3.1. Blindheit als Experiment

In einem Essay zu Henri Matisse, Richard Serra und Robert Morris untersucht Friedrich Teja Bach Zeichnungen, die am Rand zwischen Sehen und Blindheit agieren.¹⁴² Matisse arbeitet in seinen Scherenschnitten so, dass er die visuelle Kontrolle über seine Arbeit teilweise abgibt, d. h. das Papier verliert durch die Einschnitte seine Stabilität und klappt weg, sodass die Form nicht mehr zu sehen ist. Zudem arbeitet Matisse eher nach Schwung und Geräusch des Schneidens, als nach einer festgelegten oder vorgezeichneten Form.¹⁴³ Angeregt durch Matisse's Spiel mit dem Nicht-Sehen schüttet Richard Serra geschmolzene Wachscreiden in kreisenden Bewegungen auf den Boden.¹⁴⁴ Die geschütteten Formen drückt er auf Papier ab – er blickt also, wenn der Abdruck/die Zeichnung entsteht auf die Rückseite des Blatts. Beide Künstler zeigen so ein Moment der Blindheit auf, das dem Sehen selbst innewohnt. Die Spannung zwischen Sehen und Nicht-Sehen begreift Bach als Grundmoment der Wahrnehmung, auf eben dieses würden Matisse

¹⁴² Friedrich Teja Bach, „Zeichnen als Berühren: Formen der Blindheit bei Matisse, Morris und Serra“, in: Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München: Fink 2007, 187-204.

¹⁴³ Vgl. ebd., 188-190; Abb 1.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 196f; Abb. 9 und 10.

und Serra aufmerksam machen.¹⁴⁵ Morris' *Blind Time Drawings* werden von diesem Zusammenhang abgegrenzt, denn sie legen, laut Bach, zu viel Gewicht auf die Blindheit und demonstrieren so bloß die Effekte der Blindheit ohne Bezug zum Sehen. Dies folgt Bach aus der Betrachtung eines Blatts der *Blind Time IV* Serie, das sich auf Cézanne bezieht (Abb. 3). Morris vermerkt auf der Zeichnung folgendes:

Working blindfolded, estimating the lapsed time, and summoning up the memory of the first Cézanne I ever knew – *Mont Saint-Victoire seen from Les Lauves*, 1902-06, in the Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri – I touch the page as though I were touching the Cézanne. In 1988 I went to Cézanne's Lauves Studio at Aix in order to touch his cloak. I stood there with my fingers against the cloth for as long as I could bear the desire, the embarrassment and the dread of being discovered. I could hear the traffic outside and was filled with a nostalgia for the silences Cézanne sought out. Time estimation error: - 52'¹⁴⁶

Diese „nostalgische Geschichte“¹⁴⁷ und ein Text über „Cézanne's Mountains“, den Morris 1998 veröffentlicht hat,¹⁴⁸ führen Bach zu der Behauptung, dass die blinde Zeichnung „eigentümlich hinter dem erinnerten Bild zurück[bleibt].“¹⁴⁹ Denn Morris beschreibt in seinem Text eine Blindheit, die in Cézannes Kunst am Werk ist – bei Cézanne funktioniert das Nicht-Sehen, wie Bach anmerkt, im Sehen, einfach weil er sehend malt und sich bloß zum Zwecke des Malens vom Motiv abwendet.¹⁵⁰ Morris' Form der Blindheit kann Bach nicht mehr mit dem Sehen in Verbindung bringen – der Künstler schließt „programmatisch“ Augen und schaltet somit den Bezug zum Sehen völlig aus:

Morris' Zeichnung hat, genauer besehen, [...] weniger den Charakter eines Experiments als den einer Demonstration, in der etwa das Ertasten der Bildränder eigens ausgestellt und Blindheit, als solche vorgeführt, theatralisch wird. Das im Absolut-Werden des Nicht-Sehens Ausgeschlossene rächt sich freilich und kehrt wieder [...].¹⁵¹

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 204.

¹⁴⁶ Robert Morris, zit. n. der Transkription zu *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, in: Criqui, Robert Morris, ohne Seitenzahl.

¹⁴⁷ Bach, *Zeichnen als Berühren*, 202.

¹⁴⁸ Vgl. Robert Morris, „Cézanne's Mountains“, in: *Critical Inquiry* 24 (3), 1998, 814-829.

¹⁴⁹ Bach, *Zeichnen als Berühren*, 201.

¹⁵⁰ Bach fügt hinzu: „Dies gilt natürlich auch für andere Maler – bei ihm [Cézanne, B.R.] aber kommt der Strukturierung der Bildrealität besondere Bedeutung zu“ (ebd., 201).

¹⁵¹ Ebd., 202. Obwohl sich Bach zunächst bloß auf die Zeichnung nach Cézanne bezieht, formuliert er hier seine Schlussfolgerungen verallgemeinert auf das Gesamtprojekt der *Blind Time Drawings*.

Auch der Versuchscharakter den Morris seinem Zeichenverfahren gibt (indem er sich für die filmische Dokumentation desselben in einem Arbeitsanzug als Versuchsleiter präsentiert und seine Vorgaben und Ergebnisse auf den Zeichnungen notiert)¹⁵² rächt sich, denn Bachs Versteifung auf die Versuchsanordnung erlaubt ihm die Annäherung von Morris' Projekt an Étienne Bonnot de Condillac:

Gerade die demonstrative Versteifung auf das Nicht-Sehen scheint Morris' Projekt der *Blind Time Drawings* an rationalistische Modelle der Sinnesphilosophie, wenn auch nicht an deren teleologische Zuversicht, zurückzubinden. Erinnert seine isolierende Freisetzung des Nicht-Sehens im quasi-experimentellen Rahmen einer Versuchsanordnung doch eigentümlich an jene *décomposition de l'homme*, die Condillac als vornehmste Aufgabe der Metaphysik definierte: Die Sinne, so Condillac, müssen voneinander getrennt werden, der Mensch muß in seine Elemente zerlegt werden, bevor er als transparentes System wieder zusammengesetzt werden kann.¹⁵³

Morris zeichnet also mit geschlossenen Augen und tut dies in einer experimentellen Situation – dadurch stellt er bloß den Zeichenprozess selbst aus¹⁵⁴ und isoliert gegen seine Intentionen den Sehsinn vom Rest der Sinne. Diese Schlussfolgerungen wirken dem theoretischen Rahmen, der hier vor allem mit Derrida abgesteckt wurde, fast diametral entgegen, besonders insofern Morris' Arbeiten sich meiner Einsicht eher in den dekonstruktiven Rahmen einfügen als in den rationalistischen, den Bach konstruiert.

Morris gelingt es in seiner Versuchsanordnung kaum das Sehen *ganz* auszuschalten. Er zeichnet zwar blind, aber er zeichnet aus der Erinnerung und er zeichnet für ein visuelles Ergebnis. So wird eher ein Intervall des Nicht-Sehens eingeführt, das veranschaulicht wie die blind ertasteten Formen von normal, also sehend gezeichneten abweichen. Die Abweichungen – der blinden Form von der intendierten, der geschätzten Zeit von der gemessenen – werden protokolliert und auf der Zeichnung vermerkt. Morris versucht also aufzuzeichnen, wie sich der Verzicht auf die visuelle Kontrolle über die Zeichnung auswirkt. Dabei bekommen die Hände eine koordinierende Rolle, da beide in

¹⁵² Bach bezieht sich hier auf das (in Punkt 2.2.) bereits erwähnte Video von Teri Wehn-Damisch: „Durch den abstrakt schwarzen Hintergrund, seinen weißen Overall, die genauen Vorgaben von Aufgabenstellung und Zeitrahmen verleiht Morris in der Videoaufnahme seinen Blind Time Drawings den Status eines Experiments“ (ebd., 200).

¹⁵³ Ebd., 202.

¹⁵⁴ Dies präzisiert Bach als „Übermaß an Narrativierung und Metaphorisierung des Zeichenaktes“ (ebd.).

direkter Berührung mit dem Papier arbeiten, anstatt einer Hand mit dem Stift. Zugleich lässt jenes Video, das die Versuchssituation veranschaulicht, auch die Verschränkung der Sinne hervortreten: Es ist an die bereits zitierte Beschreibung von Jean-Pierre Criqui zu erinnern, die „the artist’s total corporeal involvement“ und „the sounds that are part of his action“ beschreibt.¹⁵⁵ Die optische Kontrolle mag zwar ausgeschaltet sein, was übrig bleibt ist dennoch keine „décomposition de l’homme“, sondern *Synästhesie*. Das Zusammenwirken der Sinne wird durch die temporäre Blindheit ausgestellt, da jener Sinn wegfällt, der die traditionelle Hierarchie der Sinne anführt. Auch im Vergleich mit den Zeichnungen der zweiten *Blind Time*-Serie wird deutlich, dass bzw. wie das Sehen in den anderen Sinnen wirkt: *Blind Time II* ließ Morris von einer Frau ausführen, die von Geburt an blind war. Wie der Künstler selbst sollte sie nach Anweisungen arbeiten, kam jedoch zu ganz anderen Ergebnissen, auch weil sie Morris’ Interessen nicht teilte (Abb. 2).¹⁵⁶ Aus verschiedenen Gründen äußert sich Morris eher unzufrieden zu dieser Serie und hat diese Versuchsanordnung auch nicht wiederholt.¹⁵⁷ Dennoch wird im Vergleich mit Morris’ eigenen Zeichnungen deutlich, dass sich der Sehsinn nicht einfach ausschalten lässt. Auch das Schließen der Augen kann also keinen Aufschluss über ein reines Sehen geben, denn Morris’ Experimente lassen Zweifel daran aufkommen, dass es möglich ist, die Sinne voneinander zu reinigen und zu isolieren – im Vergleich mit den Werken der blinden Zeichnerin, erkennt man in Morris’ Arbeiten eine starke Orientierung auf der Bildfläche, z.B. was die Größe seiner Markierung im Verhältnis zur Gesamtgröße

¹⁵⁵ Criqui, *Drawing from the Heart of Darkness*, 22.

¹⁵⁶ Morris schildert z.B. wie er nicht vermitteln konnte, wie perspektivisches Zeichnen funktioniert, dass weiter entfernte Dinge kleiner dargestellt werden. Zudem war die blinde Zeichnerin, die nur mit ihren Initialen A.A. genannt wird, mehr an Zeichnungen mit psychologischem Ausdruck interessiert, was Morris’ Arbeitsweise kaum vereinbar war. Vgl. Morris in einem Interview aus dem Jahr 1977 (Jonathan Fineberg, „Robert Morris looking back: An Interview“, in: *Arts Magazine*, September 1980, 114-115), zit. n. Criqui, *Drawing from the Heart of Darkness*, 17.

¹⁵⁷ Morris hatte geplant, Transkriptionen der Gespräche zwischen ihm und A.A. beim Zeichnen als Kommentare zu den Zeichnungen zu verwenden – darüber entstanden Uneinigkeiten, die so lange dauerten, dass Morris die unvollständige Serie archivierte und erst später beliebige Textstücke mit Zeichnungen kombinierte. Vgl. Robert Morris in einem Email an Jean-Pierre Criqui vom 20.05.2004, in: Criqui, *Drawing from the Heart of Darkness*, 17.

ße des Blatts betrifft – die Blätter sind zwischen 115 und 130 cm und etwa 90 cm hoch, sodass körperliche Koordination notwendig ist, um die Bildfläche einzuschätzen.

Die versuchsweise Blindheit lässt sich bei Morris also kaum als Versuch der Isolierung der Sinne begreifen, sondern als Hinweis auf das Zusammenwirken der Sinne, indem die Abweichungen vom sehenden Zustand aufgezeichnet werden. Auf ähnliche Weise verwendet Merleau-Ponty in der *Phänomenologie der Wahrnehmung*¹⁵⁸ das Beispiel der Wahrnehmung von Blinden oder ehemals Blinden, die durch einen operativen Eingriff sehen können. Die Beispiele haben den Status von experimentellen Konstellationen der Wahrnehmung, die über das *normale* Sehen Aufschluss geben. Denn Merleau-Ponty begreift die einzelnen Sinne als ununterscheidbar zu einer Erfahrung verwoben – sie sind zwar voneinander unterschieden, aber sie wirken immer zusammen, sodass sie gar nicht als isolierte gedacht werden können (sondern bloß als relativ selbstständig).¹⁵⁹ So können Erfahrungsberichte von Blinden und ehemals Blinden zeigen, dass nicht bloß das Sehen wegfällt oder zu den anderen Sinnen hinzukommt, sondern die Gesamtstruktur der Erfahrung verändert wird¹⁶⁰ – die Sinne also miteinander und durcheinander wirken. Exemplarisch ist dafür zunächst die Raumerfahrung, die üblicherweise der visuellen Erfahrung zugerechnet wird:

Nimmt man an, der Raum gehöre ursprünglich der Sicht zu und übertrage sich von da her auf das Tasten und die anderen Sinne, so muß man, da es beim Erwachsenen doch zumindest dem Anschein nach eine Tastwahrnehmung des Raumes gibt, jedenfalls doch annehmen, daß hier die „reinen Tasterdaten“ von einer Erfahrung visuellen Ursprungs von einer Erfahrung visuellen Ursprungs sich verschoben und überdeckt finden, sich also einer Gesamterfahrung integrieren, innerhalb deren sie letztlich ununterscheidbar sind. [...] Ist nicht das vermeintlich „rein Taktile“, das man in der Erfahrung der Blinden zu entdecken sucht, am Ende nur ein sehr

¹⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einer Vorrede von Rudolf Boehm. Fotomechanischer Nachdruck 1974 (Berlin: De Gruyter 1966 = Phänomenologisch-Psychologische Forschungen Bd. 7). Merleau-Ponty richtet sich vor allem zum Zwecke der Rehabilitation der leiblichen Erfahrung gegen eine wissenschaftlich vereinnahmte Konzeption der Sinne – nicht um die (natur)wissenschaftliche Analyse zu entkräften, sondern um ihren limitierten Geltungsanspruch aufzuzeigen und der leiblichen Erfahrung demgegenüber ein Eigenrecht einzuräumen.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., 255-275.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 262f.

besonderer Erfahrungstyp, der mit dem Funktionieren des integrierten Tastsinns nichts gemein hat und daher auch nicht einer Analyse der Gesamterfahrung zugrunde gelegt werden kann?¹⁶¹

Ähnlich kann im Kontext der *Blind Time Drawings* die Blindheit keine reinen Sinnesdaten ausstellen, sondern die Wechselwirkungen der Sinne in der Gesamterfahrung. Das blinde Nachtasten der Mittelachsen des Blattes (Abb. 1) erinnert mitunter an ein Tasten mit den Augen, das die Textur einer Fläche genau zu erfassen sucht.

Mit Derridas Auffassung der Sinnlichkeit öffnet sich ein Kontext, der eine vielschichtigeren Auffassung der *Blind Time Drawings* ermöglicht, als Bach sie anbieten kann. Sind Blindheit und Gedächtnis *im* Sehen verankert, stehen Morris' blinde Arbeiten nichtsdestoweniger in Bezug zum Sehen, das eben nur vermittelt Gedächtnis funktioniert. So lassen sich Morris' Zeichnungen nicht mehr aus dem Spannungsverhältnis von Sehen und Nicht-Sehen herausnehmen. Begreift man die Wahrnehmung, wie oben skizziert wurde,¹⁶² immer *zugleich* als Entzug, so ist es nicht mehr notwendig, dass das Sehen über den Zeichenprozess hinweg intakt bleibt – denn in Bachs Aufsatz bleibt das Sehen der Rahmen für die Arbeiten von Matisse und Serra, damit in diesen Rahmen blinde Momente eingebunden werden können. Daraus folgert Bach: Wird die Blindheit zur Rahmenbedingung, so fällt der Bezug zum Sehen weg. Wenn aber Blindheit zu den Rahmenbedingungen der Wahrnehmung zählt, wie Derrida zeigt, dann lassen sich Sehen und Nicht-Sehen nicht so schnell voneinander trennen.¹⁶³

¹⁶¹ Ebd., 255f.

¹⁶² Siehe Abschnitt 3.1.

¹⁶³ Das würde Bach vermutlich nicht so verstehen, denn er sieht auch in Derridas Version des Dibutades-Mythos aus den *Aufzeichnungen eines Blinden* bloß den „starken Akzent auf Unsichtbarkeit und Abwesenheit“ (Bach, *Zeichnen als Berühren*, 204).

4.3.2. Geste als Prozess und Berührung

In seinen Texten *Anti-Form*¹⁶⁴ und *Some Notes on the Phenomenology of Making*¹⁶⁵ beschäftigt sich Morris mit einer Gegenbewegung zur „object-type art“¹⁶⁶ in seiner eigenen Arbeit und anderen zeitgenössischen Positionen (z.B. Claes Oldenburg). Die Herstellung von Kunst wird auf neue Weise betont – es geht dabei nicht mehr um Komposition innerhalb eines Objekts oder um Konstruktion von Objekten, sondern um den Akt der Herstellung und seine Sichtbarkeit im Werk.¹⁶⁷ Der Zweck des Werks ist es seine eigene Entstehung zu zeigen. Die Kunstproduktion wird deshalb nicht mehr durch ihre Ergebnisse definiert, sondern als eine bestimmte Verhaltensweise charakterisiert.¹⁶⁸ Die Frage ist, wie ein bestimmtes Material manipuliert und eingesetzt wird. Um willkürliche Entscheidungen der Künstlerin auszuschalten, wird der Prozess (teilweise) automatisiert und für den Zufall geöffnet – die Möglichkeiten des Materials und des Körpers treten in den Vordergrund:

Automating some stage of the making gives greater coherence to the activity itself. Working picks up some internal necessity at those points where the work makes itself, so to speak. At those points where automation is substituted for a previous „all made by hand“ homologous set of steps, the artist stepped aside for more of the world to enter into the art. This is a kind of regress into a controlled lack of control.¹⁶⁹

Die Erforschung der Herstellung impliziert einen Bruch mit den traditionellen, historischen Dispositiven der Kunst: z.B. die Zeichnung ist zwar so angelegt, dass sie alle Be-

¹⁶⁴ Robert Morris, „Antiform“, in: ders., *Continuous Project altered daily. The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 41-49.

¹⁶⁵ Robert Morris, „Some Notes on the Phenomenology of Making. The Search for the Motivated“, in: ders., *Continuous Project altered daily. The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 71-93.

¹⁶⁶ „In object-type art process is not visible“ (Morris, *Anti Form*, 45).

¹⁶⁷ „Around the beginning of the 1960s the problem presented itself as to what alternatives could be found to the Abstract Expressionist mode of arranging. The Minimal presented a powerful solution: construct instead of arrange. Just as that solution can be framed in terms of an opposition (arrange/build), so can the present shift be framed dialectically: don't build . . . but what? Drop, hang, lean—in short, act. If the static noun of 'form' is substituted for the dynamic verb to 'act' in the priority of making, a dialectical formulation has been made“ (Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making*, 91).

¹⁶⁸ Vgl. ebd., 90.

¹⁶⁹ Ebd., 87.

wegungen des Stiftes aufzeichnet, nur werden diese nicht als Bewegungen des Stiftes (oder der Hand) thematisch, sondern als darstellende Linien. In der Zeichnung bedeutet der Fokus auf die Prozessualität also einen Übergang von der Darstellung zur Geste¹⁷⁰ – sobald die eingeübte, zeichnerische Haltung und Geste zum Thema wird verändert sich das Dispositiv der Zeichnung.¹⁷¹ Morris' Beschäftigung mit Prozessualität und Geste rührt auch von seiner Beschäftigung mit Tanz und Performance her. In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren war er durch seine Frau Simone Forti in die Entwicklung von Tanz als „task performance“ oder „ordinary movement“ involviert.¹⁷² Der Tanz sollte von den ausdruckshaften Bewegungen des Ballets befreit und auf einfache, aus alltäglichen Handlungen entlehnte Bewegungen aufgebaut werden. Der tanzende Körper und seine Gesten näherten sich dem „normalen“ oder alltäglichen Verhalten an. Die Aufmerksamkeit wurde nicht auf die innere Motivation der Geste bzw. den Ausdruck dieser Motivation in der Geste gelenkt, sondern auf die Geste selbst. Das Verhalten der Tänzerinnen sollte durch einfache Regeln definiert werden, die die einstudierte Choreographie ersetzen. Robert Morris beschreibt in einem Interview ein solches Stück, an dem er als Tänzer beteiligt war:

I remember being in one of her pieces where there were two performers, and my instructions were to lie on the floor. The instructions given to the other person were to tie this person to the wall. So what you got was this incredible fight that went on, and that was the movement.¹⁷³

Diese Form der vorab definierten Aufgabenstellung als Ausgangspunkt für den künstlerischen Produktionsprozess hat Morris' Arbeit stark geprägt.

Die Gesten, die Morris in den *Blind Time Drawings* ausführt, sind keine ausdruckshaften Gesten, sie stehen nicht für eine innere Bedeutung, die man interpretieren oder nachfüh-

¹⁷⁰ Vgl. Pamela M. Lee, „Some kinds of duration: The Temporality of Drawing as Process Art“, in: Butler, Cornelia (Hg.), *Afterimage: Drawing through Process*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1999 (Ausstellungskatalog: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 11. April – 22. August 1999), 25-48; besonders: 26f.

¹⁷¹ Vgl. Abschnitt 2.

¹⁷² Krauss, *The Mind/Body Problem*, 6.

¹⁷³ Robert Morris, in: Benjamin Buchloh, „Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris“, in: *October* 70 (Herbst 1994), 33-54, hier: 49.

len kann. Michael Newman differenziert eine solche „gesture-as-expression“ von einer anderen Form der Geste in der Zeichnung: „gesture-as-automatism.“¹⁷⁴ Erstere verlangt nach einer Interpretation und impliziert eine Kontinuität zwischen dem Ausdruck und dem Ausgedrückten – aus der äußerlichen Form des Ausdrucks kann der innere Sinn, das Ausgedrückte gedeutet werden. Dieser Übergang zur Bedeutung fällt in den automatisierten Gesten weg, sie sind „gestures in meaninglessness.“¹⁷⁵ Eine Zeichnung, die solche Gesten festhält, vermittelt keinen Sinn – eher wird betont, dass Gesten vollzogen wurden, dass sie stattgefunden haben oder die Geste verweist auf „its own *exhibition* as gesture.“¹⁷⁶ Eine Geste, die nichts ausdrückt, stellt sich selbst als Geste aus – sie zeigt sich als Medium, als Moment, in dem etwas sichtbar wird: „Drawing – which we must now hear in its verbal sense rather than as a noun – thus takes on the quality of an event. But it is an event that is also a thing, in its materiality, the event of its happening is laid and preserved in lead, charcoal, pigment, and paper.“¹⁷⁷

Diese Geste, die sich als materielle Markierung in das Papier einschreibt, scheint den blinden Spuren auf Morris' Blättern sehr nahe zu kommen. In einer Abwendung von der Geste als Ausdruck versucht Morris Arbeitsabläufe auf Papier festzuhalten. Es entsteht dabei keine Darstellung des Prozesses, sondern der Prozess, das Ereignis drückt sich am Papier ab. Michael Newman erklärt die Fotografie als Abdruck oder Spur¹⁷⁸ zum Ziel der Zeichnung als Geste, wenn sie sich an automatisierte Prozesse annähert: „[...] drawing will aspire to the condition of the photograph, not as a projective representation, but rather as a resemblance produced by contact, like a life cast or death mask, an image not made by human hands, a relic like the stain on a shroud.“¹⁷⁹ Der Automatismus wird also in Richtung einer zufälligen oder mechanisierten Form des Abdrucks getrieben. Eine Geste ohne Autorin, ohne Ausführende entspricht zum einen den Zielen die Morris für

¹⁷⁴ Newman, *The Marks and Gestures of Drawing*, 103f.

¹⁷⁵ Ebd., 104.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., 105.

¹⁷⁸ Vgl. dazu Rosalind Krauss, „Notes on the Index, Parts 1 and 2,“ in: dies., *The Originality of the Avant-garde and other modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1986, 196-219.

¹⁷⁹ Newman, *The Marks and Gestures of Drawing*, 105.

seine Arbeiten formuliert, etwa der Reduktion von willkürlichen Entscheidungen im Arbeitsprozess. Die *Blind Time Drawings* sind unpersönlich und nach den formulierten Regeln reproduzierbar, andererseits verzeichnen die Abdrücke von Morris Fingern eine individuelle Markierung. Die Abweichung bzw. die nicht exakte Wiederholbarkeit liegt bereits in den Vorgaben für die Zeichnungen. Der Arbeitsablauf verbietet die visuelle Kontrolle und bedingt durch das direkte Zeichnen mit beiden Händen, dass die Ausführende in ihrer Individualität sichtbar wird (z.B. durch die Größe der Hände oder durch Dominanz der rechten oder linken Hand). Die Autorin hinterlässt materiell-leibliche Spuren auf dem Papier, keinen persönlichen Ausdruck – die Spuren sind also gewissermaßen automatisiert und auf ebenso automatische Weise wird jede, die den Anweisungen für die *Blind Time Drawings* folgt, sichtbar andere Ergebnisse erzielen. Die Unvorhersehbarkeit der körperlichen Spuren charakterisiert die Geste als Ereignis, das sich zugleich als einzigartig und reproduzierbar, als individuell und anonym zeigt.

Die Geste der Herstellung, ihre Reproduzierbarkeit und Automatisierung, sowie ihre Aufzeichnung stellen eine Situation her, die definierten Regeln folgt und zugleich von den Regeln abweicht – das Ergebnis des Prozesses ist jedes Mal unvorhersehbar. Die Kontrolle über den Herstellungsprozess abzugeben, erscheint allerdings nur als eine mögliche Erklärung oder Motivation für das blinde Zeichnen:

But descriptions of the act as a voluntary renunciation of control and judgement, handicapping of intention, and so on, may be ‚blind‘ to some set of beliefs and desires that reject vision in favor of investigations leading to revelations of a certain somatic knowledge that has nothing to do with the theorized wholeness of vision.¹⁸⁰

Die abgedruckte „Leiblichkeit“ kommt hiermit wieder stärker in den Blick, die Automatisierung des Prozesses erscheint nur als ein Teil der Strategie der *Blind Time Drawings*. Ebenso wichtig scheinen die Wechselwirkungen zwischen den Sinnen zu sein, die sich zeigen, wenn Morris blind zeichnet. Der kommentierende Text zu der oben diskutierten Zeichnung (Abb. 3) nimmt Bezug auf das Berühren des Mantels von Cézanne bei einem

¹⁸⁰ Robert Morris, „Writing with Davidson. Some Afterthoughts after Doing ‚Blind Time IV: Drawing with Davidson‘“, in: *Critical Inquiry* 19/4 (1993), 617-627; hier: 619f.

lange zurückliegenden Besuch seines Ateliers in Aix. Morris erwähnt auch die Geräusche im Atelier, aber nicht, was dort zu sehen war – das Bild von Cézanne, das Morris gesehen hat, erzeugt er nun blind aus seiner Erinnerung. Synästhesie, Erinnerung und sinnliche/leibliche Erfahrung scheinen die Gesten in Morris Zeichnungen ebenso sehr zu bestimmen, wie die experimentelle Analyse des Arbeitsprozesses. Schließlich stellt sich zumindest noch die Frage, wie sich die blinden Gesten zu den kommentierenden Texten verhalten – dies wird weiter unten zu klären sein, nachdem auf den Schriftbegriff Derridas und dessen Verhältnis zur Sinnlichkeit bzw. zur Erfahrung eingegangen wurde.

5. Zeichnung und Schrift

Die Zeichnung und die Schrift nähern sich einander an und sind doch voneinander unterschieden, auch wenn man nicht sagen kann, wo genau die Schrift aufhört und die Zeichnung beginnt. Mit Derrida betrachtet, ist die Zeichnung jedenfalls zeichenhaft, sie ist Text weiteren Sinne. Die Erweiterung des Schriftbegriffs soll exemplarisch anhand von Derridas Text *Signatur Ereignis Kontext* diskutiert werden. Davon ausgehend ist das Verhältnis von Kunst und Diskurs, von Zeichnung und Schrift im engeren Sinn zu untersuchen: zunächst bei Derrida und in weiterer Folge in Morris' und Artauds Zeichnungen. Schließlich stellt sich die Frage nach der Position der Dekonstruktion im Rahmen der Ästhetik: Gibt es eine dekonstruktive Ästhetik? Was wäre Kunst aus der Perspektive der Dekonstruktion? Dabei soll schließlich deutlich werden, welche Rolle Kunstwerken in Derridas Texten zukommt.

5.1. Der erweiterte Schriftbegriff Derridas: Erfahrung als Schrift

Das dekonstruktive Konzept von Schrift setzt bei der Abhängigkeit der Schrift von der Rede an, die traditionell angenommen wird. Die Unmittelbarkeit der oralen Kommunikation untergräbt Derrida ebenso wie die Auffassung der Schrift als phonetisch bzw. die Differenzierung zwischen phonetischen und graphischen Schriftsystemen.¹⁸¹ Mit dieser

¹⁸¹ Wie in vielen Fällen ist hier anzumerken, dass Derrida die Unterscheidung von phonetischen und graphischen Schriftsystemen nicht einfach für sinnlos erklärt, sondern darauf hinweist, dass die

Auflösung des Primats der mündlichen vor der schriftlichen Sprache geht eine Erweiterung des Begriffs der Schrift einher, da das wesentliche Charakteristikum der Schrift – ihre Vermitteltheit – nach Derridas Analyse auf alle Formen der Äußerung zutrifft. So zählt letztlich auch die Erfahrung zur Schrift oder zum Text, denn auch die Erfahrung kann, wie bereits erläutert, keine Unmittelbarkeit des Kontakts mit der Welt, der Idee oder den Anderen gewährleisten. Die textuelle Verfasstheit der Wahrnehmung möchte ich nun in ein Verhältnis zu Derridas Schriftbegriff setzen. Dabei soll ersichtlich werden, weshalb die Wahrnehmung in Derridas Texten so schwierig zu fassen ist und welche Folgen es für die Wahrnehmung hat, wenn sie als Text begriffen wird. Dass Derrida die Wahrnehmung nicht als solche – im Sinne eines Kontaktes mit demNachtasten Wahrgenommenen – auffasst wird in manchen seiner Äußerungen besonders explizit: „I don't know what perception is and I don't believe that anything like perception exists.“

182

Wie sich der Begriff von Text und Schrift verändert, um die Erfahrung aufnehmen zu können, verdeutlicht der Text *Signatur Ereignis Kontext*, der anhand von Condillac das Schriftverständnis der abendländischen Metaphysik zerlegt. Zunächst hebt Derrida Charakteristika dieses Schriftverständnisses in Condillacs Text hervor. Es wird eine Kontinuität des kommunizierten Inhalts angenommen: das Gedachte wird mündlich mitgeteilt; aus dem Bedürfnis es auch für Abwesende festzuhalten, wird die Schrift erfunden, deren Zweck – das Gedachte/Gesagte zu repräsentieren – in allen ihren Entwicklungsstufen gleich bleibt. Diese durchgängige Verbundenheit der Kommunikation mit der Idee oder Intention schließt Brüche in der Entwicklung ebenso aus wie eine Beeinflussung des Inhalts durch die Form der Kommunikation (vgl. SEK, 19-21). Derrida

Grenze zwischen beidem nicht exakt auszumachen ist, da auch die phonetische Schrift graphische Elemente enthält wie die Abstände zwischen Worten und Buchstaben, Interpunktion usw.; zudem beruht die Unterscheidung von Phonemen auf ihrer schriftlichen Fixierung; eine *rein* phonetische Schrift die zeitlich und sachlich nach der mündlichen Sprache angesiedelt ist, erscheint demnach als theoretisches Konstrukt. Vgl. D, 33.

¹⁸² Jacques Derrida, „Discussion“, in: Richard Macksey/Eugenio Donato (Hg.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press 1972, 265-272; hier: 272.

bezieht diese exemplarische Konzeption auf eine allgemeinere „ideologische“ Tradition, „die [...] eine Theorie des Zeichens [*signe*] als Repräsentation der Idee, die selbst wiederum die wahrgenommene Sache repräsentiert, ausarbeite[t]“ (SEK, 23). Daraus folgt: „Die Kommunikation transportiert [...] eine Repräsentation als idealen Inhalt (was man den Sinn nennen wird); und die Schrift ist eine Art dieser allgemeinen Kommunikation“ (SEK, 23). Derrida macht sich nun daran zu beweisen, dass die Abwesenheit (von Empfängerin und Senderin), die den spezifischen Unterschied der Schrift zu den anderen Arten der Kommunikation ausmacht, alle Kommunikation betrifft.

5.1.1. Die *restance* des Zeichens

Die Abwesenheit erweist sich dabei als etwas, was mit der vorgestellten Anwesenheit der Empfängerin bricht, d. h. die Abwesenheit in der Schrift ist nicht als Modifikation der Anwesenheit zu denken (vgl. SEK, 24). Ein Zeichen, ein Text muss also auch noch funktionieren, wenn Empfängerin und Senderin tot, also absolut abwesend sind (nicht nur im Moment nicht da).¹⁸³

An diesem Punkt kann die *différance* als Schrift keine (ontologische) Modifikation der Anwesenheit mehr (sein), meine ‚schriftliche Kommunikation‘ muß, wenn Sie so wollen, lesbar bleiben, trotz des völligen Verschwindens jedes Empfängers, der im allgemeinen bestimmt wird, damit sie ihre Funktion als Schrift, das heißt ihre Lesbarkeit erfüllt. Sie muß wiederholbar – iterierbar – sein in absoluter Abwesenheit des Empfängers oder der Gesamtheit der empirisch bestimmbar Empfänger (SEK, 24).

Die Abwesenheit, die die Schrift bestimmt, bedingt nun ihre Iterabilität, die besagt, dass ein Text immer wieder anders und neu lesbar ist und genau dadurch lesbar *bleibt* (weil es eben nicht nur eine gültige Lesart gibt, sondern weil jede mögliche Lesart die Lesbarkeit/Iterabilität ins Werk setzt).¹⁸⁴ Eine Abwesenheit in diesem Sinne ist für jedes Zeichen charakteristisch, da auch mündliche Sprache nicht nur für eine bestimmte Empfän-

¹⁸³ Den Bezug des Zeichens zum Tod erscheint als eines der Grundmomente von Derridas Philosophie wird bereits bereits in seiner frühen Husserl-Lektüre, *Die Stimme und das Phänomen*, etabliert. Vgl. z.B. Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, 75f.

¹⁸⁴ Die Schrift oder das Schreiben verwirrt zudem das Verhältnis von Autorin und Leserin, von Produktion und Rezeption. Wenn ich schreibe, muss ich mich auch in einem gewissen Ausmaß lesen; und wenn jede neue Lektüre eine Iteration bedeutet, dann ist lesen kein passiver Konsum von Sinn und nähert sich an die Produktion an. Vgl. Bennington, *Derridabase*, 61f.

gerin verständlich ist, sondern für alle möglichen Empfängerinnen. Zeichenhaftigkeit setzt voraus, dass ein Zeichen erkennbar und wiederholbar ist, also eine gewisse Identität hat (vgl. SEK, 28). Die Bedingung für eine solche Identität bildet die Iterabilität und dies betrifft alle Zeichen, alle Kommunikation. Die Prädikate der Schrift lassen sich verallgemeinern: Ein schriftliches Zeichen ist 1) ein bleibendes Zeichen, das sich 2) aus seinem Kontext lösen kann und in einen neuen eintreten; weil 3) das Zeichen durch die Verräumlichung,¹⁸⁵ d. h. durch einen differentiellen Verweisungszusammenhang konstituiert wird (vgl. SEK, 27f).

Das Überdauern oder Bleiben der Zeichen ist also keine durchgehende Anwesenheit einer bestimmten Bedeutung, sondern eine ständige Veränderung und Rekontextualisierung. Jedes Zeichen kann immer wieder in einen neuen Kontext gestellt werden und dadurch kann der Kontext nicht abschließend bestimmt werden.¹⁸⁶ Einer zeichenhaften Markierung ist nicht eine Bedeutung oder ein Referent zugeordnet,¹⁸⁷ es geht vielmehr darum, *dass* eine Markierung bleibt, die immer wieder neu bedeuten kann. Diese Art zu bleiben, die das Zeichen bestimmt, nennt Derrida *restance*:

Diese strukturelle Möglichkeit, des Referenten oder des Signifikats (und somit der Kommunikation und ihres Kontextes) beraubt zu werden, macht, wie mir scheint, jedes Zeichen [*marque*] ganz allgemein zu einem Graphem, das heißt, wie wir gesehen haben, zur nicht-anwesenden *restance* eines differentiellen Zeichens [*marque différentielle*] das von seiner vorgeblichen „Produktion“ oder seinem Ursprung abgeschnitten ist. Und ich werde dieses Gesetz sogar auf jede „Erfahrung“ im allgemeinen ausdehnen, gesetzt, es gibt keine Erfahrung *reiner* Gegenwart, sondern nur Ketten differentieller Zeichen [*marques*] (SEK, 29).

*Restance*¹⁸⁸ impliziert zugleich ein Bleiben und eine Widersetzlichkeit: zugleich ist es eine materielle Markierung, die bleibt; zum anderen ist nicht die bloße Materialität, die

¹⁸⁵ Zur Verräumlichung und Identität vgl. Abschnitt 3.2. Die Identität, die sich durch die Iterabilität konstituiert, ist immer zu einem gewissen Grad idealisiert.

¹⁸⁶ Die Möglichkeit ein Zeichen aus seinem Kontext zu lösen und neu zu verwenden nennt Derrida auch Zitathaftigkeit, diese Möglichkeit ist eng mit der Iterabilität verknüpft. Vgl. SEK, 32.

¹⁸⁷ Derrida verwendet für das Zeichen als Graphem, das französische Wort „*marque*“, das stärker mit der Markierung oder Einschreibung verbunden ist als mit der Bedeutung oder dem Sinn, auf den das französische „*signe*“ verweist (frz. *signifier* – bedeuten).

¹⁸⁸ Wie bei der *différance* impliziert die Endung *-ance* hier einen mittleren Bereich zwischen aktiv und passiv (Vgl. D, 37).

für das Bleiben bestimmend ist, denn ein Zeichen bleibt nur als Zeichen, wenn es lesbar ist. Die Lesbarkeit ist an eine gewisse Idealität gebunden, d. h. das Zeichen ist durch seine differentielle Verfassung immer mehr als es „selbst“. Das Zeichen kann nicht auf seine Materialität reduziert werden – auch wenn diese Zeugnis vom Ereignis der Einschreibung des Zeichens abgibt, so ist dieses Ereignis dennoch nicht rekonstruierbar ohne sich zu *verändern*. Derrida löst die Dichotomie zwischen Sinnlichkeit und Intelligibilität nicht in eine Richtung auf, sondern insistiert auf die Unmöglichkeit, das Zeichen von seiner Sinnlichkeit zu befreien.¹⁸⁹

5.1.2. Zwischen Ereignis und Wiederholung

Derrida erklärt das Zeichen als Ereignis, dessen Struktur sich besonders in der Signatur zeigt. Die Signatur kann als performativer Akt gelten: „[...] the signature is something other than merely writing down one’s own name. It is an act, a performative by which one commits to something, by which one confirms in a performative way that one has done something – that it is done, that it is I who has done it“ (SpA, 17). Das Moment des „Ich-Hier-Jetzt“ wird durch die Signatur eingeholt.¹⁹⁰ Dabei zeigt sich die Doppelstruktur dieses Performativs: Die Signatur muss immer dieselbe sein, dennoch entsteht sie bei jedem Unterschreiben neu und ein bisschen anders. Wenn sie zu sehr von ihrer „normalen“ Form abweicht, steht sie in Gefahr nicht zu funktionieren; wenn sie zu perfekt ist, zu genau wie die vorherige aussieht, nährt dies den Verdacht, dass sie gefälscht sein könnte. Es ist also für die Signatur notwendig, dass sie gleichzeitig eine bestimmte Abweichung und ihre Selbigkeit bewahrt, d. h. dass sie in ihrer Einzigartigkeit wiederholbar ist: „Damit die Anbindung an die Quelle [der Äußerung, B.R.] hergestellt wird, muß daher die absolute Einmaligkeit eines Unterzeichnungsereignisses und einer Unterschriftsform festgehalten werden: die reine Reproduzierbarkeit des reinen Ereignisses“ (SEK, 43). Zudem impliziert das Festhalten eines „Ich-Hier-Jetzt“ per definitionem das Vergehen dieses Moments und die Abwesenheit der Unterzeichnenden – es ist für das

¹⁸⁹ Vgl. Jay, *Downcast Eyes*, 516.

¹⁹⁰ Bennington, *Derridabase*, 158.

Funktionieren der Signatur notwendig, dass sie sich von ihrer Produktion, von ihrem Entstehungskontext ablöst (vgl. SEK, 43f). Das gilt nun für jedes Zeichen, d. h. auch für die Erfahrung, und bedeutet, dass das Zeichen selbst als Funktionsmoment eine Abwesenheit (den Verlust der Intention, der Produktion, des Kontextes) in sich trägt und daher nicht durch den Augenblick der Entstehung definiert werden kann. Die Intention der Autorin ist also bloß *eine* Lesart; das Zeichen hat seine Identität nicht in dieser speziellen Lesart,¹⁹¹ sondern in seiner Iterabilität – jede Wiederholung, Reproduktion oder Lektüre ist zugleich ereignishaft, d. h. einmalig, einzigartig, nicht vorhersehbar.¹⁹²

Diese Doppelstruktur zwischen Ereignis und Wiederholung ist für die Erfahrung und die Zeichnung festzuhalten. Wie im Bezug auf die Blindheit in der Zeichnung und den *trait* bereits diskutiert, ist die Erfahrung wesentlich durch Abwesendes strukturiert: durch differentielle Bezüge, Unsichtbares, Gedächtnis.¹⁹³ Dem Entzug und der Nicht-Präsenz der Erfahrung steht die Singularität jeder Wiederholung/Erfahrung gegenüber. Jedoch ist die Ereignishaftigkeit kein Augenblick der Erkenntnis – ein Ereignis ist vielmehr erst im Nachhinein als solches fassbar. So ist das Zeichen bei Derrida nicht bloß negativ, durch Entzug und Abwesenheit, bestimmt.

¹⁹¹ An diese Annahme, dass das Zeichen sich nicht durch einen Referenten oder ein Signifikat definiert, knüpft die bereits erwähnte These an, dass es bloß Signifikanten gibt und keine bedeutungsgebenden Instanzen, die außerhalb des Signifikanten liegen oder davon getrennt sind. Vgl. Abschnitt 3.2., Fußnote 84.

¹⁹² Wenn etwas völlig auf seine Vorbedingungen rückführbar ist, war es kein Ereignis, es ist nichts geschehen. Erst nach dem Ereignis können die Bedingungen analysiert werden, aber die Analyse kann das Ereignis nie völlig erklären. Vgl. SpA, 28.

¹⁹³ In den *Aufzeichnungen eines Blinden* charakterisiert Derrida die Erfahrung als Ruine – was sich zeigt ist nie vollständig oder direkt da, es ist immer ruinös, also bruchstückhaft und zusammengesetzt. Man kann keine ursprüngliche Ganzheit ausfindig machen; die Erfahrung ist von Beginn an mit dem Gedächtnis verwoben. Mit den Konnotationen des Überdauerns und Bleibens erinnert die Ruine auch an die *restance*: „Die Ruine befindet sich nicht vor uns, sie ist weder ein Schauspiel noch ein Gegenstand der Liebe. Sie ist die Erfahrung selbst: weder das aufgegebenene, aber immer noch monumentale Fragment einer Totalität, noch bloß, wie Benjamin meinte, ein Thema der Barockkultur. Sie ist kein Thema, da sie vielmehr das Thema, die Setzung, die Präsentation und Repräsentation von allem und jedem ruiniert. Eher ist die Ruine dieses Gedächtnis, das offensteht wie ein Auge oder das Loch einer knöchernen Augenhöhle und das Sie sehen läßt, ohne Ihnen etwas *vom Ganzen* zu zeigen [sans rien vous montrer *du tout*]“ (AB, 72/MA, 72).

Derrida scheint allerdings nicht explizit auf die Erfahrung einzugehen (etwa als Modus der Zeichenhaftigkeit),¹⁹⁴ weil er die Wahrnehmung nicht als ausgezeichneten Bereich begreift. Er verwirft ein *bestimmtes* Konzept der Wahrnehmung: „Perception is precisely a concept, a concept of an intuition or of a given originating from the thing itself, present itself in its meaning, independently from language, from the system of reference. [...] I don't believe that there is any perception.“¹⁹⁵ Da dieses Konzept mit der Metaphysik und dem Ursprungsdenken korreliert, das Derrida unterlaufen möchte, nimmt er nicht an, dass es eine Wahrnehmung in diesem Sinn gibt. Der Kontakt zum Ursprung ist im dekonstruktiven Schriftbegriff von Beginn an verloren und so bleibt auch die Erfahrung im Rahmen der Schrift. Die Erfahrung kann nicht einfach durch ein „Lesen“ im einfachen Sinn¹⁹⁶ ersetzt werden, so als wäre alle Wahrnehmung Text. Die wesentliche Erweiterung, die der Begriff „Text“ in Derridas Werk erfährt, muss dabei beachtet werden: die materiell-sinnliche Dimension der Zeichen und die ereignishafte Konnotation des Lesens bzw. der Wiederholung machen die Erfahrung zum Modus der Schrift. Jede Kommunikation hat wie jede Wahrnehmung einen materiellen Aspekt, sei es ein geschriebener, sichtbarer Buchstabe oder der Klang der Stimme – so gibt es keine Basis für eine strikte Trennung zwischen Erfahrung und Schrift bzw. Text.

Im Nachwort zu *Limited Inc.*, „Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion“, diskutiert Derrida den Zusammenhang von intentionaler Erfahrung und Iterabilität und gibt eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Intentionalität zu (vgl. UE, 200f). Es wird deutlich, dass die intentionale Erfahrung die Iterabilität voraussetzt; doch an eine Definition der Spezifik der Intentionalität will sich Derrida nicht wagen:

Wenn das Gesetz der Iterabilität mit all den beteiligten Gesetzen die intentionale Struktur überschreitet, [...] wenn sie [die Iterabilität, B.R.] nicht nur das Gesetz der Intentionalität ist (noch übrigens nur der Sprache oder der Schrift des Menschen), dann bleibt die Frage nach der Spezifität der

¹⁹⁴ Jedenfalls nicht in *Signatur Ereignis Kontext*, wo er zweimal deutlich macht, dass er auch die Erfahrung als Schrift begreift.

¹⁹⁵ Derrida, Discussion, 272.

¹⁹⁶ Gemeint ist hier ein landläufiges Verständnis von Lesen als Aufnehmen oder Verstehen der im Text vermittelten Bedeutung.

Intentionalität in diesem Feld ohne Grenzen offen: Was *ist* die Intentionalität?
Was heißt eigentlich „Intention“ als *besondere* und *eigenständige*
Verwirklichung der Iterabilität? Hier gebe ich zu, daß mir dieses Rätsel
immer undurchdringlicher erscheint (UE, 201).

Die intentionale Erfahrung als Bezug zur Welt ist der Iterabilität und der Schriftlichkeit untergeordnet; die Frage nach der Spezifität der Intentionalität betrifft eine Definition ihres Bezugs zu den Dingen. Da Derrida jeden Bezug zur Welt, der die Sprache umgeht, ablehnt – wie er in Bezug auf das Konzept der Wahrnehmung deutlich macht –, ist ein spezifischer, intentionaler Weltbezug höchst problematisch.

Der Begriff der Erfahrung oder Wahrnehmung ist in Derridas Philosophie insgesamt schwierig zu verorten, denn streng genommen verliert die Erfahrung mit der Erweiterung des Schriftbegriffs ihren Ort. An dieser Stelle lässt sich meiner Einsicht nach die „Erfahrung“ bei Derrida am ehesten in eine allgemeinere Praxis der Schrift integrieren: es handelt sich dabei nicht bloß um ein Lesen, sondern um einen Prozess, der nicht neutral ist (d. h. nicht nur das Schreiben unterliegt den Interessen und Dispositionen der Autorin, auch das Lesen ist kein neutraler Versuch zu verstehen).¹⁹⁷ Das Lesen von Zeichen im Sinne Derridas integriert eine aktive, produktive Seite in den reproduktiven, wiederholenden Akt und ist insofern nicht prinzipiell vom Schreiben unterschieden. Innerhalb der Schrift sind bloß relativ unterschiedliche Felder anzunehmen, die sich nicht sauber trennen lassen – so z.B. die unterschiedlichen Künste (bildende, darstellende usw.) oder der Bereich der Kunst gegenüber der Nicht-Kunst im Allgemeinen. „Das“ Lesen oder „die“ Erfahrung können also keinen begrenzten Bereich für sich beanspruchen (z.B. die gegebenen Dinge oder die Literatur usw.), sondern sind als breite Praxis der Schrift zu verstehen, deren Bereiche oder Spezialisierungen sich eher graduell als kategorisch unterscheiden. Wesentlich für diese Praxis ist, dass sie sich weder auf eine rein intellektuelle, noch auf eine rein sinnliche Aktivität reduzieren lässt: Wissen, Gedächtnis, Gewohnheit und im allgemeinen die Sprache sind Teil des Sichtbaren, d. h.

¹⁹⁷ Diese Interessen lassen sich zwar rekonstruieren oder, wenn man so will, bewusst machen, aber es ist nicht möglich sie einfach auszuschalten. Somit wäre auch keine einfach neutrale, allgemeine Erfahrung möglich.

Teil der Erfahrung. Das Unsichtbare bildet, wie bereits erläutert keinen Gegensatz zum Unsichtbaren, sondern liegt im Sichtbaren. Dazu gehören die unterschiedlichen Erfahrungen der verschiedenen Sinne und ihre Verwobenheit ineinander ebenso wie alles, was eher in den Bereich des Diskursiven fällt. Dabei gibt es durchaus Überschneidungen zwischen dem Körper, seinen Erfahrungen und Gewohnheiten und der Produktion von Diskursen – denn jede Produktion von Zeichen setzt den Körper voraus, der eine bestimmte Lautproduktion beim Sprechen oder bestimmte Schriftzeichen eingeübt hat.

5.2. Die Schrift in der Zeichnung

Hier geht es nicht darum, sich der Freude am Spiel zu überlassen oder triumphierend Wörter und Vokabeln zu manipulieren. Im Gegenteil, Sie können hören, wie diese ganz von selbst in der Zeichnung erklingen, mitunter unmittelbar auf ihrer Haut; denn das Gemurmel dieser Silben hat in ihr bereits angehoben, Wortstücke schmarotzen an ihr, stören sie durch Nebengeräusche [parasiter], und um diese Heimsuchung wahrzunehmen, muß man sich den Gespenstern der Rede überlassen, indem man die Augen schließt (AB, 44).

Zeichnung und Schrift sind, wie zu Beginn bereits angesprochen wurde, etymologisch und technisch miteinander verknüpft. Im Sinne des erweiterten Schriftbegriffs von Derrida bezieht sich Schrift oder Text auch auf alles, was in den Bereich der Kunst fällt, wobei sich die Frage stellt, inwiefern ein Werk der bildenden Kunst im Vergleich zu einem literarischen Werk stumm bleibt:

[...] because there cannot be anything, and in particular any art that isn't textualized in the sense I give to the word „text“ – which goes beyond the purely discursive – there is text as soon as deconstruction is engaged in fields said to be artistic, visual or spatial. There is text because there is always a little discourse somewhere in the visual arts, and also because even if there is no discourse, the effect of spacing already implies a textualization. For this reason, the expansion of the concept of text is strategically decisive here. So the works of art that are the most overwhelmingly silent cannot help but be caught within a network of differences and references that give them a textual structure (SpA, 15).

Die Verräumlichung als Differenzierung lässt in der bildenden Kunst die „Gespenster der Rede“ umgehen, denn auch, wenn eine Zeichnung keine diskursiven oder im enge-

ren Sinn textartigen Elemente hat, funktionieren ihre Elemente wie Zeichen. Wie ein diskursives Zeichen bedeutet ein Kunstwerk etwas und, vielleicht noch stärker, verlangt es interpretiert zu werden. Außerdem stehen künstlerische Arbeiten nicht stumm in einem neutralen Raum, sondern beziehen sich auf einen bestimmten diskursiven Rahmen, der z.B. bestimmte Praktiken ermöglicht und andere beinahe unmöglich macht. Auch in der nicht-diskursiven Kunst wird zitiert und verwiesen (auf andere Werke, auf das Tagesgeschehen, auf institutionelle Vorgaben, etc.).¹⁹⁸

Wie verhalten sich diskursive Strukturen zu nicht-diskursiven, was die Zeichnung betrifft? Welcher Bezug besteht zwischen Schrift (im engeren Sinn) und Zeichnung?

5.2.1. Rhetorik des *trait*

In den *Aufzeichnungen eines Blinden* läuft das Thema der Sprache als Gedächtnisfunktion gewissermaßen nebenher mit; es wird nicht explizit besprochen, aber immer wieder angesprochen. Die Sprache wird in ihrer Definitionsfunktion thematisiert, sie stellt Identität und Begriffe her, indem sie Hierarchien und Grenzen einrichtet – so kann die Sprache formulieren, was in Erinnerung bleiben soll und worüber sie schweigt wird in Vergessenheit geraten.¹⁹⁹ Derrida erklärt, dass es in der sprachlichen oder zeichnerischen Aufzeichnung nicht um eine adäquate Darstellung des Gesehenen geht:

In der absteigenden graphischen Linie [descendance graphique], vom Buch zur Zeichnung, geht es nicht so sehr darum, *von den Dingen, so wie sie sind, zu berichten*, d. h. das, was man sieht [...], zu beschreiben oder zu konstatieren, sondern darum, das Gesetz jenseits des Sehens zu *beachten* [d'*observer* la loi au delà de la vue], darum, die Wahrheit der Schuld zuzuordnen [d'*ordonner* la vérité à la dette], darum, der Gabe Dank

¹⁹⁸ Zitate und Verweise in der bildenden Kunst sind keine Ausnahmepraxis der Konzeptkunst seit den 1960ern, sondern haben durchaus Tradition. Es war z.B. auch in der Renaissance üblich Körperhaltungen von bekannten antiken Statuen in Gemälden oder Skulpturen zu zitieren, um die eigene Virtuosität mit dem Ideal der Antike zu vergleichen.

¹⁹⁹ „Geben Sie ihnen [den zwei Blindheiten, die Derrida skizziert; B.R.] Namen: dem Gedächtnis zuliebe“ (AB, 45) wird Derrida von seiner Gesprächspartnerin in den *Aufzeichnungen eines Blinden* aufgefordert. Auch der französische Titel *Mémoires d'aveugle* mit der doppelten Bedeutung von Aufzeichnungen und Erinnerungen spielt auf die Gedächtnisfunktion des Aufzeichnens an, sei es nun schriftlich oder zeichnerisch. Zur zweiten „Stimme“ im Text, die Derrida befragt, verweist Michael Newman auf ein im Zuge der Ausstellung in Louvre entstandenes Video, in dem eine Frauenstimme aus dem Off Fragen an Derrida richtet, vgl. Newman, Derrida and the Scene of Drawing, 219f.

abzustatten und gleichzeitig dem Mangel, dem Geschuldeten des in sich gespaltenen „man muß“ [au du, à la faille du „il faut“] [...] (AB, 35).²⁰⁰

Das Gesetz jenseits des Sehens spielt auf die Sprache an, die mehrmals mit dem Befehl oder einer auferlegten Ordnung in Verbindung gebracht wird.²⁰¹ Die „Wahrheit“ wird dann der „Schuld“ nicht nur zu-, sondern untergeordnet, da die aufzeichnende Person unter dem Anspruch steht nicht wahllos zu beschreiben, sondern das Wichtige zu formulieren – was zugleich ein Auswählen aus dem Gesehenen und die Konstruktion einer Erzählung bedeutet; also zugleich weniger und mehr als das Sichtbare (wieder)gibt.

Am deutlichsten macht Derrida das Verhältnis von Sprache und Zeichnung in Bezug auf jenen „dritten Aspekt“ der Machtlosigkeit oder des Nicht-Sehen-Könnens, der oben noch nicht behandelt wurde:²⁰² das, was Derrida die „*Rhetorik des Strichs oder Zugs*“ nennt (AB, 59):

Denn ist nicht der Entzug der Linie, ihr Zurückgezogenwerden in dem Moment, da der *trait* gezogen wird, dasjenige, was die Rede zuläßt? Und es gleichzeitig verbietet, die Zeichnung von dem diskursiven Gemurmel zu trennen, dessen Zittern sie durchdringt und erstarren läßt [transit]? Diese Frage zielt nicht darauf, eine Herrschaft des Sprechens über das Sehen, des Worts über die Zeichnung oder der Legende über die Einschreibung wiederherzustellen. Es geht vielmehr darum, zu begreifen, wie diese Hegemonie sich hat durchsetzen können (AB, 59).

Der Entzug des *trait* bedingt das Wort in der Zeichnung, denn sie läßt sich nicht aus der diskursiven Sprache ausschließen – obwohl sie selbst nicht direkt diskursiv ist, ist sie von diskursiven Elementen durchwirkt. Die Autorität des Diskursiven über das Sehen begreift Derrida durch die „*Hypothese des Sehens*“ (AB, 63), die bereits in Bezug auf Fantin-Latour angesprochen wurde.²⁰³ Ein Selbstportrait etwa, bei dem sich die Zeichnerin im Spiegel zeichnet, bleibt hypothetisch, d. h. ich kann bloß annehmen, dass es sich um ein Selbstportrait handelt, wenn ich die Zeichnung sehe, aber die Herstellung der Zeichnung nicht gesehen habe. Die Herstellung der Zeichnung als Selbstportrait der dar-

²⁰⁰ Übersetzung leicht modifiziert, Vgl. MA, 35; AB, 35, Fußnote 38.

²⁰¹ Vgl. auch AB, 62; MA, 60.

²⁰² Siehe Abschnitt 3.1. und 3.2., der erste Aspekt war die „*Aperspektive des graphischen Akts*“ (AB, 49), der zweite der „*Entzug [retrait] oder die Eklipse, das differentielle Nichterscheinen des trait*“ (AB, 57).

²⁰³ Siehe Abschnitt 4.2.

gestellten Person wird im Titel und anderen Dokumenten überliefert oder kann aus dokumentierten Aussagen, Fotos, die die dargestellte Person zeigen und aus der Signatur oder aus stilistischen Vergleichen rekonstruiert werden.

[...] für alle Selbstportraits gilt, daß ein im Bild selbst nicht sichtbarer Referent, nur ein äußeres Indiz eine Identifizierung erlauben wird. Die Identifizierung wird immer mittelbar bleiben. Man wird immer zwischen dem „Signierenden“ und dem „Subjekt“ [„sujet“] des Selbstportraits unterscheiden können. [...] die Identifizierung bleibt eine *wahrscheinliche*, d. h. eine unsichere und jeder inneren Lektüre entzogene, sie bleibt ein Gegenstand der Schlußfolgerung und nicht der unmittelbaren oder natürlichen Anschauung [...]. Deshalb wird man von einem Werk immer nur hypothetisch sagen können, es sei das Selbstportrait eines Selbstportraitisten. Ob es dies ist, hängt stets von der Rechtswirksamkeit des Titels ab, d. h. von einem sprachlichen Ereignis, das nicht zum innersten des Werks gehört, sondern zu seinem parergonalen Rand. Die Rechtswirksamkeit beruft sich auf das Zeugnis eines Dritten, eher auf sein gegebenes Wort und sein Gedächtnis [mémoire] als auf seine Wahrnehmung. Wie die Memoiren [les Mémoires] erscheint das Selbstportrait [l'Autoportrait] immer im Nachhall mehrerer Stimmen. Und die Stimme des anderen befiehlt das Portrait, gibt es in Auftrag, ruft es [l'appelle] ohne Symmetrie oder Konsonanz (AB, 67).²⁰⁴

Das Selbstportrait ist in seiner Entstehung und in seiner (nachträglichen) Identifikation auf die andere²⁰⁵ angewiesen, die es fordert und benennt. Die Zeichnung oder das Werk ist auf etwas angewiesen, was nicht es selbst ist – auf den Titel, der als „sprachliches Ereignis“ nicht zum Werk gehört, sondern außerhalb steht und von dieser Position über das Werk bestimmen kann. Die Frage ist, „inwiefern diese Bei-Werke (*Parerga*) das Werk (*Ergon*) erst definieren.“²⁰⁶ Die Parerga als Rahmenbedingungen des Kunstwerks bestimmen, was das Innere des Werks ist. Indem sie selbst zwar Teil des Kunstwerks

²⁰⁴ Übersetzung des letzten Satzes modifiziert, vgl. MA, 68: „Et la voix de l'autre commande, elle fait tenir le portrait, elle l'appelle sans symétrie ni consonance [sic].“ Frz. *appeler qc.* bedeutet etwas erfordern, etwas notwendig machen; frz. *appeler*: (herbei)rufen; frz. *s'appeler*: heißen (sich nennen) – das Portrait wird von der Stimme der anderen gefordert und genannt/benannt. Frz. *consonance* bedeutet Klang, Gleichklang; da Derrida *consonance* mit zwei n schreibt, ist unter Umständen auch folgendes relevant: frz. *consonne*: Konsonant, Mitlaut; frz. *sonner*: klingeln, läuten, (an)schlagen, erklingen. Die Stimme der anderen steht zu meiner Stimme nicht in einem symmetrischen Verhältnis, noch können die Stimmen miteinander erklingen, d. h. sie bleiben prinzipiell getrennt. Auf den Ruf der anderen kann ich bloß antworten.

²⁰⁵ Obwohl der/die/das andere nicht durch einen Artikel bestimmt werden sollte, bleibe ich hier bei der weiblichen Form, einerseits weil es notwendig ist einen Artikel zu verwenden und andererseits, um darauf hinzuweisen, dass auch „der andere“ keine neutrale oder universale Formulierung ist.

²⁰⁶ Danko, Jacques Derrida, 163.

sind, aber doch nicht das Werk selbst, liegen sie auf eigenartige Weise zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Werks.²⁰⁷

Die hypothetische Struktur, die ein reines Sehen verunmöglicht, lässt sich noch breiter fassen, wie Derrida andeutet, wenn er das Selbstportrait als Maske anspricht (vgl. AB, 80). Das Selbstportrait zeige immer eine Maske, darin kündige sich die Totenmaske an und es gäbe einen „Medusa'-Effekt: Die Maske zeigt die Augen in einem ausgeschnittenen Gesicht, dem man nicht ins Antlitz blicken kann, ohne sich einer versteinerten Objektivität, dem Tod oder der Blindheit ausgesetzt zu sehen“ (AB, 80). Wenn ich in jemandes Gesicht blicke, sind die Augen und das Gesicht immer bewegt – nur das Gesicht einer Toten ist unbewegt. Durch die Fixierung eines Bildes in einem Portrait oder im Gedächtnis wird die Starrheit des Todes vorweggenommen.²⁰⁸ Wenn ich mir im Spiegel ein Bild von mir selbst mache, ist dieses Bild zwar, solange ich es sehe (zumindest minimal) bewegt – aber doch entsteht ein starres Bild von mir,²⁰⁹ denn es ist meist frontal und ich versuche still zu halten, um mich zu betrachten – es bleibt vor allem ein prägnantes Bild in meinem Gedächtnis, kein filmischer Bewegungsablauf.²¹⁰ Es gibt also einen gewissen Erstarrungseffekt im Visuellen und noch stärker im Portrait – ich habe kein unmittelbares Bild von mir (und von anderen); Erinnerungen, Ähnlichkeiten, prägnante Details – das Unsichtbare und das Gedächtnis – formen das, was sich zeigt. Der Übergang von bildhaften zu sprachlichen Strukturen ist hier, wie in Bezug auf die Zeichnung, fließend.

Weder Chronologie noch Logik noch Hierarchie zwischen der Ordnung der Sprache und der Ordnung der Hand, zwischen Ohr und Auge. Diese Ordnung *artikuliert* sich erst in der normierten, geformten Phase des Subjektils: *organisch* aufgebauter Körper, die fünf Sinne, die Materie des Trägers zum

²⁰⁷ Vgl. ebd., 164.

²⁰⁸ Was das Gedächtnis betrifft, so wurde oben bereits ausgeführt, dass es nur einzelne Aspekte bewahren kann und nicht alle Details einer bestimmten Situation. Vgl. Abschnitt 3.1.

²⁰⁹ Zur Entstehung des Selbstbildes und zur Starrheit dieses Bildes, vgl. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders., *Schriften I*. Weinheim: Quadriga ²1986, 61-70.

²¹⁰ Zudem kann ich meine Augen nicht beim bewegten Sehen betrachten: entweder ich fixiere sie im Spiegel, oder ich betrachte mein Gesicht, meine Gestalt und verliere den Fokus auf die Augen, insofern sind die Augen, wie bei einer Maske ausgeschnitten.

Parergon entäußert und unterschwellig aus ihrer unterstellten Neutralität als Gesetzgeber wirksam usw.“ (SE, 95).

Insofern sind auch die sprachlichen Parerga von den visuellen Strukturen im Werk nicht so einfach zu trennen. Das Sehen konstruiert ebenso wie das Zeichnen Bilder, auch wenn die Stabilität, Plastizität und Konstanz dieser Bilder sehr unterschiedlich ist. Die Sprache ist zum einen Teil dieses Konstruktionsprozesses – da sich kein rein visueller Bereich von einem rein diskursiven abgrenzen lässt – zum anderen lässt sich das explizit sprachliche Beiwerk vom Bild oder Werk unterscheiden. Die sprachlichen Strukturen außerhalb des Bildes haben eine bestimmende Funktion, sie benennen Motiv, Sinn usw. Im Sinne der erweiterten Schrift bzw. als Kontext sind die Strukturen, die nicht zum Werk gehören, wesentlich für die Definition von Kunst im allgemeinen (z.B. Kunstkritik, Kunstgeschichte, Museen, Galerien, Kunstmarkt...).

5.2.2. Text und „Bild“ in den *Blind Time Drawings*

Der Zusammenhang des Bildes, der aufgezeichneten Bewegung mit dem Text, den Morris auf seinen Zeichnungen anbringt, ist bisher bloß durch das Verhältnis von Ausführung und Aufgabenstellung erklärt. Dieses Verhältnis wird schon ab der dritten Serie der *Blind Time Drawings* immer komplexer; es treten Erinnerungen, Zitate und ethische bis ontologische Überlegungen zu den Aufgabenstellungen hinzu. Da es nicht möglich ist hier differenziert auf alle Serien einzugehen, werde ich bezüglich des Verhältnisses von Text und Bild vor allem bei der ersten Serie bleiben. Mit Derrida möchte ich davon ausgehen, dass der Text Teil der Zeichnungen ist und sich dennoch auf eigenartige Weise von den gezeichneten Formen abgrenzt – die parergonale Struktur des kommentierenden Textes wird der Zeichnung einverleibt, auf weit weniger emphatische Weise als das in Artauds *Sorts* geschieht. Nun ist die Frage, was es bedeutet, wenn der Text Teil der Zeichnung ist?

Dass der Text Teil des Werks und nicht Bei-Werk ist wird dadurch gewährleistet, dass er je auf dem Blatt steht und in späteren Serien auch in den Bereichen der blinden Markierungen wandert (Abb. 4). Dennoch gibt es immer eine Abgrenzung zwischen Text und

den Fingerabdrücken und Spuren, zunächst einfach dadurch, dass die Zeichnung blind und mit beiden Händen ausgeführt ist und dadurch großflächige, dunkle Abdrücke erzeugt, die oft verwischen und über den Rand der Zeichnungsfläche hinausgehen bzw. am Rand abgeschnitten sind. Die Schrift dagegen ist in einheitlichem Schriftbild, in präzisen Absätzen am Rande der für die blinde Aktion designierten Fläche angebracht. Die Rahmenhandlungen rund um das blinde Zeichnen gehören zum Herstellungsprozess und sind ausschlaggebend für das Ergebnis; das Messen und Schätzen der Zeit, das Aufschreiben der Aufgabenstellung auf die Zeichnungen waren Teil seiner Arbeitssitzungen, wie Morris sie beschreibt:

I always timed my working. I started a stopwatch, closed my eyes and began. I then recorded the discrepancy as a note or on the back of the drawing, later including it in the text I lettered on at the bottom. All kinds of estimations of pressure, placement, proximity, distance, etc., were involved in the production of the works, so it seemed logical to estimate the lapsed time as well. Probably not at all logical, but I did it anyway in the first series and continued doing so for all the rest.²¹¹

In einem auf diese Weise definierten Ablauf wird der Text zum Platzhalter für alle Bedingungen der Abdrücke, die nicht direkt zu sehen sind. Die Texte sind bereits in der ersten Serie eine Art Minimalkommentar zu den Zeichnungen und zugleich sind sie keine Kommentare, sondern Teil der Zeichnungen.

Die Texte der *Blind Time I*-Zeichnungen gehen im Unterschied zu den weiteren Serien kaum über die Beschreibung der blinden Gesten hinaus. Was wäre die Funktion eines „verdoppelnden Kommentars“? Nach Derrida:

Das Moment, das ich vielleicht ungeschickterweise, verdoppelnden Kommentar' genannt habe, bedingt nicht die Selbstidentität des „*meaning*“, sondern eine relative Stabilität der vorherrschenden Auslegung (einschließlich der Selbstauslegung) des kommentierten Textes. Ich führe an dieser Stelle auch aus, daß der „verdoppelnde Kommentar“ [...] kein Moment einfacher reflexiver Aufzeichnung ist, mittels dessen man die ursprüngliche und wahre Schicht der beabsichtigten Bedeutung eines Textes, eines eindeutigen und mit sich selbst identischen Sinns, getreu transkribieren könnte, über der oder nach der schließlich die aktive Auslegung begänne. Nein, dieser Kommentar ist *schon* eine Interpretation (UE, 221f).

²¹¹ Robert Morris in einem E-mail an Jean-Pierre Criqui vom 22.05.2004, zit. n. Criqui, Drawing from the Heart of Darkness, 15.

Wenn man davon ausgeht, dass die Bedeutung eines Textes nicht einfach kommentierend reproduziert werden kann, dann kann die Bedeutung einer nicht diskursiven, visuellen Markierung wohl noch weniger einfach in einen Kommentar überführt werden. Das „Gemurmel“ und die „Gespenster der Rede“, die die Zeichnung als differentielle Struktur heimsuchen,²¹² ist nicht dasselbe, wie der kommentierende Text, denn dieser Text ist bereits eine bestimmte Interpretation, er ist immer expliziter als das, was er „verdoppelt.“

In Morris *Blind Time Drawings* ist dieser Kommentar nun Teil des Werks – der Text erläutert, dass eine blind ausgeführte Handlung die Spuren, die zu sehen sind, hervorgebracht hat; doch der Text, der die Herstellung der Abdrücke beschreibt, ist nicht eins mit den Abdrücken, die zu sehen sind. Wenn der Text zur Zeichnung gehört, dann führt er eine Verdoppelung in die Zeichnung ein: Die Zeichnung hält die Geste zweifach fest, auf je verschiedene Weise, sodass es zu einfach wäre, zu sagen: es handelt sich um Intention (Text) und Ausführung (Abdrücke) derselben Geste – die Geste wird bereits durch die Spuren, die sie hinterlässt und durch den Text, der sie beschreibt, verändert und interpretiert (die Spuren bleiben, die Geste ist flüchtig usw.; der Text erfasst nicht die Abweichung vom Vorhaben, die nur in den Spuren auftaucht). Die dunklen Spuren der blinden Gesten leisten Widerstand dagegen, in der schriftlichen Beschreibung völlig durchsichtig zu werden, den Kommentaren zum Trotz bleibt eine gewisse Rätselhaftigkeit in den Gebilden. Die Geste wird nicht bloß aufgezeichnet, sie erstarrt in der Aufzeichnung; der Text definiert eine bestimmte Interpretation der Spuren, die zu sehen sind – diese minimale Interpretation ist zwar Teil der Zeichnung, bleibt aber offen für Fragen und Revisionen. Die Abweichung ist in den *Blind Time Drawings* angelegt und wird durch die Iteration der Geste in Bild und Text vervielfacht. Es entstehen Bezüge zwischen dem Körper, seinen Spuren, der Intention, die nicht umgesetzt werden kann, der Transkription der (vermeintlichen) Intention etc. Durch die Transkription entsteht wiederum eine graphische Markierung auf dem Blatt, die, wie gesagt, in ihrer linearen,

²¹² Vgl. die einleitenden Passagen von Abschnitt 5.2.

präzisen Form stark von der gestischen „Schrift des Körpers“, die Morris entwickelt, unterschieden ist. Die Dissemination der Implikationen, die entsteht, sobald die Nicht-Entsprechung zwischen den Komponenten der Zeichnungen in den Fokus rückt, müsste noch weiter verfolgt werden. Auch die unterschiedliche Zeitlichkeit von Text und Bild wäre noch präziser zu betrachten: Die notierte Dauer und der „time estimation error“ kennzeichnen den Text als nachträgliche Beschreibung, denn vor der Ausführung kann diese Größe noch nicht bekannt gewesen sein. Nur die Dauer der blinden Aktion wird gemessen und aufgeschrieben, der „normal“, sehend notierte Text wird nicht zeitlich gemessen. Die blinde Zeit unterscheidet sich nicht nur von der gemessenen, sondern auch von der sehend orientierten Norm, die sich in dieser Differenz wiederum als gesetzte, eingeübte Erfahrung befragen lässt (und nicht als originäre, unveränderbare fixiert ist). Die Repräsentation (der Geste im Abdruck und im Text) kann Morris zwar nicht loswerden, aber, wie oben²¹³ dargestellt, automatisieren und eine gewisse Distanz zum Ausdruck herstellen bzw. das Ausdrucksverhältnis zwischen Geist, Körper, Geste und Text in Frage stellen und dabei spielen die Texte in seinen Zeichnungen eine wesentliche Rolle.

Die Reflexion auf den Status der Texte im Werk ermöglicht zwar nicht, um die Intentionen von Morris zu klären, kann aber Funktionszusammenhänge in den *Blind Time Drawings* aufzeigen.

5.2.3. Text und Bild in Artauds Zeichnungen

In jenen Zeichnungen, die Artaud geschriebene Zeichnungen nennt, und in den *Sorts* vermischen sich Schrift und Zeichnung, auch in einigen Portraits finden sich einzelne Zeilen oder längere Textpassagen. Oben wurde bereits die Piktographie Artauds erwähnt, die sich nicht „bloß“ auf das Verhältnis von graphischen und textuellen Elementen in den Zeichnungen bezieht – die Piktographie bezieht sich zum einen auf die Aufteilung der Kunst in Gattungen, zum anderen auf die Buchstäblichkeit der Materie.

²¹³ Vgl. Abschnitt 4.3.2.

Derrida schreibt: „Wenn im Piktogramm die Beziehung zwischen Wortschrift, Phonogramm, stummer Linie und Farbe analog dem ist, was sie in der Literatur oder im Theater *nach* Artaud war, so lässt sich kein Körper, kein Korpus getrennt behandeln“ (SE, 62). Wenn also zwischen Theater, Literatur und Zeichnung kein Unterschied zugelassen wird, dann können die „Künste“ im Allgemeinen nicht mehr voneinander getrennt betrachtet werden. Ausgehend von Artauds Intonation des Textes auf seinen Zeichnungen,²¹⁴ wird nun die graphische Markierung auch als Rhythmus aufgefasst oder gehört, die Farbe als Klang oder Stimmung, der Strich als Geste, etc. In dieser Position zeigt sich Derridas bereits erwähntes Interesse für die Übergänge zwischen den Sinnen, für Synästhesie. Es ist allerdings notwendig noch weiter zu gehen, da die Übergänge, die die Piktographie postuliert, nicht nur zwischen den Sinnen stattfinden, sondern zugleich zwischen Körper und „Geist“. Was üblicherweise mit dem Geist, dem Sinn/der Bedeutung oder den Gedanken assoziiert wird, kann nicht mehr von der Sinnlichkeit oder Körperlichkeit getrennt werden: ein Piktogramm bietet also nicht geistigen Gehalt in visueller Form dar, sondern verschränkt das Sinnliche und das Geistige untrennbar ineinander, sodass beide „Erfahrungstypen“ nur nachträglich zerlegt und voneinander getrennt werden können.

Artauds geschriebene Zeichnungen (Abb. 5, Abb. 9) sind nicht nur durch die Wörter und Sätze charakterisiert, die sich in die Zeichnung einfügen, sondern auch durch Symbole, die (vor allem in *L'être et ses fœtus*) die gesamte Bildfläche überziehen: kleinere und größere Kreise, Zacken, Schlaufen, knochen- und phallusförmige Umrisse, Körperteile. Die Zacken, Schlaufen und Kreise erinnern an das graphische Formenspektrum, das in den *Sorts* entsteht (Abb. 7, Abb. 8). Das Schriftbild und die Symbolansammlungen nähern sich in diesen Briefen aneinander an; Artaud entwickelt, wie es scheint, einen Satz von Symbolen, die den schriftlich formulierten Sätzen Effizienz verleihen. Das Schriftbild und die Platzierung der Wörter scheinen ebenso auf die Wirkung angelegt, wie die gebrannten Löcher und farbigen Markierungen – Artaud formuliert auf je-

²¹⁴ Vgl. Thévenin, Die Suche nach einer verlorenen Welt, 30.

dem *Sort*, dessen Zweck, z.B.: „Als Tote wirst du leben / unaufhörlich wirst du umkommen und hinabsteigen / ich werfe auf dich / eine Kraft des Todes. / Und dieses Los / wird nicht widerrufen werden. / Es wird nicht aufgeschoben werden. / Und es bricht / jede Verzauberung. / Und dieses Los / wirkt unmittelbar.“²¹⁵ Schrift, Zeichnung und Symbole haben physischen Charakter, sie sollen eine physisch-magische Wirkung übertragen. Ähnliches suggeriert auch die Betrachtungsanweisung, mit der die Zeichnung *La machine de l'être* versehen ist: „Zeichnung, die man vor einer Wand / von schräg unten betrachten soll, wobei man sich / den rechten Unterarm reibt.“²¹⁶ Die Zeichnungen/Briefe möchten auf die Körper ihrer Adressatinnen und Betrachterinnen Einfluss nehmen. Solche Beobachtungen scheint *Das Subjektil ent-sinnen* bereits als bekannt vorauszusetzen.

Derridas Text zeigt, wie Artauds verschiedene Arbeitsweisen ineinander fließen und sich nicht mehr voneinander lösen. Wie die Verschränkung von Klang, Wort und Geste spezifisch in den Zeichnungen funktioniert, wird nur in kurzen Hinweisen behandelt. Die Brandspuren in den *Sorts* und der ungeschickte Strich, der das Papier manchmal fast zum reißen bringt, fungieren in Derridas Text als exemplarische Strategien Artauds. Diese beruhen zwar auf der Betrachtung der Zeichnungen, lassen sich aber nicht auf eine tiefergehende Analyse der Zeichnungen ein, unter anderem weil es Derridas selbst-aufgelegte Vorgabe ist, nicht über Artauds Kunstwerke zu schreiben bzw. sie nicht zu beschreiben. Eine solche textuelle Strategie macht deutlich, dass es problematisch ist über Kunstwerke zu sprechen (als könnte man einfach determinieren, was im Werk geschieht). Andererseits verbietet diese Vorgehensweise eine genaue und spezifische Analyse der Zeichnungen – so bleibt Derridas Text bei allgemeineren Funktionszusammenhängen. Was den Begriff der Piktographie und die gewaltsame Auseinandersetzung mit

²¹⁵ „Tu vivras morte / tu n'arrêteras plus / de dépasser et de descendre / je te lance/ une Force de Mort. / Et ce Sort / ne sera pas rapporté. / Il ne s[era] pas / reporté. Et il brise / tout envoûtement. Et ce sort / ag[i]t / immédiatement.“ Die Buchstaben in eckigen Klammern wurden rekonstruiert, auf den *Sorts* fehlen sie wegen der Brandlöcher. Paule Thévenin, „Werkverzeichnis“, in: Dies./Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer/Mosel 1986, 255-270; hier:, 259.

²¹⁶ „dessin à regarder de traviole / au bas d' un mur en se / frottant le dessous / du bras droit.“ Ebd., 263.

dem Subjekt betrifft, scheinen diese wesentliche Momente von Artauds Praxis festzuhalten, aber vor allem auf ein Zusammenwirken von Theater, Zeichnen und Schreiben aus zu sein – sodass eine präzise Betrachtung der Übergänge und Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Modi des Ausdrucks (die eine gewisse Trennbarkeit der verschiedenen „Medien“ voraussetzt) etwas problematisch erscheint.

5.3. Die Zeichnung als Schrift

Die dekonstruktive Erweiterung des Schriftbegriffs hat bekanntlich viel Widerstand und Unverständnis hervorgerufen. Ebenso stößt die Weigerung Derridas die Kunst als von anderen Praktiken abgegrenzten Bereich zu verstehen auf Widerspruch, da die Frage der philosophischen Ästhetik der Moderne stets jene nach dem Eigenwert der Kunst war. Der Eigenwert des Ästhetischen ist insofern ein wertvolles Theorem, als er die Unabhängigkeit des Ästhetischen gegenüber dem Alltäglichen oder dem Politischen gewährleistet. Als völlig unabhängiger, eigengesetzlicher Bereich droht das Ästhetische seinen Einfluss auf andere soziale Bereiche zu verlieren, weshalb – in einer gewissen Widersprüchlichkeit zur Autonomiebehauptung – auch noch die Souveränität der Kunst behauptet werden müsste, um ihre eingreifende oder verändernde Kraft zu begreifen.²¹⁷

Demzufolge kann es als problematisch eingeschätzt werden, dass Derridas Werk keine Definition der Kunst als eigenständigen Bereich zulässt. Auch, wenn das gängige Missverständnis der erweiterten Textualität – Derrida meine, alles sei bloß diskursiv – ausgeräumt ist, wird der erweiterte Schriftbegriff diesbezüglich als problematisch aufgefasst. Wenn es kein außerhalb des Textes gibt, gibt es nur Differenzen innerhalb des Textes, d. h. das Ästhetische kann gegenüber anderen Praktiken keinen ausgezeichneten Status behaupten; es gibt zwischen verschiedenen Bereichen keine definitiven Grenzen und nur relative Differenzen.

²¹⁷ Zum Verhältnis von Autonomie und Souveränität in der Ästhetik, vgl: Christoph Menke, „Einleitung: Autonomie und Souveränität“, in ders., *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 (=stw 958), 9-15.

Ein Vorwurf gegenüber Derridas Schriften zur Kunst lautet daher, dass die Dekonstruktion Kunst nicht plausibel machen kann bzw. sie der Philosophie unterordnet, weil sie den Eigenwert der Kunst nicht erklären kann. Dies wird der philosophischen Ästhetik auch im Allgemeinen oft angelastet und besagt im Falle Derridas, dass er Kunst bloß als das erklären kann, was auch die „Wahrheit“ seiner Philosophie ist: „Einmal mehr sind es auch bei Derrida ausgerechnet Kunstwerke, die einer philosophischen These, die als letzte Wahrheit ausgegeben wird, am nächsten sind: einer Wahrheit, die im Fall Derridas besagt, daß der Rede von Wahrheit, Bedeutung und Verstehen ein notwendig transzendentaler Schein zugrunde liegt.“²¹⁸

An diesen Vorwurf knüpft sich unmittelbar ein zweiter: „seine [Derridas, B.R.] Instrumentalisierung verschiedenster Kunstwerke als Illustration jener [seiner, B.R.] problematischen Zeichentheorie.“²¹⁹ Dies besagt für Sondereggers Lektüre der *zweifachen Seance*, dass Derrida zwar „die textuellen Strategien Mallarmés [...] brilliant auseinanderliest“, aber sie letztendlich auf die Illustration der *différance* reduziert.

Ein dritter Kritikpunkt bezieht sich auf Derridas Analyse der Rahmenbedingungen von Kunstwerken und meint, diese gehe nicht weit genug: „Doch bleibt letztendlich nicht nur die Transformation des Diskurses vom Parergon hin zu einem Teil des Ergons bei Derrida unterbeleuchtet [...], sondern ebenfalls die Konsequenzen aus seinem eigenen Verständnis des Diskurses als Parergon.“²²⁰ Derrida weist nach Dagmar Danko zu wenig darauf hin, dass Diskurse über Kunstwerke, diese erst zu Kunstwerken machen: „Aussagen, Schriften und Kritiken zu Kunst“ sind für die Autorin „[a]ls Parergon [...] die Möglichkeitsbedingung von Kunst.“²²¹ Die Kunst bleibt demnach weiterhin unter den Diskurs untergeordnet, da sie ihn zur Selbstbestimmung braucht.

Die Frage nach einem eigenen Bereich der Kunst soll zusammen mit der Frage nach der Unterordnung der Kunst unter philosophische Kriterien behandelt werden. Georg Bert-

²¹⁸ Sonderegger, Derridas Spiel der Dekonstruktion, 118.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Danko, Jacques Derrida, 187.

²²¹ Ebd., 187.

ram versucht gegen Sondereggers Position eine Ästhetik der Dekonstruktion zu bestimmen. Dadurch bringt er Derridas Aussagen über Kunst noch stärker in den Verdacht die Kunst allgemein unter die Philosophie unterzuordnen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Daher will ich von dem Vorhaben Abstand nehmen ein Definitionsmoment des Ästhetischen aus Derridas Schriften zu extrahieren und stattdessen auf den Versuch eingehen, die Kunst nur als historisch gefestigten, kontextuellen Bereich zu bestimmen. Eine konventionelle oder kontextuelle Kunsttheorie ist im Diskurs über die Parergonalität angelegt und lässt sich auch durch Aussagen Derridas plausibel machen, die sich nicht explizit auf Kunst beziehen, sondern auf den Begriff des Kontexts im Allgemeinen. Dadurch möchte ich auch auf den dritten Einwand Bezug nehmen, der besagt, dass Derrida die Implikationen der Parergonalität nicht weit und konsequent genug verfolgt.

5.3.1. Eine Ästhetik der Dekonstruktion?

Georg Bertram vertritt die Auffassung, dass die Ästhetik der Dekonstruktion sich nicht in den Begriffen der Autonomie oder Souveränität der Kunst fassen lasse. Als Anzeichen für diese These sei bereits Derridas Skepsis gegenüber den Kunstgattungen und einem geschlossenen Kunst-Begriff überhaupt zu werten. Diese Position benennt Bertram als jene der "*ästhetische[n] Eigenart ohne ästhetische Differenz*" und charakterisiert sie mit zwei Thesen.²²² Die erste besagt, dass das Darstellungsgeschehen generell "differentialistisch" verfasst sei: das ästhetische Darstellen sei wie alles andere Darstellungsgeschehen differentiell verfasst und könne sich also nicht aufgrund seiner Verfassung vom nicht-ästhetischen Darstellen abgrenzen (hierarchisch oder aufgrund einer Innen/Außen-Differenz). Zweitens betreffe die Charakteristik eines ästhetischen Zeichengeschehens, die sich mittels Dekonstruktion auffinden lässt nicht das ästhetische Zeichengeschehen im Allgemeinen, sondern jeweils bloß ein partikulares Zeichengeschehen, weswegen kein besonderer Status des Ästhetischen ausgesagt werden könne. Die Eigenart des Äs-

²²² Georg W. Bertram, „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 50/1 (2005), 9-26. 10.

thetischen bestehe nun darin, „daß dieses Zeichengeschehen seine differentielle Konstitution auffällig werden läßt.“²²³

Eine „ästhetische Textur“ ist dadurch ausgezeichnet, dass sie in ihrer je eigenen Struktur die Leerstellen des Darstellungsgeschehens markiert, d. h. ihre differentielle Konstitution bzw. das Wirken der *différance* zeigt. Diese Remarkierung sieht Bertram im Gegensatz zu einer Ästhetik der Reflexion.²²⁴

Entscheidend ist [...], daß diese Remarkierungen nicht über die jeweilige differentielle Textur hinausreichen. Die Texte remarkieren „nur“ ihr jeweiliges Geschehen. Sie remarkieren bestimmte ihrer differenzierenden Bewegungen – Konturen im Bild, Signifikanten, in einem Text, etc. Die Remarkierung reicht also nicht über ein einzelnes Zeichengeschehen hinaus. Sie bezieht sich weder auf eine bestimmte Form von Zeichengeschehen noch auf das Zeichengeschehen im Allgemeinen.²²⁵

Bertram beschreibt solche Remarkierungen als eine Art Bemerkbar-Machen²²⁶ der *différance*; exemplarisch dafür ist die Analyse von Stéphane Mallarmés *Mimique* in Derridas *Die zweifache Seance*. Der Pantomime, von dem die *Mimique* erzählt, führt eine Szene auf, die erst durch die Differenzierung von Gesten entsteht – er richtet sich nicht nach einem Skript oder einem voraus liegenden Geschehen.²²⁷ Er ahmt also nichts nach, sondern produziert mit seinem Körper, durch verschiedene Bewegungen eine Schrift, differenziert Charaktere usw. Bertram deutet dieses Differenzierungsgeschehen wie folgt: „Die differenzierenden Bewegungen zeigen in diesem pantomimischen Verfahren ihre konstitutive Stellung. Genau diese konstitutive Stellung faßt der Begriff ‚différance‘.“²²⁸ Die ästhetische Remarkierung wird also anhand von *Die zweifache Seance* als Aufzeigen der konstitutiven Leerstellen, d. i. der *différance*, ausgearbeitet. Der

²²³ Ebd., 11.

²²⁴ Für eine reflexive Ästhetik vgl. z.B. Christoph Menke, *Die Dialektik der Ästhetik*.

²²⁵ Bertram, *Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion*, 21f.

²²⁶ Frz. remarquer bedeutet nicht nur „wieder markieren“, sondern auch „bemerken“. Vgl. ebd., 22.

²²⁷ Vgl. z.B. Derrida, „Die zweifache Séance“, in: ders., *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 193-320; hier: 220f: "Im Anfang dieses Mimen/Mimus war weder die Tat noch das gesprochene Wort. Es ist dem Mimen vorgeschrieben [...], nichts sich vorschreiben zu lassen außer seiner Schrift, nicht durch Nachahmung irgendeine Handlung (*pragma*: Sache, Ding, Tat), irgendein gesprochenes Wort (*logos*: Wort, Stimme, Rede) zu reproduzieren. Der Mime muß allein sich auf eine weiße Seite schreiben, die er ist [...]."

²²⁸ Bertram, *Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion*, 17.

Gehalt wird erst durch gewisse Leerstellen zwischen den Elementen der Darstellung konstituiert – das trifft auf alles Zeichengeschehen zu, wird aber im ästhetischen Darstellungsgeschehen remarkiert, so Bertrams These. Diese Struktur überträgt der Autor auch auf andere Texte Derridas, wie „Restitutionen“ in *Die Wahrheit in der Malerei* oder *Aufzeichnungen eines Blinden*.²²⁹ Derrida beschreibe auch dort, wie eine spezifische ästhetische Textur ihre konstitutiven Leerstellen markiere.²³⁰

Dabei bleiben andere Schwerpunkte der Texte, wie die Parergonalität von Rahmen oder Titel, unterbeleuchtet. Fraglich bleibt, weswegen Bertram zunächst den „Begriff einer ästhetischen Textur [...] für eine dekonstruktive Ästhetik verallgemeiner[t]“,²³¹ um dann die Allgemeinheit der Remarkierungen dieser Textur in Abgrenzung von der Reflexion wieder zurückzunehmen. Dies ist zwar notwendig, wenn man den besonderen Status des Ästhetischen bestreitet, aber nur begrenzt schlüssig. Bertram übersieht die Hinweise auf eine kontextuelle bzw. konventionelle Bestimmung von Kunst, die Derrida in den behandelten Texten gibt, d. h. die Funktion des Parergon als Definitionsmoment für das Innere der Kunst.

Bertrams Text stellt stärker als Derrida selbst das Bemerkbar-Machen der *différance* als Eigenart der Kunst dar. In *Die zweifache Seance* ist dieses Moment eines von mehreren – ebenso wichtig ist z.B. die Subversion der platonischen Mimesis bei Mallarmé oder die Frage nach dem Titel im Verhältnis zum Werk. Derridas Texte über Kunst eröffnen eine Vielfalt an Zugängen und Bedeutungen für die jeweils in Frage stehenden Werke;

²²⁹ Ebd., 19f. Die Markierung von Leerstellen in den *Aufzeichnungen eines Blinden* verzeichnet Bertram vor allem als das Nichterscheinen des Strichs: die Striche „müssen in ihrer materialen Fülle übersehen werden, soll das Bild eine Darstellung zeigen“ (ebd., 20). Ich denke, dass Derrida eher eine allgemein graphematische Funktionsweise der Zeichnung aufzeigt, und weniger auf die Remarkierung dieses Moments hinweist oder dies gar zur ästhetischen Eigenart erklären würde. Siehe oben, Abschnitt 3.2.

²³⁰ Die These, dass Derrida sich immer bloß auf ein spezifisches Werk bezieht, scheint letztlich nicht haltbar zu sein, da Derrida z.B. in Bezug auf Mallarmé die Frage nach „der“ Literatur aufwirft oder in Bezug auf Artaud die Frage nach den verschiedenen „Künsten“: „So wie im Inneren der ‚geschriebenen Zeichnungen‘ die Grenze durchbrochen wurde, liquidiert das Durchbrechen derselben Wand in den anderen ‚Künsten‘ die Grenze zwischen all diesen ‚Künsten‘. Alles in ihnen ist jedes Mal singulär und jedes Mal analog: Figurationen des Anderen“ (SE, 62). Auch Sonderegger argumentiert für allgemeine Aussagen in *Die zweifache Seance*, vgl. u.a. Sonderegger, Derridas Spiel der Dekonstruktion, Fußnote 71, 80f.

²³¹ Bertram, *Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion*, 18.

es geht dabei nicht darum eine eindeutige Interpretation zu argumentieren, wie sich auch in Bezug auf die ausführlicher behandelten Texte gezeigt hat.²³² Dagmar Danko erklärt Derridas Herangehensweise an bildende Kunst, wie folgt:

Kunstwerke und Texte sind wie polysemantische²³³ Begriffe auf verschiedene Art und Weise auszulegen, wobei auch diejenigen Bedeutungen Gültigkeit haben, die sich gegen die vermeintliche Intention des Autors richten. Ein Kunstwerk zu „besprechen“ kann also nur dahingehend erfolgen, dass die Dissemination der Bedeutungen hervorgehoben wird.²³⁴

Die Dissemination bedeutet nicht nur, dass die Bedeutung ausufert, sondern auch, dass die Vielfalt nicht reduzierbar ist auf eine Bedeutung oder wenige „Hauptbedeutungen.“ Die Entscheidung für eine Bedeutung beruht nicht auf der natürlichen oder evidenten Wichtigkeit dieser Bedeutung, da die disseminierenden Bedeutungen weder hierarchisch noch eingrenzbar sind.²³⁵ Eine bevorzugte Bedeutung folgt den Interessen derjenigen, die die Deutung vornehmen, bzw. ist eine gewisse Eingrenzung der Bedeutung notwen-

²³² So beschäftigt sich z.B. *Das Subjekt il ent-sinnen* nicht bloß mit dem Bildträger, sondern ebenso mit dem Subjekt, der Auflösung von Gattungsgrenzen in der Kunst, dem Ausdruck und der Repräsentation in Artauds Zeichnungen und Schriften. Die *Aufzeichnungen eines Blinden* stehen zwar unter dem übergreifenden Thema der Blindheit, eröffnen aber unter dieser Hinsicht sehr viele verschiedene Perspektiven (Autobiographisches, biblische und literarische Quellen, antike Mythen, die Ikonografie des Ursprungs der Malerei, Fragen der Wahrnehmung und der Erinnerung...) und gehen schließlich über die Frage nach Sehen oder Blindheit hinaus.

²³³ Nach Derrida ersetzt im Zuge der Ausweitung des Schriftbegriffs die Dissemination die Polysemie. Im Gegensatz zur potentiell erfassbaren Zahl an verschiedenen Bedeutungen, die die Polysemie impliziert, meint die Dissemination ein unendliches Ausufernd von Bedeutungen, die grundsätzlich nicht völlig einholbar sind: „[D]er semantische Horizont, der üblicherweise die Auffassung von Kommunikation beherrscht, wird überschritten oder gesprengt durch die Intervention der Schrift, das heißt einer *Dissemination*, die sich nicht auf eine *Polysemie* reduziert. Die Schrift liest sich, sie gibt ‚in letzter Instanz‘ keinen Anlaß zur hermeneutischen Entzifferung, zur Entschlüsselung eines Sinns oder einer Wahrheit“ (SEK, 44).

²³⁴ Danko, Jacques Derrida, 162.

²³⁵ Also ist ein Kommentar zu einem Text oder zu einem Kunstwerk bereits eine Interpretation: „Dieses Moment, diese Schicht, [=der Kommentar als elementare Schicht der Interpretation, B.R.] betrifft bereits die Interpretationen und semantischen Entscheidungen, die nichts ‚Natürliches‘ oder ‚Ursprüngliches‘ haben und die unter zu analysierenden Bedingungen die in der Folge vorherrschenden Konventionen vorschreiben [...]. Diese gleichsam paraphrasierende Interpretation versichert sich einfach dessen, was in einem Text [...] einen Bereich der impliziten ‚Konvention‘ oder der ‚Verträge‘ darstellt, der sehr tief und sehr solide ist“ (UE, 222). Auch in Bezug auf bildende Kunst scheint es ähnlich zu sein; so haben z.B. ikonographische Analysen die Funktion der Bestandsaufnahme des Dargestellten, ikonographische Normen sind wiederum historische Konstrukte, die in der Renaissance in Sammelwerken festgehalten und zugleich fixiert wurden (exemplarisch wäre dafür die *Iconologia* von Cesare Ripa von 1593).

dig, um überhaupt über etwas sprechen zu können. Jedenfalls müssen zugunsten einer bestimmten Bedeutung andere Bedeutungen ausgeschlossen werden. Es ist also ein Ausschlussverfahren nötig, um Bedeutung zu fixieren und weil keine Bedeutung einen natürlichen Vorrang für sich beanspruchen kann, ist dieses Ausschlussverfahren immer auf gewisse Weise gewaltsam. Diese Form von Gewalt ist nicht per se moralisch zu verurteilen, da sie notwendig ist, um Bedeutung zu erzeugen.²³⁶

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb Derrida kein Interesse daran hat, Kunst auf eindeutige Weise zu beschreiben. Das Auffächern von Bedeutungen ermöglicht zumindest eine Herangehensweise, die das Werk eher öffnet als fixiert – auch wenn es notwendig ist einige Interpretationsstränge zu definieren, ist Derrida zugute zu halten, dass er mehrere Perspektiven zugleich öffnet und sich nicht für eine entscheidet. Derridas Philosophie bleibt nur dann spannend, wenn man den Versuch unternimmt seine textuellen Strategien differenziert zu betrachten und sie nicht auf eine These zu reduzieren²³⁷ Die zahlreichen Strategien und Bewegungen, die Derrida einsetzt, um nicht einfach Aussagen zu treffen oder Thesen aufzustellen, sind ein wesentlicher Teil seiner Philoso-

²³⁶ Vgl. UE, 222: „Die Repression am Ursprung der Bedeutung ist eine irreduzible Gewalt. Es ist schwer, sie ‚schlecht‘ zu nennen oder sie von einem moralischen oder politischen Gesichtspunkt zu verurteilen. Ohne sie gibt es keine Moral und keine Politik.“

²³⁷ Sonderegger macht in ihrer Lektüre beides, einerseits liest sie Derrida genau, andererseits reduziert sie seinen Text auf die These, dass Mallarmés Text letztlich nur die *différance* darstelle. Dabei vollzieht sie in ihrer Derrida-Lektüre eine Bewegung, die jener sehr ähnlich ist, die sie in Derridas Mallarmé Lektüre beobachtet: Derrida liest, laut Sonderegger, Mallarmé auf differenzierte und interessante Weise, solange bis er alle textuellen Strategien, die er bei Mallarmé aufgelesen hat, unter „das Wahrheitsspiel der *différance*“ unterordnet. Sonderegger nun liest Derrida stellenweise durchaus differenziert, bis sie behauptet, das Spiel Wiederholung oder *différance* würde „dann doch wieder auf die größte und tiefste Wahrheit überhaupt hinaus[laufen]“ (Sonderegger, Derridas Spiel der Dekonstruktion, 113). Zu behaupten, Derrida würde durch die Dekonstruktion letztlich eine neue Wahrheit einsetzen, während er behauptet es gäbe keine Wahrheit, und dabei die neue Wahrheit gar nicht bemerken, ist Derridas komplexen Strategien, die allesamt versuchen, nicht einfach Thesen, also Wahrheiten aufzustellen, nicht angemessen. Zudem beruht Sondereggers Lektüre der *différance* auf einem Missverständnis: Denn Derrida entlarvt das hermeneutische Verstehen nicht als „transzendente Illusion“ (ebd.); er schreibt dagegen z.B.: „Eine ‚radikale Infragestellung von Begriffen wie der Wahrheit, der Referenz und der Stabilität von Interpretationskontexten‘ habe ich nie betrieben, wenn ‚radikale Infragestellung‘ bedeutet, daß bestritten wird, daß es Wahrheit, Referenz und stabile Interpretationskontexte *gibt* und *geben muß*. Ich habe, was etwas ganz anderes ist, Fragen gestellt, die, wie ich hoffe, notwendig sind und die nach der Möglichkeit dieser Dinge, dieser Werte, dieser Normen, dieser Stabilität fragen (die ihrem Wesen nach immer vorläufig und endlich ist)“ (UE, 232).

phie und sollten deshalb in einer Lektüre nicht einfach ignoriert oder als unnötiges Beiwerk beiseite geschoben werden, obwohl sich natürlich die Frage stellt, inwiefern Derrida trotzdem bestimmte Thesen bevorzugt.

5.3.2. Derridas textuelle Strategien und die Kunst

Die Art und Weise wie Derrida über Kunst schreibt, wie sich seine Texte auf bildende Kunst beziehen, ist also ebenfalls zu berücksichtigen, wenn es darum geht, wie seine Philosophie zur Kunst steht. Er arbeitet in seine Texte zur Zeichnung auch Literatur ein, in *Das Subjekt il ent-sinnen* so stark, dass Derridas Stimme von jener Artauds nicht mehr zu trennen ist. In den *Aufzeichnungen eines Blinden* nehmen biblische und literarische Texte zur Blindheit viel Raum ein. Daneben baut Derrida in Bezug auf die Frage nach dem Selbstportrait auch autobiographische Erzählungen ein.²³⁸ Wenn nach Derridas Verhältnis zu künstlerischen Arbeiten gefragt wird, kann die Form seiner Texte nicht einfach übergangen werden: er versucht nicht *über* Bilder/Zeichnungen zu schreiben – ebensowenig wie die Literatur, die in die Texte einfließt, sind bildnerische Arbeiten einfach Sujet der Texte:

Die inhaltliche und optische Verschränkung seiner [Derridas, B.R.] Texte mit den Kunstwerken ist Teil einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Bild und Schrift, wie sie in jedem Kommentar zu lesen ist. Entweder durchzieht Derridas Schreiben eine Beschäftigung mit Wörtern und Wortspielen, die beispielsweise beim Parergon „Titel“ ihren Ausgangspunkt haben, oder er sieht in den Kunstwerken selbst Wörter, Buchstaben, Grapheme integriert und setzt sich mit diesen auseinander.²³⁹

Es gibt allerdings eine Fokussierung auf das Wort, die stellenweise zu stark über die Auseinandersetzung mit bildnerischen Werken bestimmt; Dagmar Danko spricht auch von „Derridas auffällige[r], geradezu obsessive[r] Auseinandersetzung mit Wörtern und Buchstaben in seinen Texten zur bildenden Kunst.“²⁴⁰ Derrida selbst gibt durchaus zu, dass er dem Wort stärker zugeneigt ist als der bildenden Kunst (vgl., AB, 41-44; SpA,

²³⁸ Vgl. dazu die Rivalität zu seinem Bruder, die Derrida beschreibt – dort wird bereits die Zeichnung gegen die Sprache ausgespielt (vgl. AB, 41-44).

²³⁹ Danko, Jacques Derrida, 174f.

²⁴⁰ Ebd., 176.

14, 19f), und ebenso, dass er im letzteren Feld „inkompetent“ sei (vgl. SpA, 9f). Zudem sagt er, er habe nur dann über Kunst geschrieben, wenn er dazu eingeladen wurde – nicht aus eigener Initiative (vgl. SpA, 10).

Derrida geht mit bildender Kunst um, wie er es mit Texten auch tut; er hat ein spezifisches Interesse, das nicht so sehr dem Inhalt gilt, sondern vielmehr der Art und Weise, wie etwas gesagt wird: Eine interessante Analyse wäre, „an analysis of the pragmatic type, one that doesn't consist of determining what something means, what its thesis, theme, or theorem is, for that is not so interesting nor so essential; what is more important is the tone, and to know to whom it is addressed in order to produce what effect“ (SpA, 22). Eine solche Analyse hat jenen Effekt, dass das jeweils zu Analysierende nicht als eine spezifische Aussage aufscheint, sondern als ein Bündel von Strategien, wie etwas ausgesagt wird. Die Philosophie fasst Derrida als einen hegemonialen Diskurs auf, der sich als übergeordnet über andere diskursive Felder begreift (vgl. SpA, 10). Andere Felder begreift die Dekonstruktion allerdings nicht als untergeordnet, vielmehr sucht sie darin das jeweilige Potential, die philosophische Autorität zu untergraben:

So, each time I approach a literary work, or a pictorial or architectorial work, what interests me is this same deconstructive force with regard to philosophical hegemony. It's as if that is what carries my analysis along. As a result, one can always find the same gesture on my part, even though each time I try to respect the singularity of the work. That gesture consists of finding, or in any case looking for, whatever in the work represents its force of resistance to philosophical authority, and to philosophical discourse on it (SpA, 10).

Inwiefern diese dekonstruktive Geste Funktionszusammenhänge und Strategien von einzelnen Werken erfasst, wurde anhand von Artauds Zeichnungen,²⁴¹ den Selbstportraits von Fantin-Latour²⁴² und auch in Bezug auf Robert Morris²⁴³ gezeigt. Derrida behandelt, wie gesagt, nicht ausschließlich bildnerische Werke, sondern verknüpft seine Analyse mit Quellen aus der Literatur: Wie in *Das Subjekt il ent-sinnen* stellenweise der

²⁴¹ Vgl. v.a. Abschnitt 4.2.2. und 5.2.3.

²⁴² Vgl. Abschnitt 4.2. und 5.2.1.

²⁴³ Vgl. Abschnitt 4.3. und 5.2.2.

Eindruck entsteht Derrida arbeite mehr mit Artauds Texten als mit seinen Zeichnungen, gibt es auch in den *Aufzeichnungen eines Blinden* Abschnitte, die den Texten über Blinde mehr Aufmerksamkeit widmen als den Blindenzeichnungen. Der Textverlauf orientiert sich in beiden Fällen sowohl an Bildern bzw. Zeichnungen als auch an Texten. Dass Derrida überhaupt literarische Quellen heranzieht, erklärt sich zwar in Bezug auf Artaud durch dessen gattungsübergreifende Strategien, ist aber in den *Aufzeichnungen eines Blinden* nicht auf Anhieb nachvollziehbar. Die Texte (z.B. Bibelstellen, Plinius, Diderot, Baudelaire...) knüpfen zunächst vor allem an den Inhalt und die Themen der Zeichnungen an, der – wie eben zitiert – nicht das primäre Interesse der dekonstruktiven Analyse darstellt. Da die Blindheit und ihre Ökonomie zum Funktionsprinzip der Zeichnung und des Sehens bestimmt werden, eröffnen die Texte nicht bloß inhaltliche oder ikonografische Hinweise. Die Koppelung von Literatur und Zeichnung setzt die Ablehnung der strengen Trennung von Kunstgattungen, von Kunst und Philosophie in Derridas Text um. Die Notwendigkeit dieser Koppelung ist nicht völlig nachvollziehbar, und soll dies vermutlich auch nicht sein, da Derrida durch seine eingestandene Vorliebe für die Schrift im engeren Sinne, bereits zugibt, dass sein Text auch durch persönliche Vorlieben geprägt ist und er sich als Autor nicht ausblendet, um dem Text den Anschein der Neutralität zu verleihen. Der Anschein, der sich beim Lesen einstellt, – dass den Zeichnungen hier nur bedingt Aufmerksamkeit zugestanden wird –, entsteht also einerseits durch den Fokus der Dekonstruktion, andererseits durch Derridas eigene Interessen.

Aufgrund der Interessen der Analyse und der Funktionsweise der *différance* bzw. dekonstruktiver Quasi-Begriffe²⁴⁴ könnte man deren Wirken überall aufzeigen. Diese „Begriffe“ – wie *différance*, Subjektil, Parergon, Markierung, Iterabilität... – verwendet Derrida, um die Logik der Begriffsbildung anders zu denken. Es soll nicht ein Zentralbegriff definiert werden, der von einem ausgeschlossenen Begriff abgegrenzt und durch diesen Ausschluss legitimiert wird, also wird eine Kette von Quasi-Begriffen gebildet,

²⁴⁴ Vgl. UE, Fußnote 4, 254; Bennington, Derridabase, 274-290.

die je aus einem bestimmten Text stammen und an diesen verwiesen bleiben. Diese Verknüpfung bestimmt die „Begriffe“ als singuläre, die keinen transzendentalen oder metasprachlichen Status einnehmen, aber versuchen die oppositionelle Begriffslogik zu verschieben:

Dieser oppositionellen Logik, [...] ohne die die Unterscheidung und die Grenzen eines Begriffs keine Chance hätten, setze ich nichts entgegen [...], sondern ich füge eine supplementäre Komplikation hinzu, die andere Begriffe, andere Denkweisen jenseits des Begriffs erforderlich macht und auch eine andere Form von „Allgemeintheorie“ oder vielmehr einen anderen Diskurs, eine andere „Logik“, die der Unmöglichkeit, eine solche „Allgemeintheorie“ abzuschließen, Rechnung trägt (UE, 180f).

Die Konstitution einer anderen „Logik“ aus den nicht integrierbaren Resten der metaphysischen Begriffsbildung²⁴⁵ ist gewissermaßen die Vorgehensweise, die Praxis der Dekonstruktion für die jeder Kontext prinzipiell offen bleibt. Die Offenheit von begrifflichen und nicht-begrifflichen Ordnungen für eine immer wieder neue Lektüre ist eine Wirkung der Iterabilität, der *différance*, der Verräumlichung. Dass eine solche Wirkung bemerkbar wird und dadurch eine Verschiebung oder Subversion der herrschenden Logik möglich ist, scheint alle Lektüren Derridas auf immer wieder andere Weise zu motivieren. Insofern scheint das Bemerkbar-Werden der *différance* nicht geeignet als Definitionsmoment für „das Literarische“ oder „das Ästhetische“ – diese erscheinen eher als konventionell und kontextuell relativ stabilisierte Bereiche, die sich nicht durch ein spezifisches Merkmal eingrenzen lassen.

5.3.4. Kunst als Kontext und Ereignis

Wie bereits erwähnt, wendet sich Derrida gegen die Abgrenzung der Künste voneinander und der Kunst von der Philosophie; er behandelt die verschiedenen Kunstgattungen jedoch nicht als Kontinuum ohne jegliche Unterschiede – er sieht durchaus Differenzen, versucht aber jene Aspekte zu betonen, die sich der Abgrenzung von Gattungen widersetzen. Auch wenn Literatur eher eine diskursive Form hat und bildende Kunst in dieser

²⁴⁵ In *Signatur Ereignis Kontext* erklärt Derrida, wie die Schrift als quasi-transzendentaler Begriff funktionieren kann, vgl. v.a. SEK 44f.

Hinsicht eher „stumm“ bleibt, ist weder ein literarischer Text rein diskursiv, noch ist ein Bild rein sinnlich. Da sich strenggenommen keine klare Grenze zwischen Kunstgattungen, zwischen Kunst und Nicht-Kunst ziehen lässt, wendet sich Derrida gegen die Möglichkeit einer *reinen* Bestimmung von Kunst und Künsten. Es geht Derrida nicht um die Nivellierung der Unterschiede, sondern um die Unmöglichkeit der Reinheit.²⁴⁶

Sowohl Sonderegger als auch Danko deuten an, dass Derrida Kunst vor allem durch ihre Rahmenbedingungen definiert – aber beide stellen auch fest, dass Derrida unklar oder zu wenig ausführlich sei. Sonderegger schreibt von „Derridas Koketterie mit einer rein institutionellen Definition des Literarischen [...], der entsprechend Titel, Autor, Verlag usw. über die Literarizität entscheiden.“²⁴⁷ Die Texte von Derrida suggerieren kaum, dass er den Entstehungskontext zum Definitionsmoment von Literatur erheben möchte, wenn man bedenkt, dass er beständig gegen die Autorität der Autorin, der Intention usw. anschreibt und für eine Ablösbarkeit vom Kontext plädiert (vgl. z.B. SEK, 24-29; SE, besonders: 62, 69, 76;).

Eine kontextuelle Definition von Kunst müsste sich auf ein höchst komplexes System von historisch gefestigten Strukturen (Institutionen, Diskursen, Techniken usw.) beziehen, aber auch Veränderungen und aktuelle Auflösungstendenzen im Blick behalten, da Derrida keine absolute, sondern bloß eine relative Stabilität des Kontextes annimmt:

Wie stabilisiert, komplex und überdeterminiert er auch immer sein mag, es gibt einen Kontext, und zwar nur einen relativ festen Kontext, ohne absolute Festigkeit oder Abgeschlossenheit, der nicht schlicht und einfach mit sich selbst identisch ist. In ihm gibt es Spielraum, Unterschied, Öffnung; in ihm gibt es das, was ich an anderer Stelle „Supplementarität“ (*Grammatologie*) oder „Parergonalität“ (*Die Wahrheit in der Malerei*) nannte (UE, 234).

Wenn nun nicht von absolut stabilen Definitionen und Kontexten auszugehen ist, dann ist jedes Wert- und Normierungssystem ein historisches (wenn auch gefestigt oder auto-

²⁴⁶ „Indem man eine Reinheit in den Begriff der Differenz einführen will, führt man ihn zur Differenzlosigkeit und zur vollen Fülle wieder zurück. Diese Bewegung ist konsequenzträchtig für jeden Versuch, der sich einem indikativen Anti-Hegelianismus der Bestimmung des Seins als Präsenz, außerhalb der Alternative der Präsenz und der Abwesenheit all dessen, was sie anleiten, denkt, indem man die Differenz als *ursprüngliche Unreinheit*, das heißt als ‚différance‘ in der endlichen Ökonomie des Selben denkt“ (Derrida, *Das Theater der Grausamkeit*, 378, Fußnote 65; Hervorhebung von mir, B.R.).

²⁴⁷ Sonderegger, *Derridas Spiel der Dekonstruktion*, Fußnote 64, 77.

ritär), das prinzipiell anzweifelbar und veränderbar ist, wenn auch nur in einem aufwändigen und langwierigen Prozess. Die Schwierigkeit der Umwälzung macht sich bereits in Derridas eigener Praxis deutlich, da er das Projekt der Metaphysik nicht einfach hinter sich lassen kann, sondern als Philosoph notwendig daran partizipiert.²⁴⁸ Den Kontext der bildenden Künste behandelt Derrida, wie Danko anmerkt, nicht ausführlicher;²⁴⁹ allerdings nimmt die Autorin bloß auf die Rolle des Diskurses Bezug („Aussagen, Schriften und Kritiken zu Kunst“ bestimmen über die Kunsthaftigkeit)²⁵⁰, nicht auf andere Formen von historischem oder institutionellem Kontext. Andererseits bedingt die Produktion eines Kunstwerks einen Überschuss über die Bedeutung des Werks, ein Ereignis, das im Nachhinein benannt und definiert wird:

Thus there will be a signature every time an event occurs, every time there is the production of a work, whose occurrence is not limited to what can be semantically analyzed. That is its significance: a work which is more than what it signifies, that is there, that remains there. So, from this point of view, the work then has a name. It receives its name. In the same way that the signature of the author isn't limited to the name of the author, so the identity of the work isn't necessarily identified with the title it receives in its catalogue. It is given a name, and naming takes place once only, and thus there is a signature for every spatial or visual work of art, which is finally nothing other than its existence, its „thereness,“ its nonpresent existence, that of the work as a remainder. This means that one can repeat it, review it, walk around it: It's there. It's there [...] in addition to all that it means (SpA, 17).

Wie das Zeichen widersetzt sich das Werk durch sein Bleiben, seine *restance*, der völligen Ausdeutung.²⁵¹ Eine künstlerische Arbeit bleibt *als Werk*, wenn sie als solches anerkannt und aufbewahrt wird. Das Werk wird durch die Rezipientinnen bestimmt, dadurch, dass es sich an jemanden richtet, und zwar nicht bloß an eine Person. So wie es keine Privatsprache gibt (weil jedes Zeichen nicht nur für eine Empfängerin lesbar ist, sondern für jede mögliche), gibt es nach Derrida kein geheimes Werk. Das Ereignis wird durch die Rezipientinnen, eine Gemeinschaft, eine Institution erst definiert – ein

²⁴⁸ Zur Geschlossenheit der Philosophie und Derridas Verhältnis dazu, vgl. Bennington, Derridabase, 290-298.

²⁴⁹ Derrida hat sich allerdings mit der institutionellen Verankerung der Philosophie in der modernen Universität beschäftigt. Vgl. ebd., 264-271.

²⁵⁰ Danko, Jacques Derrida, 187.

²⁵¹ Vgl. Abschnitt 5.1.1.

Werk gibt es nur durch diese „countersignature“. „There needs to be social ‚community‘ that says this thing has been done – we don’t even know by whom, we don’t know what it means – however, we are going to put it in a museum or in some archive; we are going to consider it as a work of art“ (SpA,18).

Über die Art und Weise, wie dieser Definitionsprozess von statten geht, wer durch welche Mechanismen, die Autorität über den Status des Werks hat, äußert sich Derrida in den behandelten Texten nicht ausführlicher. Diesbezüglich trifft Dankos Kritik wohl zu, dass Derrida bezüglich der Parergonalität des Diskurses über Kunst nicht weit genug gehe – eine solche Weiterführung müsste allerdings mehr umfassen als den Diskurs. Das zweite Moment der Kritik – das Werk bleibe vom Diskurs abhängig – ist zu einem gewissen Grad schlüssig, da Derrida darauf beharrt, dass es kein Werk ohne eine Gegenzeichnung (*countersignature*) durch eine wie auch immer geartete Gemeinschaft gebe und das Werk also prinzipiell öffentlich sei. Wenn ein Werk allerdings, wie ein Zeichen, nach dem Gesetz der Iterabilität funktioniert, dann bleibt es widerständig gegen seine völlige Definition durch den Kontext und wäre eine Art Maschine:

„Schreiben ist das Produzieren eines Zeichens [marque], das eine Art Maschine darstellt, die ihrerseits produktiv ist und die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert werden wird, zu funktionieren und sich lesen und umschreiben zu lassen“ (SEK, 25).

6. Schluss

In Derridas Texten besteht, wie gesagt, eine gewisse Distanziertheit zu Werken der bildenden Kunst. Im Falle von Literatur kommt Derrida, wenn man so will, näher ans Werk heran. So legt er in *Die zweifache Seance* durchaus eine sehr präzise Mallarmé-Lektüre vor, während *Das Subjekt il ent-sinnen* Artauds Zeichnungen tendenziell zu summarisch begreift. Auch in den *Aufzeichnungen eines Blinden* werden die Zeichnungen manchmal zu sehr als exemplarische Veranschaulichungen von Themen oder Szenen behandelt, weniger als Zeichnungen oder Werke. Dies mag an der eingestandenen Inkompetenz Derridas liegen, hat aber auch strukturelle Gründe: Einerseits ist hier Derridas Skepsis gegenüber der Beschreibung zu nennen, die wohl durch die Autorität des philosophischen Diskurses begründet ist, die Derrida nicht einfach über die Werke stellen möchte. Dennoch scheint die Beschreibung ebenso notwendig zu sein, wie der Kommentar in der Lektüre von theoretischen oder literarischen Texten, beide sind jedoch als Konstruktionen (der Bedeutung des Werks oder des Textes) zu verstehen. Andererseits bedingt die Praxis der Dekonstruktion einen Fokus auf Strategien, Strukturen und Funktionsweisen des Werks. Dass Derrida diese in der Literatur differenzierter erfasst, scheint nun der Effekt seiner spezifischen Kompetenzen zu sein, was aber eine genauere Betrachtung von bildender Kunst nicht ausschließt.

Eine genaue Werkanalyse unter den Prämissen der Dekonstruktion müsste sich ihrer eigenen Funktionsweise bewusst sein und bleiben – dass, das Werk nicht zu einer abschließenden und erschöpfenden Analyse gebracht werden kann. Das würde aber, so wie ich Derrida lese, nicht bedeuten, dass man nicht versuchen sollte, die Implikationen eines Werks zu untersuchen und zu bündeln. Aber dies dürfte nicht mit dem Gestus geschehen, alles über ein Werk gesagt zu haben bzw. sagen zu können, und müsste zulassen, dass die Analyse und ihre Verknüpfungen, wieder aufgelöst werden können. So wird die Analyse dem Werk nie völlig gerecht, weil es nicht einfach entschlüsselt wer-

den kann, sondern in der Interpretation konstruiert wird. Diese Konstruktion allerdings steht unter dem Anspruch, dem Werk gerecht zu werden.

Die Beschreibung qua Konstruktion der Arbeiten von Artaud und besonders von Morris wäre also jene zusätzliche Komponente, die meine Arbeit auf Derridas Texte aufgefropft oder damit verknüpft hat. Die Funktionszusammenhänge mit Derrida aufzuzeigen und dann anhand der Betrachtung der Zeichnungen zu präzisieren und auszudifferenzieren, führt durchaus zu produktiven Ergebnissen, die im Folgenden zusammengefasst werden.

Die gewaltsame Handhabung des Zeichenstifts lässt eine Art fremde Körperlichkeit an die Oberfläche kommen, die ansonsten aus der Normalität ausgesondert oder – psychoanalytisch gesprochen – sublimiert wird. Das Weinen wurde auf ähnliche Weise als ein Hervortreten der Körperlichkeit thematisiert. Eine unkontrollierte Äußerung des Körpers zeigt sich auch in Morris' *Blind Time Drawings*: die Automatisierung der Geste zeigt Mechanismen und Eigenarten des Körpers, die der Kontrolle des Subjekts zwar entzogen sind, aber doch durch Übung und Gewohnheit geformt sind. Im Vergleich mit den Ergebnissen der *Blind Time II*-Serie machen Morris eigene Zeichnungen deutlich, wie sich die Vertrautheit mit dem Zeichnen, mit der Fläche und ihren Proportionen noch abseits der visuellen Kontrolle auswirkt – der Künstler koordiniert die Platzierung und die Größe der dunklen Flächen in Relation zur Gesamtfläche, während die Handabdrücke der blinden Zeichnerin oft in wilder Bewegung über das Blatt verteilt sind. Einerseits „zeigt“ sich der Körper als fremder in einer gewissen Ereignishaftigkeit – die blinden Gesten bei Morris und die manischen Brandmarken und Druckstellen in Artauds Zeichnungen sagen nicht etwas bestimmtes, sondern sind eher nachträglich zu interpretieren. Andererseits ist die Körperlichkeit niemals ursprünglich, da sie von Beginn an Reglementierungen und Normen unterliegt. Es ist also keine ursprüngliche Körperlichkeit, die sich zeigt, eher ein gewisser Widerstand gegen die Normierung – eine Abweichung von der Norm. Wie die Materialität ist auch der Körper nicht frei von Idealisierung, der er vielmehr von Geburt an unterliegt.

Die allgemeine Leiblichkeit, die sich vermeintlich in den *Blind Time Drawings* spiegelt (wie eine anfangs zitierte „phänomenologische“ Interpretation behauptet), kann mit Derrida ausdifferenziert werden – es drückt sich ein spezifischer Körper ab, der sich zwischen den koordinierten Gesten und der zurückgenommenen visuellen Kontrolle zeigt. Dass dieser Körper sich nicht unmittelbar äußert, wird besonders deutlich, wenn man die Zeichnungen mit den zugehörigen Texten betrachtet: Zwischen die ausgeführte Geste, den Abdruck, die Intention, die Motivation, den beschreibenden Text auf der Zeichnung usw. treten Abstände und Unterscheidungen – all diese Elemente lassen sich nicht zu einer Geste zusammensetzen, sondern werfen die Frage nach der Übersetzung und Abweichung zwischen den Momenten auf.

Die Frage nach der Integration von Parerga ins Werk könnte noch auf weitere Bereiche ausgedehnt werden, die Derrida nicht behandelt. Dies wäre vor allem in Bezug auf Konzeptkunst und Institutionskritik interessant, die den Diskurs und die eigene Institutionalisierung zum Teil des Werks machen und trotzdem nicht an einer völligen Auflösung des Werks interessiert sind. Die „materiellen“ Strategien des Abdrucks, der Ungeschicklichkeit oder der Durchdringung des Bildträgers ließen sich weiters mit dem Begriff des *Deskilling* verknüpfen, der sich auf die Auflösung der künstlerischen Techniken in der Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts bezieht. Allerdings würden sich solche Versuche mit Derrida auf das jeweils einzelne Werk als Autorität berufen müssen (nicht auf die Intention der Autorin und nicht auf einen bestimmten Diskurs über das Werk). Die Ereignishaftigkeit des Werks und der Versuch, dieser gerecht zu werden, würden zugleich verlangen verallgemeinernde Bezeichnungen wie „Konzeptkunst“, „Institutionskritik“ und „Deskilling“ zu lockern bzw. auf ihre Möglichkeit und Unmöglichkeit hin zu befragen.

Abbildungen

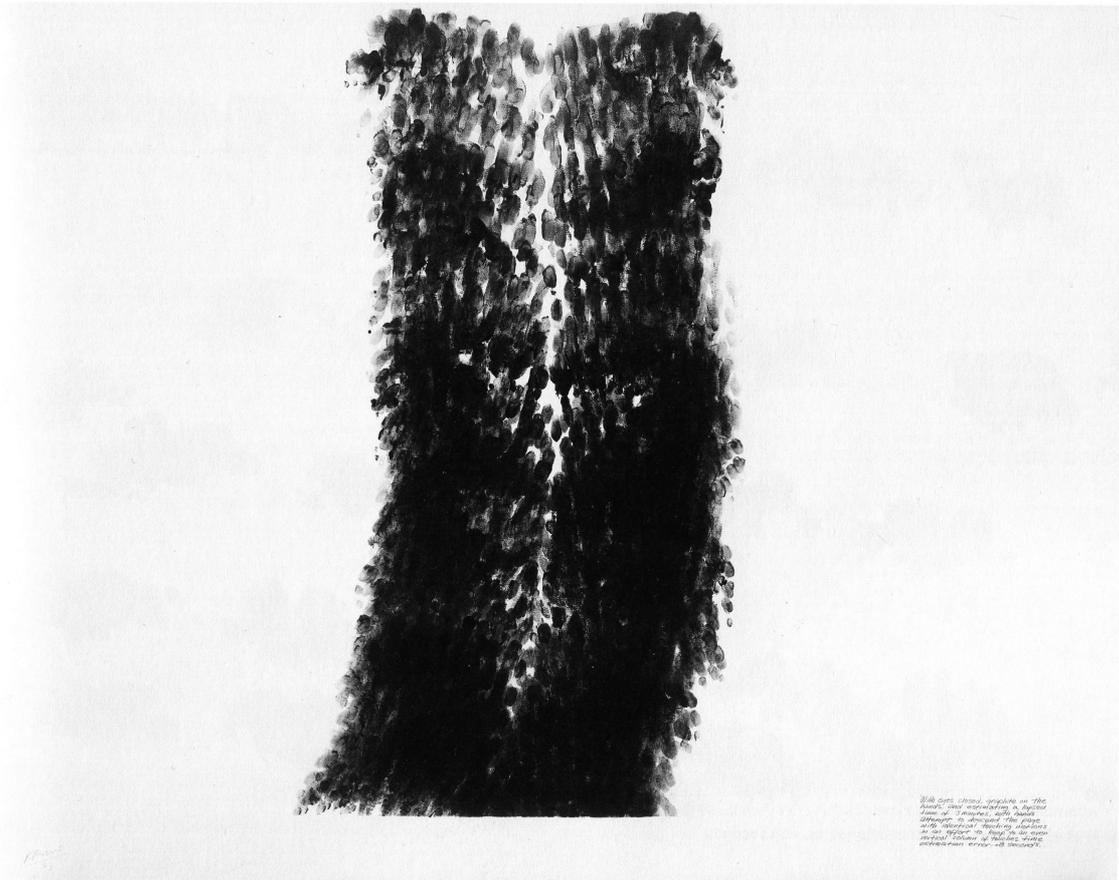


Abb. 1: Robert Morris, Blind Time I, 1973, Graphit und Leinöl auf Papier, 89 x 117 cm, Sonnabend Gallery, New York

With eyes closed, graphite on the hands and estimating the lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical columns of touches. Time estimation error: +8 seconds

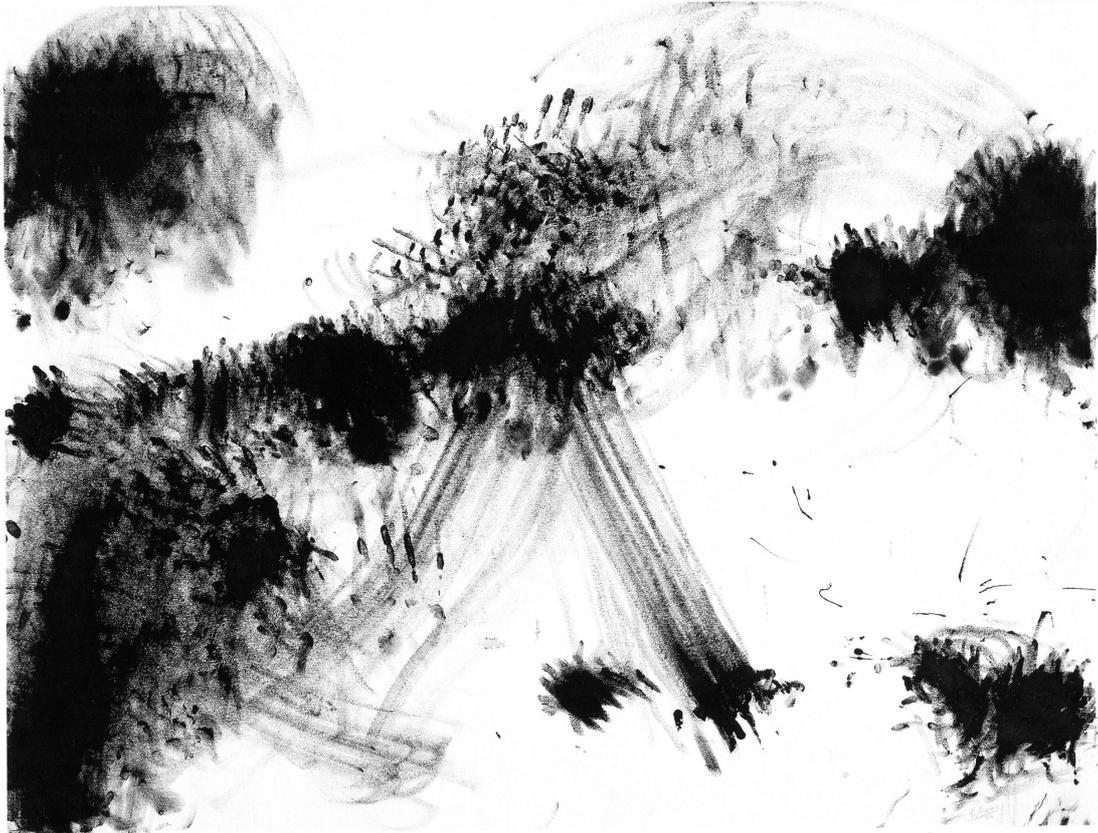


Abb. 2: Robert Morris, Blind Time II, 1976, Graphit und Leinöl auf Papier, 96 x 127 cm, Leo Castelli Gallery, New York



Abb. 3: Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, Graphit auf Papier, 97 x 127 cm, im Besitz des Künstlers

Working blindfolded, estimating the lapsed time, and summoning up the memory of the first Cézanne I ever knew – *Mont Saint-Victoire seen from Les Lauves*, 1902-06, in the Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri – I touch the page as though I were touching the Cézanne. In 1988 I went to Cézanne's Lauves Studio at Aix in order to touch his cloak. I stood there with my fingers against the cloth for as long as I could bear the desire, the embarrassment and the dread of being discovered. I could hear the traffic outside and was filled with a nostalgia for the silences Cézanne sought out. Time estimation error: - 52'



Abb. 4: Robert Morris, Blind Time VI, Moral Blinds. Moral Amnesia, 2000, Tusche auf Polyesterfolie, 89 x 107,5 cm, im Besitz des Künstlers

Working blindfolded with ink on the hands and estimating the lapsed time I begin on the right to touch and rub inward trying to converge on the center of the page. Then I begin at the top and rub downward. Re-inking the hands I repeat the procedure from the left and lower edges – all this in the attempt to rub out a Fermee Cross.

Time estimation error: - 39”

Given the bloody record of the 20th century one must conclude that Kant’s categorical Imperative was forgotten during the millenium. And there are no signs of its being remembered as the new century begins – a century in which the Hobbesian value of the authority over liberty may be the rule. And with the Malthusian 10.5 billion souls on the planet by mid-century, won’t the relatively few haves choose to forget the hordes of the have nots?



Abb. 6: Antonin Artaud, Portrait Yves Thévenin, 1947, Bleistift und Farbkreiden auf Papier, 64 x 48 cm, Privatsammlung



Abb. 7: Antonin Artaud, *Sort (Los)* an Grillot de Givry, 1939, violette Tinte, violetter Tintenstift und Farbstifte auf Papier, das Papier ist versengt. 21 x 27 cm, verso.



Abb. 8: Antonin Artaud, *Sort (Los)* an Sonia Mossé, 1939, violetter Tintenstift und Farbstifte auf Papier, das Papier ist versengt, 21 x 13,5 cm, Privatsammlung

Literatur

Verwendete Literatur von Jacques Derrida

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. (Gr) Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt/Main: Suhrkamp ¹⁰2009 (=stw 417).

— *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=edition suhrkamp 2440).

— „Signatur Ereignis Kontext“, (SEK) in: ders., *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Werner Rappl und Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 15-45.

— „Nachwort: Unterwegs zu einer Ethik der Diskussion“, (UE) in: ders., *Limited Inc*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Werner Rappl und Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 171-238.

— „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁸2000(=stw 177), 351-379.

— „Die différence“, (D) in: ders., *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1999, 2. überarb. Aufl, 31-56.

— *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*. (AB) Hg. und mit einem Nachwort von Michael Wetzel. Übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Fink 1997.
Französisch: *Memoires d'aveugles. L'autoportrait et autre ruines*. (MA) Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1990 (Ausstellungskatalog: Louvre, 26. Oktober 1990 – 21. Jänner 1991).

— „Die zweifache Séance“, in: ders., *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 193-320.

— „Parergon“, in: *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Michael Wetzel. Wien: Passagen 1992, 31-176.

— „Das Subjektil ent-sinnen“, (SE) in: Paule Thévenin/Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer-Mosel 1986, 51-109.

Gespräche mit Derrida

Brunette, Peter/Wills, Davis: „The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida“, (SpA) in: Dies. (Hg.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 1994, 9-32.

Derrida, Jacques: „Discussion“, in: Richard Macksey/Eugenio Donato (Hg.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press 1972, 265-272.

Sekundärliteratur

Art. „γράφω“, in: Henry George Liddell/Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*. Überarbeitet und erweitert v. Sir Henry Stuart Jones, mit Assistenz v. Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press 1940. Online-Ausgabe: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=gra%2Ffw&la=greek&can=gra%2Ffw0&prior=gra/fos#lexicon> (Zugriff am 13.02.2012).

Art. „Perspektive“, in: Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter 2002. 24., durchgesehene u. erweiterte Aufl., 692.

Art. „Variation“, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. v. Helmuth Vetter. Hamburg: Meiner 2004 (=Philosophische Bibliothek Bd. 555), 580.

Art. „Zeichnung“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12. W-Z*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, 1179-1182.

Bach, Friedrich Teja: „Zeichnen als Berühren: Formen der Blindheit bei Matisse, Morris und Serra“, in: Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München: Fink 2007, 187-204.

Bach, Friedrich Teja/Pichler, Wolfram: „Ouverture“, in: Dies. (Hg.), *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009, 9-23.

Bennington, Geoffrey: „Derridabase“, in: ders./Jacques Derrida, *Jacques Derrida. Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida*. Übers. Von Stefan Lorenzer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.

Bertram, Georg W.: „Konturen einer Ästhetik der Dekonstruktion“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 50/1 (2005), 9-26.

- Buchloh, Benjamin: „Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris“, in: *October* 70 (Herbst 1994), 33-54.
- Criqui, Jean-Pierre: „Drawing from the Heart of Darkness: Robert Morris's Blind Time“, in: ders. (Hg.), *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl 2005 (Ausstellungskatalog: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 26. Februar – 29. Mai 2005), 11-26.
- Criqui, Jean-Pierre (Hg.): *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl 2005 (Ausstellungskatalog: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 26. Februar – 29. Mai 2005).
- Danko, Dagmar: „Jacques Derrida [Das Unsagbare]“, in: dies., *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker die zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: Transcript 2011, 153-188.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: Dumont 1999.
- Földes-Papp, Károly: *Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift von ihren frühesten Vorstufen bis zur modernen Lateinischen Schreibschrift*. Stuttgart: Belser 1966.
- Foster, Hal u.a.: *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London: Thames & Hudson 2007. Korrigierte Neuauflage.
- Fried, Michael: „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995 (=Fundus Bücher 134), 334-374.
- „Between Realisms: From Derrida to Manet“, in: *Critical Inquiry* 21/1 (1994), 1-36.
- Greenberg Clement: „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1997 (=Fundus Bücher 133), 265- 278.
- Irwin, Jones: *Derrida and the Writing of the Body*. Farnham/Burlington: Ashgate 2010.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley u.a.: University of California Press 1994.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg/Wien: Residenz 1980.
- Krauss, Rosalind: „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: Guggenheim Museum, New York (Hg.), *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York:

- Rizzoli 1994(Ausstellungskatalog: Guggenheim Museum, Jänner – April 1994)., 2-17.
- „The Story of the Eye”, in: *New Literary History* 21/2 (1990), 283-298.
- Krewani, Anna Maria: *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*. Diss. Ruhr Universität Bochum 2003. URL: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/KrewaniAnnaMaria/diss.pdf> (8.12.2010).
- Lee, Pamela M.: „Some kinds of duration: The Temporality of Drawing as Process Art“, in: Butler, Cornelia (Hg.), *Afterimage: Drawing through Process*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1999 (Ausstellungskatalog: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 11. April – 22. August 1999), 25-48.
- Lündemann, Susanne: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011.
- Menke, Christoph: „Die Dialektik der Ästhetik. Der neue Streit zwischen Kunst und Philosophie“, in: Jörg Huber (Hg.), *Ästhetik – Erfahrung*. Wien/New York: Springer 2004 (=Interventionen 13), 21-40.
- „Einleitung: Autonomie und Souveränität“, in ders., *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 (=stw 958), 9-15
- Merleau-Ponty, Maurice: „Das Auge und der Geist“, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. und mit einer Einleitung von Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2003, 275-317.
- *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. und mit einem Vor- und Nachwort von Claude Lefort. Übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink 1994 (=Übergänge Bd. 13).
- *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einer Vorrede von Rudolf Boehm. Fotomechanischer Nachdruck 1974 (Berlin: De Gruyter 1966 = Phänomenologisch-Psychologische Forschungen Bd. 7).
- Morris, Robert: „Antiform“, in: ders., *Continuous Project altered daily. The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 41-49.
- „Some Notes on the Phenomenology of Making. The Search for the Motivated“, in: ders., *Continuous Project altered daily. The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 71-93.
- „Writing with Davidson. Some Afterthoughts after Doing ‚Blind Time IV: Drawing with Davidson‘“, in: *Critical Inquiry* 19/4 (1993), 617-627.

- Newman, Michael: „The Marks, Traces and Gestures of Drawing“, in: Catherine de Zegher (Hg.), *The Stage of Drawing. Gesture and Act*. London/New York: Tate Publishing/The Drawing Center 2003 (Ausstellungskatalog: The Drawing Center, New York, 05. April – 31. Mai 2003; Tate Liverpool, 26. September 2003 – 28. März 2004), 93-108.
- „Derrida and the Scene of Drawing“, in: *Research in Phenomenology* 24/1 (1994), 218-234.
- Paice, Kimberly: „Catalogue“, in: Guggenheim Museum, New York (Hg.), *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Rizzoli 1994 (Ausstellungskatalog: Guggenheim Museum, Jänner – April 1994), 89-301.
- Sonderegger, Ruth: „Derridas Spiel der Dekonstruktion“, in: dies., *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000 (=stw 1493), 73-119.
- Steinberg, Leo: „Other Criteria“, in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago/London: University of Chicago Press 2007, 55-91.
- Thévenin, Paule: „Die Suche nach einer verlorenen Welt“, in: dies./Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer/Mosel 1986, 9-48.
- „Werkverzeichnis“, in: dies./Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer/Mosel 1986, 255-270.
- Vinci, Leonardo da: *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Band 1. Übers von Jean Paul Richter. London 1888. eBook von Charles Aldarondo. URL: <http://fulltextarchive.com/page/The-Notebooks-of-Leonardo-Da-Vinci-Complete1/> (Zugriff am 24.2.2012).
- Waldenfels, Bernhard: „Berührung aus der Ferne“, in: Ders., *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (=stw 1590), 64-97.
- *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Hg. von Regula Giuliani. Frankfurt/Main: Suhrkamp ³2006.
- Wetzel, Michael: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010 (=Reclam Taschenbuch Nr. 20310).

Weiterführende Literatur

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin*. Frankfurt/Main: Fischer 1986 (=Fischer Taschenbücher 6451).

Claire Colebrook, „Derrida, Deleuze and haptic Aesthetics“, in: *Derrida Today* 2/1 (2009), Page 22-43, Online Publikation Mai 2009. URL: <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/E1754850009000360> (Zugriff am 19.12.2011).

Krauss, Rosalind: "Notes on the Index: Part 1 & 2“, in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1986, 196-219.

Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders., *Schriften I*. Weinheim: Quadriga 1986, 61-70.

Morris, Robert: *El Dibujo como Pensamiento*. Valencia: IVAM Institut Valencia d'Art Modern (Ausstellungskatalog: IVAM 08. September 2011 – 21. Jänner 2012).

— „Cézanne's Mountains“, in: *Critical Inquiry* 24/3 (1998), 814-829.

Murphy, Ann V.: „All things considered: sensibility and ethics in the later Merleau-Ponty and Derrida“, in: *Continental Philosophy Review* 42 (2010), 435-447.

Video

Work in Progress: Blind Time by Robert Morris von Teri Wehn-Damisch, 1995, Video, 24 Min. 23 Sek.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Blind Time Drawings, in: Criqui, Jean-Pierre (Hg.): *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl 2005 (Ausstellungskatalog: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 26. Februar – 29. Mai 2005), ohne Seitenzahlen.

Abb. 2: ebd.

Abb. 3: ebd.

Abb. 4: ebd.

Abb. 5: Thévenin, Paule./Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. Übers. von Simon Werle. München: Schirmer/Mosel 1986, Tafel 34, Werkverzeichnis 57 verso.

Abb. 6: ebd., Tafel 71, Werkverzeichnis 99.

Abb. 7: ebd., Tafel 15 und 16, Werkverzeichnis 40 verso.

Abb. 8: ebd., Tafel 13, Werkverzeichnis 39 recto.

Abb. 9: ebd., Tafel 22, Werkverzeichnis 46.

Anhang

Abstract

In den Schriften von Jacques Derrida gerät die Zeichnung in ein Spannungsfeld zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis, zwischen Körperlichkeit und Textualität, zwischen Bild und Schrift. Alle diese Bereiche sind nach Derrida durch die Merkmale der Schrift gekennzeichnet – durch eine solche Erweiterung des Schriftbegriffs verschränken sich die gegensätzlichen Begriffe ineinander.

Was also ist die Zeichnung *als Schrift*? Wie verhalten sich Materialität und Körperlichkeit der Zeichnung in einer Philosophie der (Kon-)textualität? Diese Fragen sollen anhand von zwei Texten Derridas bearbeitet werden: *Das Subjekt il ent-sinnen* und *Aufzeichnungen eines Blinden*. Außerdem wird ein Bezug zu Positionen der Kunsttheorie hergestellt und eine zusätzliche Werkserie herangezogen, die bei Derrida selbst nicht vorkommt: die *Blind Time Drawings* von Robert Morris. Es soll sich herausstellen, welchen Status Zeichnungen bzw. konkrete Kunstwerke in Derridas Schriften haben und, ob der zuweilen erhobene Vorwurf, dass die Dekonstruktion in der Kunst bloß eine Darstellung der *différance* sehe, zutrifft.

Lebenslauf

Geboren am 01.03.1986 in Linz.

1992 bis 1996: Volksschule in Steyregg

1996 bis 2004: Gymnasium Auhof, Linz, Französischzweig.

2004 bis 2006: Studium Philosophie und Kunstwissenschaft an der Katholisch-Theologischen Privatuniversität, Linz.

2006 bis 2012: Studium Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Seit August 2010 freie Mitarbeiterin im Kunstraum Niederoesterreich, Wien.

Vorträge

November 2010: „Museumsraum und Kontext. Drei Ausstellungsinstallationen des *Museum of Modern Art, New York* vor der Standardisierung des Ausstellungsraums.“ bei den Studierendengesprächen am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

März 2012: „Strategien gegen das Prinzip der Zeichnung: Robert Morris und Antonin Artaud.“ bei der Freien Klasse an der Akademie der Bildenden Künste, Wien.