

4.3. Das Sein der Zeichen als Zeichen des Seins: Jacques Derridas Synthese von Bildphänomenologie und Bildsemiotik

Derrida wurde als Sohn einer jüdischen Familie im damals französischen Maghreb geboren und machte von klein auf Differenzenerfahrungen: »Der kleine französische Jude aus Algerien« wuchs am Rande eines arabischen Viertels auf und verstand die Sprache, die aber an der (französischen) Schule verboten war.¹¹² Er konnte kein Hebräisch und besuchte nie eine Talmudschule, wurde aber während der Zeit des Vichy-Regimes in Frankreich als Jude der Schule verwiesen¹¹³. Später absolvierte er die *Ecole Normale Supérieure* in Paris, studierte bei Foucault – mit dem er sich auch anfreundete – und war danach Assistent bei Ricoeur. Er steht also anders als Heidegger und Foucault zwischen den Kulturen. Das lässt ihn das Heideggersche Anliegen der Dekonstruktion und seine ontisch-ontologische Differenz aufnehmen und weiterführen.

4.3.1 Dekonstruktion als Metaphysikkritik

Mit der Kritik des identifizierenden Denkens, wie sie von Adorno entwickelt worden ist¹¹⁴ heißt differenzieren »nicht identifizieren, das andere und das Verschiedene eben nicht zurückführen auf dasselbe und das Gleichartige. [...] Das Denken der Differenz kann nur selbst different, differenzierend sein und nicht stets wieder dasselbe«. Dabei glaubt Derrida mit Adorno und Heidegger, dass »die Tradition der europäischen Philosophie, die vom Identitätsdenken letztlich bestimmt wird, nicht so ohne weiteres verlassen, negiert oder auch nur transformiert werden kann. Er arbeitet mit dieser Tradition, vertieft sich in sie und sucht sie von innen her aufzusprengen.«¹¹⁵

Anders als Foucault wählt Derrida in seiner Absicht der Rationalismuskritik an Gedankengebäuden mit apodiktischem Anspruch auf Allgemeingültigkeit keinen historisierend relativierenden Ansatz,

¹¹² Derrida, *Einsprachigkeit*, S. 84.

¹¹³ »Die französische Kultur ist nicht für Juden gemacht«, so der Schulleiter coram publico, wie Bennington berichtet, der in Zusammenarbeit mit Derrida ein biographisches Porträt geschrieben hat (S. 332).

¹¹⁴ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, u. a. S. 16–18 und 34 f.

¹¹⁵ Heinz Kimmerle, *Jacques Derrida*, S. 17 ff.

sondern einen systematischen. Er geht auf Heideggers Kritik an den künstlichen Dichotomien unseres Denkens zurück und entwickelt seine Methode der Dekonstruktion durch Textanalyse, die keineswegs Destruktion bedeutet. Das kann bedeuten, dass er verschiedene Texte ähnlicher Thematik gegeneinander stellt, die sich so gegenseitig erhellen und gelegentlich auch entlarven¹¹⁶. Aber auch Begriffspaare innerhalb eines Textes werden untersucht. Die Dekonstruktion ist dann eine die verborgenen Bedeutungen und Prämissen zutage fördernde analysierend-synthetisierende Untersuchung, in der still mit-schwingende Konnotationen ebenso interessant sind wie das Aufdecken von Inkohärenzen. (In der Tat erinnert seine Methode der Textdekonstruktion stark an Al-Ghazalis »*Inkohärenz der Philosophen*«.) Denn Derrida arbeitet, wie übrigens auch Philon, mit einem zweischichtigen Textmodell: das »Selbstbewusstsein« des Textes, die Textoberfläche, ist in der Regel semantisch unproblematisch und kann sinnhaft verstanden werden, verbirgt aber interessante Tiefen-intentionalitäten, verdeckt dabei also das strukturell Unbewusste, so dass eine »Tiefenlektüre« nötig ist, um diese verborgenen Sinn-schichten zu enthüllen. Deshalb hat der Praktiker der Dekonstruktion von innen her zu operieren, er muss innerhalb eines Begriffssystems arbeiten, in der Absicht, es aufzubrechen. (Lagemann redet von einer Haltung der subversiven »Immanenz«¹¹⁷, um so »die Spalte ausfindig zu machen, durch die, noch unnennbar, durchschimmert, was außerhalb dieser Geschlossenheit liegt«.¹¹⁸) Dadurch erschließt sich ein Text und lässt sich von innen her öffnen, wenn z. B. implizite nicht-evidente Voraussetzungen gemacht werden. So kritisiert Derrida etwa den binären Zeichenbegriff bei Husserl (Anzeichen/Ausdruck). Für Derrida ist diese phänomenologische Reduktion des Zeichens auf zwei Dimensionen eine »metaphysische Präsupposition«¹¹⁹, was auch

¹¹⁶ So in der Apokalypseschrift, in der Derrida zwei Texte über Mystik und Wahrheit gegeneinander stellt, und in »Glas«, in dem die Ordnung der Vernunft bei Hegel gegen die Unordnung des Begehrens bei Jean Genet gestellt wird. vgl. ausführlicher Münnix, *Zum Ethos der Pluralität*, S. 30.

¹¹⁷ Lagemann/Gloy, *Dem Zeichen auf der Spur*, S. 47.

¹¹⁸ a. a. O., S. 63.

¹¹⁹ Derrida, *Die Stimme und Das Phänomen*, S. 52, S. 71.

Derridas erste Veröffentlichung »Genesis und Struktur und die Phänomenologie«, ein Vortrag von 1959, gedruckt 1964 in »*Die Schrift und die Differenz*«, wurde 1967 mit »*Die Stimme und das Phänomen*« auf breitere Füße gestellt, da sich D. nun nicht mehr nur auf die ersten Kapitel der »*Logischen Untersuchungen*« bezieht.

für die Unterscheidung von Signifikat und Signifikant bei De Saussure gilt¹²⁰.

Typisch für Derridas Textdekonstruktion ist dabei die Hierarchie-kritik, die auch manchmal mit Hierarchieumkehr verbunden ist¹²¹: »Der klassische Zeichenbegriff gilt als Einheit eines transzendental gedachten Signifikats als ideeller Entität und eines demgegenüber sekundären nur auf die Bedeutung verweisenden Signifikanten ... Dieser ist bei de Saussure eine abhängige Größe und erhält erst durch seinen Bezug auf ein sinnerfülltes Signifikat, das vom Ausdruck unabhängig ist, seinen Wert.«¹²² Am Beispiel der Kritik am Begriffspaar Signifikat /Signifikand bedeutet das nicht länger eine Privilegierung des transzendentalen Signifikats, das den Zeichen erst seine Bedeutung gibt, sondern ein Denken vom Signifikanten aus, ja von einer ganzen Kette von Signifikanten, die zunächst alle aufeinander und dann erst zusammen auf das Gemeinte verweisen.

Schon bei Heidegger war Dekonstruktion eine Denkbewegung der »Aneignung und Verwandlung des Überlieferten«, ein »Abbauen, Abtragen und auf die Seite stellen. Dekonstruktion heißt: Unser Ohr öffnen, frei machen für das, was sich uns in der Überlieferung als Sein des Seienden zuspricht.«¹²³

Mit dieser Heideggerschen Begrifflichkeit liest Derrida Kants *Kritik der Urteilskraft*¹²⁴ und stellt fest, dass seine Ästhetik ganz von diesem Gegensatz Materie/Form beherrscht wird, der sich so im Inneren einer wirkmächtigen Tradition abzeichnet. Im Sinne von Heidegger sei dies eine der drei Bestimmungen, die gewaltsam über das

Positiv vermerkt er, dass Husserl sich gegenüber der vorangegangenen Tradition durch »nicht-dialektisches und nicht-dezisionistisches Vorgehen« auszeichne, »stärkeres System und spekulativen Abschluss« meide (*Die Schrift und die Differenz*, S. 236 ff). Weiteres zu Derridas Husserl-Kritik in der hervorragenden Analyse von Dreisholtkamp, *Jacques Derrida*, S. 76. und Münnix, *Zum Ethos der Pluralität*, S. 32.

¹²⁰ Derrida, *Grammatologie*, S. 49–129.

¹²¹ Wenn nicht Hierarchieumkehr, so will Derrida an Stelle des Vorrangs (z. B. auch bei Kant: Vernunft/Gefühl – letzteres als »pathologisch affiziert«) ein Zugleich: auch das gesprochene Wort darf nicht von der geschriebenen Spur dominiert werden.

¹²² Lagemann/Gloy, *Dem Zeichen auf der Spur*, S. 87.

¹²³ Heidegger, *Sein und Zeit* §6, sowie Heidegger, *Was ist das – die Philosophie*, S. 32 ff.

¹²⁴ Der folgende Abschnitt findet sich auch in Münnix, *Das Differente im Blick*. Zur Philosophie der Malerei bei Derrida und Foucault, in: Yousefi (Hg.), *Von der Hermeneutik zur interkulturellen Philosophie*, S. 357 f.

Ding herfallen, und damit setzt sich Derrida in seiner Philosophie der Malerei auseinander:

»Aber welchem Bereich entstammt diese Bestimmung des Dings als geformte Materie? ... Auf jeden Fall hatte der christliche Schöpfungskult einen besonderen Antrieb, eine supplementäre Motivation mit sich gebracht, den Komplex Form / Materie als die Struktur des ganzen Seienden, des *ens creatum* als Einheit von forma und materia zu betrachten. Auch nachdem der Glauben geschwunden ist, bleiben die Schemata der christlichen Philosophie dennoch wirksam. So ist die Auslegung des Dinges nach Stoff und Form, sie bleibe mittelalterlich oder sie werde kantisch transzendental, geläufig und selbstverständlich geworden. Aber deshalb ist sie nicht weniger ... ein Überfall auf die Dingheit des Dinges.«¹²⁵ (Foucault hätte sicher beige-steuert, dass der Unterschied schon bei Aristoteles gemacht wird.)

In seiner Lektüre der dritten Kritik Kants macht Derrida folglich eine dekonstruktive Absicht deutlich: Hatte er zu Beginn seines Wahrheitsbuches, gleichsam als Vorspann, über *Passe-partouts* und Einrahmungen philosophiert, so stellt er nun fest, dass Kants Begrifflichkeit zum ästhetischen Urteil wie ein Rahmen wirkt, über den das Denken nicht hinauswachsen kann. »Der Rahmen passt schlecht ... Die Gewalt der Einrahmung vervielfältigt sich: Sie schließt zunächst eine Theorie der Ästhetik in eine Theorie des Schönen ein, diese in eine Theorie des Geschmacks und die Theorie des Geschmacks in die des Urteils«,¹²⁶ damit die Urteilsarten aus der ersten Kritik übertragen werden können. Damit ist klar, dass systemimmanente Zwänge entscheiden, wenn eine innere Kohärenz gerettet werden soll, und nicht die Angemessenheit an den zu untersuchenden Phänomenbereich. »Die Analytik des Urteils ist es, die in ihrem Rahmen erlaubt, die Gegensätze des Formalen und Materiellen, des Reinen und Unreinen, des Eigentlichen und des Uneigentlichen, des Innen und Außen zu bestimmen. Sie ist es, die den Rahmen als Parergon bestimmt, die ihn zugleich konstituiert und ramponiert ... und zerbrechen lässt.« Daher könne man nicht von Wahrheit sprechen, denn der Rahmen sei nicht transzendental, sondern akzidentell.

»Die Dekonstruktion soll weder den Rahmen neu abstecken noch von der reinen und einfachen Abwesenheit des Rahmens träumen. Diese beiden

¹²⁵ Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 88f.

¹²⁶ Derrida, a. a. O., S. 90f.

offensichtlich widersprüchlichen Gesten gehören selbst – und in systematischer Absicht unabtrennbar – zu dem, was hier dekonstruiert wird.«¹²⁷

Derrida will nämlich die Gegenwärtigkeit der Wahrheit überhaupt in Zweifel ziehen, so Kimmerle:

»In ihrer Anwesenheit ist sie abwesend und umgekehrt. Darin ist unschwer Heideggers Deutung der *aletheia* als Unverborgenheit, die zugleich auch immer verborgen bleibt, zu erkennen. Dieses Wahrheitsgeschehen, jeweils anwesend abwesend zu sein, ist es, das in der Kunst zur Anschauung gebracht wird. Es gibt keine eindeutige Deutung eines Kunstwerks, die seine Wahrheit als voll vergegenwärtigt enthält. So ist auch der philosophische Text als Text die Grundlage für immer neue Interpretationen, in denen dasselbe Geschehen spielt. Das begründet die Nachbarschaft, die selbst wieder paradoxe Parallelität von philosophischem Denken und Kunst.«¹²⁸

Der Rückgang in die Phänomenalität des Zuhandenen muss dann auch bewirken, dass Mensch und Sein »jene Bestimmungen verlieren, die ihnen die Metaphysik geliehen hat.«¹²⁹ Und damit soll dann eine andere Art von Metaphysik möglich werden.

4.3.2 *Das Sein der Zeichen als Zeichen des Seins: die Ausweitung des Schriftbegriffs*

Schrift und Stimme verweisen je anders auf das Gemeinte (»Die Stimme ist das Nächste zum Denken«¹³⁰ vor ihrer Sedimentierung in Schriftsprache. Schon Platons 7. Brief hatte je bereits den Vorrang des unmittelbaren Sprechens vor der jeder sprachschriftlichen Fixierung gefordert.)

Die Schrift hält die vergängliche Gegenwart der Rede unendlich fest, ohne den lebendigen Zusammenhang von Gestik und »face to face« zu bewahren. Sie repräsentiert »noetische begründete Identität« von universeller Geltung¹³¹. Für Walter Benjamin usurpieren Schrift und Sprache das mimetische Vermögen vorbegrifflicher Welteinsicht

¹²⁷ a. a. O., S. 94.

¹²⁸ Kimmerle, a. a. O., S. 20.

¹²⁹ Heidegger, *Identität und Differenz*, S. 30.

¹³⁰ mit einer Nähe zu Rousseaus Abhandlung vom Ursprung der Sprache! Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 283 ff.

¹³¹ Jochen Hörisch, *Das Sein der Zeichen als Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie*, S. 7 f.

(hier kann man an Cassirers Analyse von bildhaften Mythen denken), um dessen »Magiemomente« zu liquidieren.¹³²

Auch hier ist also – mit Heideggers »Schritt zurück« – eine Dimension des »Anderen der Vernunft«¹³³ wieder einzuholen. Denn es hat sich gerächt, das Nicht-Rationale als irrational abzuqualifizieren und zu verdrängen (wobei die abendländische Rationalität sich selbst als Maßstab nimmt und Andersartiges als nicht rational ausschließt¹³⁴).

Rationalismuskritik muss also die im Zuge dieses Prozesses durch verengte Rationalität abgewertete und aus der Philosophie ausgesonderte Gegenstandsbereiche neu entdecken (was ja bereits mit der Philosophie von Leiblichkeit und Emotionalität geschehen ist).

Eine alphabetisierte phonetische Sprache, wie sie in entwickelten Zivilisationen üblich ist, die den logos aufnehmen und prägen konnte, steht aber unter metaphysischen Prämissen, z. B. dem Gebot der Linearität¹³⁵, die das mehrdimensionale symbolische Denken verdrängt hat, und muss sich heute hinterfragen lassen.

Derrida verweist daher in seiner »Grammatologie«, einer Philosophie der Schrift, auf frühe und heutige piktographische Formen von Schriftzeichen, und will den engen Begriff einer linearisierten Schrift so um das Bildhafte erweitern: Ikonographie, Kinematographie, Choreographie, eine Schrift der Skulptur sind als Zeichendimensionen hinzuzunehmen, weshalb ihn nun auch Kombinationen von Schrift und Bild interessieren; er vollzieht also einen Wechsel von der reinen Buchstaben-Schrift zu einem Ensemble multimedialer Signaturen, die sich alle »einschreiben«. Es geht somit um Entgrenzung: Die »phonetische Schrift als Zentrum der großen metaphysischen, wissenschaftlichen, technischen und ökonomischen Abenteuer des Abendlandes ist also zeitlich und räumlich begrenzt, sie benennt, während eine Bilderschrift – z. B. frühe mexikanische und ägyptische

¹³² Walter Benjamin, Über das mimetische Vermögen, in: WB, Ges Werke, II, S. 213.

¹³³ Hartmut und Gernot Böhme verweisen in ihrem Buch u.a. auch auf Gefühle, Leiblichkeit etc.

¹³⁴ Vgl. Derridas Auseinandersetzung mit Foucaults »Cogito und die Geschichte des Wahnsinns«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, S. 53–101.

¹³⁵ Derrida, *Grammatologie*, S. 151 ff. Die metaphysische Prämisse linearer Zeitlichkeit, die gar nicht in allen Kulturen zu Hause ist, und die die ganze Ontologie von Aristoteles bis Heidegger determiniert, wirkt in der Schrift und beeinflusst unsere Art zu schreiben und zu lesen.

Piktographie – Relationen verdeutlicht.«¹³⁶ Daher denkt Derrida nun über Bilderschrift und Schriftbilder nach. In einem Zeichenbegriff und -gebrauch, der die Dimensionen des Bildhaften ausschließt und nur noch lautliche Entsprechungen des Gesprochenen aufzeichnet, werden also metaphysische Prämissen des Zugriffs auf die Wirklichkeit deutlich.

Derrida fragt nach dem Ursprung der Herrschaft dieses »Logo-Phonozentrismus«, doch diese Frage »läuft nicht auf die Hypostasierung eines transzendentalen Signifikats hinaus, sondern auf die Hinterfragung dessen, was unsere Geschichte konstituiert und die Transzendentalität selbst hervorgebracht hat.«¹³⁷

Doch die Begriffe »Ursprung« und »Grund« gehören wesensmäßig in die Geschichte der von Heidegger so benannten Onto-Theologie, d. h. in das System, das mit seiner Deduktionsmetaphysik als Auslöschung der Differenz fungiert, was Derridas Blick auf Ethnozentrismen und regionale Ontologien lenkt.

In seiner Philosophie der Referentialität sind es neben Stimme und Schrift also eine Menge von weiteren Signifikanten, die jeweils aufeinander verweisen und sich gegenseitig vernetzen und stützen. Dabei verschieben sich Begriffsbedeutungen, Bedeutung entsteht *zwischen* den Zeichen, nicht durch Bezug auf ein wie auch immer geartetes fixes Signifikat. Gleichzeitig müssen Zeichen, die wesentlich charakterisiert sind durch die Abwesenheit des Referenten¹³⁸, für sich aber wiederholbar sein, d. h. eine gewisse Identität besitzen und »losgelöst vom Zeichenverwender und seinen Intentionen fungieren, losgelöst vom ursprünglichen Kontext.«¹³⁹ Doch in jeder Wiederholung steckt auch ein Moment der Andersheit, weswegen ein paradoxales Verhältnis von Identität und Alterität, von Iteration und Alteration entsteht. Denn nötig ist neben der Iterierbarkeit des Zeichens auch »ein Bruch mit seinem Kontext, das heißt mit der Gesamtheit von Anwesenheiten, die das Moment seiner Einschreibung organisieren.«¹⁴⁰ Nötig wird also eine neue Zeichentheorie, die sowohl dem

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ Derrida, *Grammatologie*, S. 43 ff.

¹³⁸ Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, S. 325–351, hier S. 332.

¹³⁹ Mahrenholz, Nelson Goodman und Jacques Derrida. Zum Verhältnis von (post-)analytischer und (post)strukturalistischer Zeichentheorie, in: Nida-Rümelin (Hg.), *Rationalität, Realismus, Revision*, S. 261.

¹⁴⁰ Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, a. a. O., S. 335.

Moment der Genesis als auch dem der sich verschiebenden Bedeutungen entspricht.

4.3.3 *Negative Theologie und ihre Funktion als Metapher*

Das Signifikat nämlich, als das, was in Gedanken angezielt wird, entzieht sich, und muss sich entziehen. Derrida nimmt Heideggers Kritik der »Ontotheologie«, auf, als die eines Denkens, das in der Suche nach ersten Gründen nach Art einer Deduktionsmetaphysik alles rational aus diesen abzuleiten und so mit Wahrheitsanspruch zu belegen sucht. Dagegen setzt er die Metapher der »negativen Theologie«, wie sie z. B. in der deutschen Philosophie der Mystik, aber auch im Judentum und Islam gedacht ist. (Aber auch Cusanus wird diesem Zusammenhang erwähnt.)¹⁴¹ Für Derrida kreuzen sich hier »christliche und nicht-christliche, (jüdische, islamische, hinduistische, buddhistische, und so weiter) philosophische und nicht-philosophische, europäische und nicht-europäische Thematiken.«¹⁴²

Ein Sein, das alle begrifflichen Grenzen übersteigt, »nicht dieses, noch jenes ›ist‹, nicht sinnlich, noch intelligibel, nicht positiv, noch negativ, nicht drinnen, noch draußen, nicht übergeordnet, noch untergeordnet, nicht aktiv noch passiv, nicht anwesend noch abwesend, nicht einmal neutral, nicht einmal dialektisierbar in einem Dritten, ohne mögliche Aufhebung, ... nicht ein Begriff, noch gar ein Name«¹⁴³ ist unserem philosophiegeschichtlich geprägten Denkvermögen schlecht erreichbar und gemahnt an die »coincidentia oppositorum« des Cusanus als Inbegriff des Göttlichen. Derridas Diskurs hat, wie er betont, aber nur Ähnlichkeit mit dem Denken der negativen Theologie (wobei er deutlich macht, dass die jüdische, christliche und altiranische Mystik erstaunliche Ähnlichkeiten aufweisen.) Zwar zitiert Derrida Meister Eckhart: »Du sollst ihn lieben wie er ist ein Nicht-Geist, Nicht-Person, Nicht-Bild, mehr noch wie ein lauterer klares Eines, abgesondert von aller Zweiheit. Und in diesem Einen sollen wir ewig versinken vom Einen zum Nichts.«¹⁴⁴ Doch kritisiert Derrida den bei christlichen Mystikern oftmals erfolgenden

¹⁴¹ Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. S. 57.

¹⁴² Derrida, *Außer dem Namen*, in: ders., *Über den Namen*, S. 94.

¹⁴³ Derrida, *Wie nicht sprechen*, S. 11.

¹⁴⁴ a. a. O., S. 93.

letzten Umschlag in die »Superessentialität«¹⁴⁵, was er für sich – da er ja vom Ereignis her denkt – ablehnen muss.

Anders als Heidegger und Foucault steht aber Derrida in der Tradition der jüdischen und islamischen negativen Theologie¹⁴⁶ und hat sich – nicht nur in »Wie nicht sprechen« oder seinem mit Gianni Vattimo herausgegebenem Buch über »Die Religion« intensiv mit christlicher Mystik beschäftigt.

Exemplarisch soll daher noch einmal auf einen der mystischen Autoren, die Derrida gern zitiert, Bezug genommen werden:

Angelus Silesius, eigentlich Johannes Scheffler, lebte von 1624–1677 in Schlesien und soll hier exemplarisch für die – teilweise blutige – Gegenreformation stehen und machte durch seine Konversion von sich reden: Er sei vom Luthertum abgefallen, so schrieb er in einer Verteidigungsschrift, weil er in ihm eine »frentliche Verwerfung der Mystik« sah und ihm eine »Abgötterei der Vernunft« vorwarf. Folglich engagierte er sich in der Gegenreformation und verfasste seine Schriften, wie z. B. den von Derrida gern gelesenen *Cherubinischen Wandersmann*.¹⁴⁷ Was ist an seinen Versen so anstößig? Hier einige Kostproben: »Nichts werden ist Gott werden. Nichts wird, was zuvor ist, wirst Du nicht vor zu Nicht. So wirst Du nimmermehr geborn vom ewgen Licht.« (VI, 130) Derrida kommentiert: »Dieser Gedanke scheint der Erfahrung dessen, was man Dekonstruktion nennt, seltsam vertraut zu sein.«¹⁴⁸ Und weiter:

»Geh hin, wo Du nicht kannst, sih/wo Du sihest nicht: Hör, wo nichts schallt und klingt/ so bistu wo Gott spricht.« (I,99) »Der unerkannte Gott: Was Gott ist, weiß man nicht: Er ist nicht Licht, nicht Geist, nicht Wonnigkeit/ nicht Eins/ nicht was man Gottheit heist: Nicht Weisheit nicht Ver-

¹⁴⁵ Derrida, *Wie nicht sprechen*, S. 122 und S. 19.

¹⁴⁶ Dieses Nichtsprechenkönnen bezieht er auch auf sich selber: »Ich habe nie vermocht – mangels Befähigung, mangels Kompetenz, oder Selbst-Autorisierung –, von dem zu sprechen, was mir, wie man zu sagen pflegt, von meiner Geburt her als das Naheste hätte gegeben sein müssen: der Jude, der Araber ...« (WNS, S. 122, FN 29). Aber er legt mit dem Geschriebenen Spuren seines Denkens, die zu ihm selbst führen können.

¹⁴⁷ Brief von Leibniz an Pacius v. 28.1.1695, zitiert in Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, S. 68: »Bei jenen Mystikern gibt es Stellen, die außerordentlich kühn sind, voll von schwierigen Metaphern und beinahe zur Gottlosigkeit hinneigend, so wie ich Gleiches zuweilen in den deutschen – im übrigen schönen – Gedichten eines gewissen Mannes bemerkt habe, der sich Johannes Angelus Silesius nennt ...«

¹⁴⁸ Derrida, *Außer dem Namen*, in: ders., *Über den Namen*, S. 73.

stand/ Nicht Liebe, Wille, Güte: Kein Ding/Kein Unding auch/kein Wesen, kein Gemüte. Er ist, was ich und Du und keine Creatur/ eh wir geworden sind, was er ist, nie erfuhr.« (IV,21) »Die Einsamkeit ist noth/doch sey nur nicht gemein: So kannst Du überall in einer Wüsten seyn.« (II,117) Man muss noch über Gott (...) wo soll ich dann nun hin? Ich muss noch über Gott in eine Wüste ziehen.« (I,7)¹⁴⁹

In Derridas Kommentierung muss die negative Theologie – wie bei Maimonides – daran gehen, alles zu verneinen und auszulöschen, alle Prädikate auszuradieren, und danach streben, in einer solchen Wüste zu leben.¹⁵⁰ Aber Derrida zitiert doch auch: »Was man von Gott gesagt/ das gnüget mir noch nicht. Die Über-Gottheit ist/ mein Leben und mein Licht.«

(Dekonstruktion ist also nicht Destruktion, nur darf Gott eben nicht substanzial gedacht werden.)

Derridas Philosophie des Namens (und auch des »Namens der Namen«) schließt sich hier an und sieht gerade in der Vermeidung von fixierenden Bezeichnungen für das Angezielte »Rettung«: Der Buchtitel *Sauf le nom* spielt bewusst mit dem gleichklingenden *Sauve le nom*, was zu Lyotards Aufforderung, »die Ehre des Namens zu retten«, passt.¹⁵¹

Derrida hebt eine Reihe mystischer Denker als für sich wichtig hervor, doch er distanziert sich trotz großer Sympathien doch noch von der negativen Theologie: Ihr Fehler sei, dass bei aller Abkehr vom essentialistischen Begriffsrealismus und bei aller Ablehnung von Substanz-Akzidens-Schemata doch wieder, z. B. bei Cusanus, ein Umschlag in eine Hyperessentialität erfolge¹⁵², wobei er – ganz jüdisch-arabisch – doch der Entzugsfigur von der absoluten Verborgenheit Gottes den Vorzug gibt: Die unendliche Differenz muss bleiben, auch wenn wir uns bemühen, dem Eigentlichen nahezukommen. Hier argumentiert er mit Heidegger, bei dem das »Seyn« letzten Endes durchgekreuzt bleibt.

Wenn schließlich nichts bleibt »nicht mal ein Name oder eine

¹⁴⁹ vgl. Petermann, »... noch über Gott in eine Wüste ziehn ...«: Derridas negative Theologie am Rande der Sprache, in: Röllicke (Hg.), *Denken der Religion*, S. 136 f.

¹⁵⁰ Derrida, a. a. O., S. 83.

¹⁵¹ Derrida, *Außer dem Namen*, a. a. O., S. 95, unter Anspielung auf Lyotard, *Post-moderne für Kinder*, S. 31: »Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.«

¹⁵² Derrida, *Wie nicht sprechen*, S. 19.

Referenz«¹⁵³, kann man wie Meister Eckhart unter Atheismusverdacht geraten:

»Wie eine bestimmte Mystik ist der apophatische Diskurs immer des Atheismus verdächtig worden. Nichts erscheint mir angemessener und zugleich unbedeutender, deplazierter, blinder als ein solcher Prozess. Selbst Leibniz neigte dazu ...«¹⁵⁴

Doch wenn man nun, durch seinen Jerusalemer Vortrag *Wie nicht sprechen. Verneinungen*« neugierig gemacht, hofft, mehr von seiner Identität als »Jude, als Araber« zu erfahren, so wird man enttäuscht: Konsequenter schweigt Derrida über das, »was ihm von seiner Geburt her als das Nächste hätte gegeben sein müssen«¹⁵⁵:

»Ich hatte also entschieden, *nicht zu sprechen* von der Negativität [...] in den jüdischen und arabischen Überlieferungen¹⁵⁶ [...] Diesen ungeheuren Platz unbesetzt lassen, auf diese Weise im Vorhof bleiben. Wäre das nicht eine genauso folgerichtige wie mögliche Apophasis? Das wovon man nicht sprechen kann, ist es nicht besser, davon zu schweigen?«¹⁵⁷

Derrida, der »das Christliche wie das Französische, Englische, Deutsche, Griechische, Philosophische und Meta-Philosophische« als seine »Fremdsprachen« bezeichnet, da er sie gelernt hat, bleibt also mit diesem Schweigen »im Vorhof«¹⁵⁸ dessen, was ihm heilig ist. Allerdings hat er durch seine Interpretationen und Reflexionen negativer Theologie Spuren gelegt.

Doch mit der unausweichlichen Negativität ist keineswegs nur die Existenz des Göttlichen gemeint, Derrida nimmt die negative Theologie als Metapher: Er meint auch das Sein als solches insgesamt, das immer Dimensionen enthält, die sich rationaler Begrifflichkeit entziehen und über sie hinaus sind. Man kann es zumindest begrifflich nie voll erfassen: Das Sprechen angesichts des Unendlichen¹⁵⁹

¹⁵³ Derrida, *Außer dem Namen*, a. a. O., S. 79.

¹⁵⁴ a. a. O., S. 65 f.

¹⁵⁵ Derrida, *Wie nicht sprechen*, Anhang S. 123, FN 29.

¹⁵⁶ Hier kann man nach dem in Teil II Beschriebenen hier sicherlich von jüdischer Seite die negative Theologie des Maimonides nennen, der auch als Jude in arabischen Kulturen lebte, und von arabischer Seite, wie schon erwähnt, Al-Ghazali mit seiner »Inkohärenz der Philosophen« und seiner Neigung zur Mystik.

¹⁵⁷ Derrida, a. a. O., S. 94.

¹⁵⁸ Derrida, *Wie nicht sprechen*, S. 93 zitiert Meister Eckhart.

¹⁵⁹ Hier berührt sich Derrida mit seinem alter ego Emmanuel Lévinas (*Totalität und Unendlichkeit; Die Spur des Anderen*), den er in seinem Aufsatz über »Metaphysik

muss immer unzureichend sein und an Grenzen stoßen. Es kann also nur Annäherungsversuche geben¹⁶⁰.

4.3.4 Die »différance« und die ikonische Differenz

Es geht Derrida um den Ur»grund« des Seins, der die Zweiheit aller klassisch gedachten Gegensatzpaare erst möglich macht, aus dem heraus sie sich entwickelt haben, obwohl auch das wieder zu klassisch metaphysisch, da zu sehr im Sinne einer substanziellen Kausalität gedacht ist. Da die klassische Deduktionsmetaphysik als Metaphysik der Präsenz zu dogmatisch ist (auch Husserl und Heidegger gehören für Derrida noch zu den Präsenzdenkern), geht es Derrida in seiner Metaphysikkritik um eine andere Art von – undogmatischer – Metaphysik, die nicht mehr dem Begründungsparadigma verpflichtet ist (an dem Husserl ja noch festhält): Es geht ihm um eine Metaphysik der Absenz. Er geht also, obwohl er die Kritik an der »Ontotheologie« übernimmt, über Heidegger hinaus und wendet sich nunmehr gegen diesen. Die negative Theologie liefert einen anderen Ur»grund«, der nicht mehr substantiell zu denken ist: er ist das Ereignis der »différance«, zu dem allenfalls »Spuren« führen.

»Différance«: Dieses Kunstwort soll die Unterscheidung von gesprochenem und geschriebenem Wort offenhalten (und ist von Hörisch nur sehr unzulänglich mit »Differänz« übersetzt worden, ohne die im Französischen mitschwingenden Konnotationen zu Gehör zu bringen.) Denn einerseits bedeutet die trotz anderer Schreibweise gleich ausgesprochene »différence« Unterscheidung, und »différent« als Partizip Präsenz von »différer« das sich Verschiebende.¹⁶¹

Wie wir sahen, ist für Derrida gegen den (statischen) Dualismus von Zeichen und Bezeichnetem jede Zeichenbedeutung flüchtig.

»Alles unterliegt einer prinzipiell unendlichen Verweisungskette des Bedeutens. Statt vom und mit dem Zeichen zur von ihm bezeichneten Sache zu gelangen, erreichen wir mit ihm immer nur weitere Zeichen, wir betrei-

und Gewalt« zunächst in einigen Punkten kritisiert hatte, um dann im Verlauf weiteren Schreibaustauschs immer mehr Gemeinsamkeiten zu entdecken und zu entwickeln.

¹⁶⁰ s. ausführlicher Münnix, Derrida, negative Theologie und Interkulturalität, in: Bickmann / Wirtz / Scheidgen (Hg.), *Religion und Philosophie im Widerstreit?* Bd. 2, S. 803–824.

¹⁶¹ Derrida, Die »différance«, in: Derrida, *Randgänge der Philosophie*, S. 8 ff.

ben die endlose Bewegung einer Zeichen-über-Zeichen-Bildung, ein eigen-dynamischer, *telos*-loser Prozess permanenten Verschiebens, Verweisens, Aufschiebens.«¹⁶²

In dieser Kette von Verweisungen ist kein Signifikat davor sicher, selber zum Signifikanten für anderes zu werden. Es gibt also eine fortwährende Drift von Zeichen im Hinblick auf das, was sie an Referentialität anzielen, denn das mit dem Be-Deuten Gemeinte entzieht sich beständig und bleibt nicht fassbar. Wenn Zeichen etwas anzeigen, zeigen sie immer eine Absenz an. Zu solchen sinnstiftenden Bezugspunkten von Symbolisationsbemühungen, die sich scheinbar einer eigenen Signifikantwerdung entziehen, gehören »etwa die Idee der Wahrheit, oder jedenfalls des Wahren, wie auch Gott, das Gute, oder das Sein. Fasst man hingegen Sein nicht als transzendentes Signifikat auf, so wird es selbst wiederum nur Zeichen, Chiffre, Abkürzung für anderes – ebenfalls Zeichenhaftes.«¹⁶³

Das gemahnt an das »unum, verum, bonum« der mittelalterlichen Transzendentalienlehre (mit Synonyma für das Göttliche), nur dass hier auch noch das Sein insgesamt als etwas erscheint, das sich ebenfalls jedem begrifflichen oder zeichenhaften Zugriff entzieht. Es bleibt bei allen versuchen von Stimme, Sprache, Schrift und anderen Zeichen immer eine Differenz zum Eigentlichen, nicht Fasslichen.

Die *différance* ist weder Signifikat noch Signifikant, sondern Spur, als Verweis auf das Unnennbare, und ist daher der Präsenz immer schon voraus und sorgt für deren Eröffnung. Die *différance* als Entzugsfigur ist über den Gegensätzen, die aus ihr erst entspringen, und widersteht sowohl der Opposition Sensibles/Intelligibles, wie auch Aktivität / Passivität (die *différance* ereignet sich als Spur), sie lässt sich nicht in den Kategorien Ursache / Wirkung oder Bestimmtheit / Unbestimmtheit erfassen¹⁶⁴. Sie illustriert also die Absicht Derridas, gegen das dichotomisch geprägte Denken aufzuweisen, dass es Gegenstandsbereiche gibt, die von diesem nicht erfasst werden.¹⁶⁵ Sie ist auch »weder bloß strukturalistisch noch genetisch, weil eine derartige Alternative selbst Wirkung der *différance* ist.«¹⁶⁶

¹⁶² Mahrenholz, a. a. O., S. 256.

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ Derrida, Die *différance*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, a. a. O., S. 8 und 24.

¹⁶⁵ Näheres siehe Kimmerle, a. a. O., S. 77–84 sowie Münnix, a. a. O., S. 32 ff.

¹⁶⁶ Derrida, *Positionen*, S. 41 f.

Damit entwickelt Derrida auch Affinität zur Vorstellung des Dao, denn auch dort ist ein ereignishaftes Ganzes vor jeder Unterscheidung, die erst aus ihm fließt. (»Im Anfang war die *différance*« fasst Gianni Vattimo Derridas Denken in einem Satz zusammen¹⁶⁷. Doch darf sie keineswegs nach Art einer Substanz gedacht werden, sie ereignet sich.)

Derrida versucht, mit seiner Vorstellung von »*différance*« eine undogmatische Metaphysik zu propagieren, geht mit seiner Entzugs-idee über Kants »transzendente Idee« hinaus und ermöglicht so eine, wie er gesagt hat, »Metaphysik der Absenz«, die es erlaubt, die starken Ähnlichkeiten negativer Theologie in den Weltreligionen (wie man sah, auch im Christentum) mit dem postmodernen Paradigma der Pluralität zu kombinieren, um so größere Offenheit für Andersartiges, aber auch ein Bewusstsein von Ähnlichkeiten zu erzeugen. Das hat Konsequenzen für die jeweiligen Bildauffassungen. Seine Ausweitung des Schriftbegriffs auf Ikonographie, Kinematographie etc., verbunden mit seinem modifizierten Zeichenbegriff, könnte auch für islamische Kulturen eine Brücke in die Bilderwelten der sog. »westlichen« Moderne schaffen, da er gegen die Transparenzfiktion des Alphabets ganz stark auch die Materialität der Schrift denkt.

Mit Nietzsche will Derrida »die Philosophie als aktive Indifferenz der Differenz« kritisieren, insofern sie »ontotheologisch« vorgeht, als »System von Reduktion und Repression«¹⁶⁸. Systemzwänge und innere Kohärenz dürfen nicht wichtiger sein als der Realitätsbezug des Gedachten.

Dies möchte Derrida auch für den Bereich der Kunst klar machen: Die Differenz zwischen dem Repräsentierten und dem Repräsentierenden, zwischen der einfachen Präsenz und ihrer Reproduktion, zwischen der Präsentation als Vorstellung und der Repräsentation als Vergegenwärtigung¹⁶⁹ muss auch hier bewusst gemacht werden. Das trifft nun auch auf die Differenz im Ikonischen zu: Die *différance* unterscheidet sich von und übersteigt Versuche, sie darzustellen. Das Eigentliche ist im Bereich vernünftiger Begrifflichkeit nicht zu erfassen. Kann es, wie Nietzsche gemeint hat, im Bereich der Kunst aufscheinen?

Derrida will mit Heidegger eine künstliche, mit metaphysischen

¹⁶⁷ Vattimo, *The Adventure of Difference*, S. 139.

¹⁶⁸ Derrida, *Die Différance*, in ders., *Randgänge*, S. 24.

¹⁶⁹ Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S. 106.



Bild 39: Joseph Kosuth, Einer und drei Stühle (1965)

Prämissen aufgeladene ästhetische Begrifflichkeit dekonstruieren, die die Kunstobjekte überformt und ihre Rezeption prägt, um den optischen Phänomenen gerechter zu werden. Eine Kritik der Strukturen metaphysischen Denkens, »vernünftiger« Rationalität zeitigt dann auch eine Kritik der klassischen Repräsentationstheorie: Das Denken der Differenz muss sich immer neu und an immer neuen Gegenstandsbereichen bzw. bildhaften Darstellungen mit Derridas Methode der Dekonstruktion bewähren und zeigen, dass das Repräsentierte eben nicht präsent ist.

Auch bei der obenstehenden Abbildung gibt es eine ganze Palette von Verweisungen, sprachschriftlich, fotografisch, und im gemalten Bild. Doch keiner der Signifikanten zeigt den eigentlichen »einen« Stuhl, der als Urbild vielleicht Pate gestanden hat, sei er nun materiell oder als Idee gedacht: er ist durch keine Bildlichkeit der Welt und auch nicht durch sprachliche Umschreibungen oder Begriffsfelder wirklich greifbar; aber die Iteration der Signifikanten, zusammen mit dem Bildtitel, lässt eine Differenz auftauchen, die auf das Eigentliche weist.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, S. 133.

So lässt sich das »Sein der Zeichen als Zeichen des Seins«¹⁷¹ begreifen, sie können nur auf es verweisen, denn das Eigentliche muss sich beständig entziehen.

Derrida will nämlich die Gegenwärtigkeit der Wahrheit überhaupt in Zweifel ziehen, so Kimmerle:

»In ihrer Anwesenheit ist sie abwesend und umgekehrt. Darin ist unschwer Heideggers Deutung der *aletheia* als Unverborgenheit, die zugleich auch immer verborgen bleibt, zu erkennen. Dieses Wahrheitsgeschehen, jeweils anwesend abwesend zu sein, ist es, das in der Kunst zur Anschauung gebracht wird. Es gibt keine eindeutige Deutung eines Kunstwerks, die seine Wahrheit als voll vergegenwärtigt enthält. So ist auch der philosophische Text als Text die Grundlage für immer neue Interpretationen, in denen dasselbe Geschehen spielt. Das begründet die Nachbarschaft, die selbst wieder paradoxe Parallelität von philosophischem Denken und Kunst.«¹⁷²

Allenfalls lässt sich diese Wahrheit annähern, analog zum Gedanken Platons in 7. Brief ließe sich auch für die Kunst sagen, dass nur die Vielfalt der Perspektiven etwas wie Wahrheit als Korrespondenz aufscheinen lassen könnte.

Das verifiziert Derrida am Beispiel seiner Überlegungen zu einer Ausstellung im Centre Pompidou: 127 Zeichnungen von Gerard Titus-Carmel zeigen allesamt verschiedene Sichtweisen ein und desselben, ursprünglich aus Holz verfertigten kleinen sargähnlichen Gegenstandes, eines »Taschensarges«: Ein seltsamer kleiner sargähnlicher Gegenstand aus Holz ist Grundlage für eine Ausstellung, in der Titus-Carmel Zeichnungen eben dieses Artefakts aus allen möglichen Perspektiven zeigt.

Doch dieses Urbild ist in der Ausstellung nur noch als Foto vorhanden, es entzieht sich also dem prüfenden Blick. »The Pocket Size Tlingit Coffin« (im Original fotografiert in der Hand Derridas als Zeugnis seines Vorhandenseins, aber wieder nur im Bild sichtbar) dient also als Vorlage für ein experimentelles Einnehmen und Probieren verschiedenster Perspektiven, so dass sich insgesamt eine optische Annäherung an das Artefakt ergibt, allerdings immer im Zweidimensionalen:

»Dennoch wird das Paradigma, das kleine, feste, unerschütterliche hölzerne Objekt, das gemacht ist, um der Zeit und all ihren Angriffen zu widerste-

¹⁷¹ Die Formulierung stammt von Jochen Hörisch, der seine Einleitung zu Derridas »Die Stimme und das Phänomen« so überschrieben hat.

¹⁷² Kimmerle, a. a. O., S. 20.

hen, um ohne ein Wort zu sagen, alle Manipulationen zu ertragen, um alle Perspektivierungen und Anamorphosen zu übersteigen, und die Angriffe von allen Seiten zurückzustoßen (denn Titus-Carmel berührt alles, er greift auf allen Seiten an), um das Relief geheim zu halten, das unerschwinglich, unerreichbar und unauffindbar ist, wird der kleine paradigmatische Sarg da gewesen sein ..., gestellt, ... ausgestellt, abgestellt, sodann »reproduziert« (aber man muss auch sagen, zurückgezogen, ins Abseits abgezogen ...) 127 Mal als Sonderdruck auf einem zerbrechlichen Träger, 127 Mal beschrieben, serialisiert, analysiert, detailliert, deplatziert und gewendet in all seinen (oder beinahe all seinen) Zuständen und unter all seinen (oder beinahe all seinen) Blickwinkeln.« Das Paradigma bewahrt »eifersüchtig sein Geheimnis im Moment größter Zurschaustellung«, es bleibt eigensinnig und hermetisch verschlossen« (WM 233).

Im zweidimensionalen Bild ergeben sich natürlich nur verschiedene Annäherungen an den eigentlichen Gegenstand, der aber auch in der Ausstellung nicht als Urbild für alle Annäherungsversuche im Original präsent ist, sondern in Form einer (zweidimensionalen) Fotografie, als Abbild des Eigentlichen, das sich entzieht, so dass man tatsächlich von verschiedenen Signifikanten her denken muss – das eigentliche Urbild bleibt verborgen.¹⁷³

Ein gutes Beispiel hierfür ist auch das in der »Wahrheit in der Malerei« gezeigte in eine Zeichnung integrierte Bild von Walter Benjamin, das alle möglichen Arten von Zeichen enthält, neben einer Fotografie eine Bleistiftzeichnung und einen Schriftzug »Benjamin« mit dem Bestandteil »ami«, auch Verweise auf Benjamins Flucht und Verfolgung werden ins Bild gesetzt, doch alle diese Zeichen können natürlich nur sehr unvollkommen auf die reale Person verweisen. Valerio Adami hat seine Zeichnung treffend »Ritratto di W. B.« genannt, W. B.s »Entzug«. Auch die Zeichnungen Adamis, die Derridas Werk »Glas« illustrieren sollen, kommentiert Derrida in ähnlicher Weise. Auch hier kann es sich wie in seinem Textkorpus, nur um Annäherungen an das Gemeinte handeln, weshalb er die seiner Einstellung gut entsprechenden Zeichnungen noch einmal entsprechend kommentiert. Er hatte sich mit Person und Werk Walter Benjamins, mit dem »Kunstwerk im Zeichen seiner technischen Reproduzierbarkeit« und der Aura des Echten auseinandergesetzt. Adamis Zeichnungen von Benjamin im folgenden Bild bezeichnen also in zweifacher Weise: Die Schriftzeichen einmal secundum rem und einmal secundum

¹⁷³ Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 221–291.

dum nominem: Der Name, aber auch der Bestandteil des Namens »ami« bezeichne die Person in zweifacher Weise, »eine uferlose Textualität dekonstruiert das metaphysische Motiv des absoluten Referenten, des Dinges selbst in letzter Instanz«¹⁷⁴, wie auch die Zeichnung auf die Person verweist, die vor ihrem Selbstmord in den Pyrenäen eine Grenze im Kopf hatte, die sie überqueren wollte, um der Verfolgung zu entkommen.

Diese Zeichnung verweist wiederum noch einmal auf die Fotografie, teilt aber anders als sie Tiefenwissen mit, so dass man hier im Sinne Derridas von einer Signifikantenkette sprechen kann, deren Verweisungsziel, das Signifikat, sich entzieht: Schrift, Zeichnung und Photographie stellen immer nur Annäherungen an die Person W. B. dar, die durch Suizid den Häschern entkam.

Derridas Zugang ist hier ein intermedialer und hinterfragt wie Magritte die Differenz von Text und Bild. »Und doch gibt es ein Gemeinsames zu konstatieren, das im Moment des Zuges (trait) liegt und im Schriftzug der Zeichenproduktion wie auch der Zeichnung und des Pinselstrichs zu beobachten ist.«¹⁷⁵ »Auch hier dominiert der Entzug von Präsenz und Prägnanz über das klassische Kategorienpaar von Künstler und Werk. Sie werden aufgelöst in ein Atopik des Parergons, die nach den Instanzen des Rahmens, des Titels, der Signatur, der Bildunterschrift fragt, also nach dem, was die traditionelle Analyse des Werkes für nebensächlich erachtet.«¹⁷⁶

Wie wir sahen, gilt die *différance* auch für die bildhafte Annäherung an ein Objekt oder einen Sachverhalt. Mag hier Derridas Herkunft mit anikonischen Kultureinflüssen von Judentum und Islam mitspielen; bedeutsam ist, dass die Metaphysik der Präsenz und der damit verknüpften Repräsentationsmöglichkeiten auch hier wie in der modernen Kunst gebrochen wird. Derrida lehnt dabei bildhafte Darstellungen keineswegs ab, aber er spricht ihnen wie auch begrifflichen Systemen die Fähigkeit ab, das Eigentliche zu erfassen. Es kann immer nur Zeichen des Seins geben.

Das erweist sich auch an Heideggers berühmter Kommentierung der Schuhe van Goghs: Derrida kritisiert im letzten Teil seines Buches über die Wahrheit in der Malerei die Naivität, mit der Heidegger sich

¹⁷⁴ Derrida, a. a. O., S. 209.

¹⁷⁵ Michael Wetzels, *Derrida*, S. 77.

¹⁷⁶ Wetzels, ebd.



Bild 40: Valerio Adami, Dissegno per un ritratto di W. B. (1973)

zu einer Geschichte inspirieren ließ, die die reine Wahrnehmung der Phänomenalität bei weitem übersteigt.¹⁷⁷ Doch eben die ist uns ja nur vermittelt, im Bild, gegeben.

In Bezug auf die Frage nach der Wahrheit in der Malerei findet sich hier wohl der wichtigste Beitrag Derridas: Heidegger hatte die Schuhbilder van Goghs fälschlicherweise als bildhafte Symbole einer bäuerlichen Welt gedeutet (s. o.), um darin die die Aura der bodenständigen Mühsal einer agrikulturnen Welt zu feiern. In einem Briefwechsel mit dem Philosophen hatte der amerikanische Kunsthistoriker Meyer-Schapiro die Bildvorlage dieser Interpretation identifizieren können, um zu konstatieren, dass es sich bei genau diesem Bild um die Schuhe des Malers selbst während eines Paris-Aufenthaltes handelte.¹⁷⁸ Derrida setzt nun bei diesem Widerspruch an und kritisiert bei beiden einen Bemächtigungstrieb und Zuschreibungswahn, der sich das Kunstwerk bzw. die Schuhe als authentische Wahrheit des Kunstwerks aneignen will. Dabei untersucht er auch die historischen Umstände und Hintergründe beider Publikationen und fragt, welche Interessen im Spiel sind, wenn ein amerikanischer und zugleich jüdischer Kunsthistoriker sich auf eine Diskussion mit Heidegger (!) über die Wahrheit von van Goghs Bildern einlässt. Das zum

¹⁷⁷ Derrida, a. a. O., S. 381 ff.

¹⁷⁸ Wetzel, a. a. O., S. 80 f.

Mindesten ist ein Vorzug des Surrealismus nach Art Magrittes: Er beansprucht nicht, mit seinen Bildern eine Wahrheit erfasst zu haben und ist offen für eine Vielzahl von Deutungen.

Im Medium der Bilderschrift radikalisiert sich auch für Derrida ein Entzug semantischer Eindeutigkeit. Auch vordergründiger Sinn kann mit Tiefen-Sinn unterlegt werden. Wenn der dargestellte Schuh im »Schlüssel der Träume« mit »la lune« bezeichnet wird (s. o.), ist ein bewusstes Spiel mit Referenzen eingeleitet, die den Schuh, dadurch dass er in einen andere Zusammenhang gestellt wird, gerade erst recht als solchen einem sehenden Sehen sichtbar macht. Gibt es verborgene Seinsebenen; die durch solche Konnotationen entstehen? Was ist, wenn Schrift und Bild sich offenbar widersprechen? Das Bild dokumentiert also auch ein Differenzgeschehen in sich selbst¹⁷⁹. Die »Philosophie im Boudoir« z. B. erlaubt das Sehen solch tieferer Sinn-schichten über die reine Sichtbarkeit hinaus, macht Unsichtbares sichtbar und verweist auf den alltäglichen Gebrauch der dargestellten Gegenstände: ein Nachthemd und Schuhe verweisen durch die ihnen beigegebenen Zeichen sehr persönlichen körperliche Bewohntseins über die bloße Darstellung realer Gegenstände hinaus auf das »Wozu ihrer Bewandnis«, um hier Heideggers Rede vom Verweisungszusammenhang zu verwenden. Eben solche tieferen Sinnzusammenhänge vermag auch die philosophische Analyse zu erstellen. Sie kann unter die Oberfläche schauen und eine dem normalen Auge verborgene Tiefendimension entdecken.

(Das nebenstehende Bild zeigt Derrida in seinen »Restitutionen« in WM zusammen mit anderen Schuhdarstellungen und vermerkt, dass hier *fast* eine Belebung der dargestellten Gegenstände erreicht werde, die auf die Trägerin verwiesen.¹⁸⁰)

»Präsenz würde Tod bedeuten. Wenn Präsenz im vollen Sinne eines Seienden möglich wäre, das an seiner Stelle ist und sich da versammelt, wo es ist, wenn diese möglich wäre, dann gäbe es weder van Gogh noch das Werk von van Gogh, und auch nicht die Erfahrung, die wir mit einem Werk von van Gogh anstellen können. Wenn all diese Erfahrungen, Werke oder Signaturen möglich sind, dann nur in dem Maße, wie Präsenz darin gescheitert ist, da zu sein und sich darin zu sammeln. Oder, wenn Sie wollen, das Dasein

¹⁷⁹ Das Bild ist im Zusammenhang mit Foucaults Magritte-Essay abgebildet, der sich auch darauf bezieht.

¹⁸⁰ Derrida, a. a. O., S. 368.

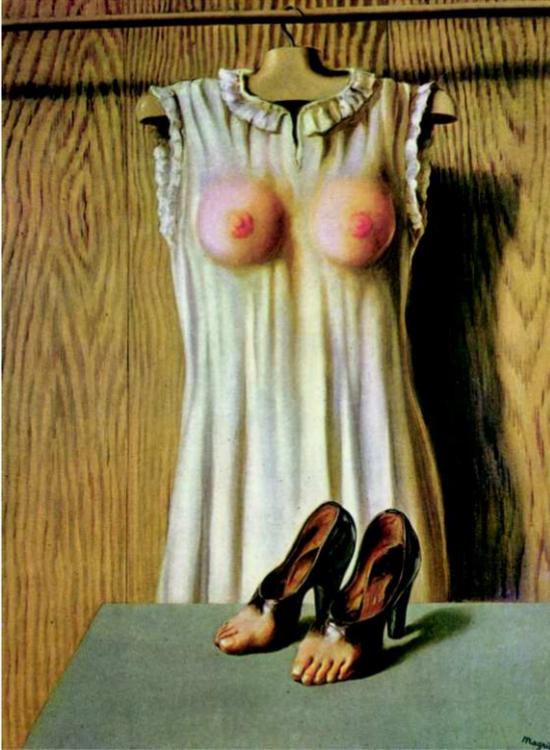


Bild 41: René Magritte: Die Philosophie im Boudoir (1947)

existiert nur auf Grundlage dieses Werks aus Spuren, das sich selbst verschiebt.« So Derrida in einem Interview zu den räumlichen Künsten.¹⁸¹

Hier ist unschwer Heideggers Deutung der *aletheia* als Unverborgenheit, die zugleich auch immer verborgen bleibt, zu erkennen. Dieses Wahrheitsgeschehen, jeweils anwesend abwesend zu sein, ist es, das in der Kunst zur Anschauung gebracht wird. Es gibt keine eindeutige Deutung eines Kunstwerks, die seine Wahrheit als voll vergegenwärtigt enthält. So ist auch der philosophische Text als Text die Grundlage für immer neue Interpretationen, in denen dasselbe Geschehen spielt. Das begründet die Nachbarschaft, die selbst wieder paradoxe

¹⁸¹ Peter Brunette and David Wills, *The Spatial Arts. An Interview with J. D.*, in: dies. (Hg), *Deconstruction and the Visual Art*, S. 9–32.

Parallelität von philosophischem Denken und Kunst.«¹⁸² Alle von Derrida besprochenen Bilder weisen auf ein Differenzgeschehen, das den Entzug des Woraufhin der Verweisung dokumentiert.

4.3.5 Derrida als (Bild-)semiotiker?

»Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift.« Diese etwas befremdliche Überschrift über dem 1. Kapitel der *Grammatologie* ist nur verständlich, wenn man in Rechnung stellt, dass Derrida eine Ausweitung des Schriftbegriffs will, denn die lineare alphabetisierte lautierende Schrift ist für ihn einer Entwicklung des »Logo-Phonozentrismus« geschuldet, die bereits eine Verengung des Ursprünglichen darstellt. Getreu dem Hinweis Heideggers, dass der Logosbegriff früher viel weiter war, möchte Derrida nun auch wieder Bilderschriften und ihre Schriftbilder berücksichtigen, die zwar nichtlinear sind, aber über größere Anschaulichkeit verfügen. Schließlich habe die Schrift piktographisch begonnen¹⁸³, und auch heute gebe es noch Bilderschriften. (Und vielleicht entwickeln wir uns ja auch wieder in diese durch international verständliche Piktogramme angedeutete Richtung, so Robinson am Ende seines Buches zur Entstehung der Schrift.¹⁸⁴)

Derrida will über die phonographische alphabetisierte und damit lineare Schrift hinaus einen allgemeinen Begriff von Schrift:

»Die *Linie*, wie privilegiert sie auch sei, stellt nur ein partikulares Modell dar; ein Modell, das Modell *geworden* ist und als solches unzulänglich bleibt. [...] Das rätselhafte Modell der *Linie* ist also gerade das, was die Philosophie, als sie ihren Blick auf das Innere ihrer eigenen Geschichte gerichtet hielt, nicht sehen konnte. Diese Nacht hellt sich in dem Augenblick ein wenig auf, wo die Linearität – die nicht der Verlust noch die Abwesenheit, sondern die Verdrängung des mehrdimensionalen symbolischen Denkens ist, ihre Unterdrückung lockert ...«¹⁸⁵

Alles, was »Anlass sein kann für Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht« soll nun – wie bereits oben beschrieben – zu diesem erweiterten Schriftbegriff gehören, u. a. »Kinematogra-

¹⁸² Kimmerle, a. a. O., S. 20.

¹⁸³ Derrida, *Grammatologie*, S. 487.

¹⁸⁴ Robinson, *Die Geschichte der Schrift*, S. 210 ff.

¹⁸⁵ Derrida, *Grammatologie*, S. 153.

phie, Choreographie, aber auch »Schrift« des Bildes, der Musik, der Skulptur, usw.« Schließlich sprechen ja sogar Biologen von Genschrift und »Pro-gramm«. Und auch die physischen Gesten der pikto-graphischen, der ideographischen oder der Buchstabenschrift würden heute so bezeichnet.¹⁸⁶ Damit werden Bilder dem Bereich der Schrift zugeordnet (allerdings einer erweiterten Schrift), was für klassische Bildsemiotiker, die das Zeichen als Element der Sprache und Zeichentheorie als Teil der Linguistik sehen, akzeptabel ist. (Der amerikanische Bildwissenschaftler Mitchell vermutete, dass Derrida auf die Frage, was ein Bild sei, »nichts weiter als eine andere Schriftart« antworten würde¹⁸⁷. Wie wir sehen werden, ist das nur die halbe Wahrheit.)

Wenn nämlich Bilder verschiedenster Provenienz zu dieser allgemeinen Schrift zu rechnen sind, dann haben sie etwas zu bedeuten, teilen etwas mit; dann muss man sie bzw. ihren Sinn verstehen und sie »lesen« lernen: Sie haben dann die Funktion von Zeichen und stehen für etwas.

Kapust hatte zwar Derrida als Bildphänomenologen eingeordnet und beschrieben¹⁸⁸, doch den obigen Ausführungen zu den von Derrida in WM ausgewählten Bildbeispielen (die allesamt über das reine Abbilden hinausgehen) ist bereits zu entnehmen, dass Derrida – mit einem anderen Zeichenbegriff – auch als Bildsemiotiker der besonderen Art gelten muss, da er hinter die klassische Zeichentheorie zurück geht; denn besonders die letzten beiden Bilder verweisen auf ein abwesendes »Signifikat«. Im Gegensatz zum ebenfalls abwesenden Modell bzw. Urbild eines abbildhaften Porträts wird hier aber im Differenzgeschehen der Verweischarakter zum Thema.

Die oben angeführte von Derrida getroffene Auswahl und Besprechung der Bildbeispiele in WM macht deutlich, dass er Zeichenhaftes in einer ganzen Kette von Signifikanten sieht, die alle zusammen auf etwas verweisen, das sich entzieht und verbirgt. Schauend muss man diese piktorialen Zeichen lesen, um in ihrer Spur sich dem anzunähern, was als mögliches Referenz-»objekt« angezielt sein könnte.

Daher soll nun die Entwicklung seiner Zeichentheorie Thema

¹⁸⁶ a. a. O., S. 21.

¹⁸⁷ Mitchell, Was ist ein Bild? In: Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, S. 17–68, hier S. 41.

¹⁸⁸ Kapust, Phänomenologische Bildpositionen, in: Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien*, S. 269ff.

sein. Derrida kannte die Kette von Verweisungen bei Peirce und hat sie in seiner *Grammatologie* lobend erwähnt¹⁸⁹. Die für den Peirceschen Zeichenbegriff typische Trias meint – wie im Teil III ausgeführt – die materielle Seite, die Funktion und die Art der Referenz. Wie wir sahen, landet Peirce mit seiner Auffassung von einem ideellen Signifikat in einem objektiven Idealismus, was nicht im Sinne von Derrida sein kann, da er genau dieses Präsenzdenken kritisieren muss.

Wie hier aufgezeigt werden soll, entwickelt er seine Signifikantenkette daher ganz anders.

Seine Zeichentheorie entsteht zunächst in Auseinandersetzung mit Husserl, den er zwar sehr schätzte (u. a. wegen des Konzeptes der eidetischen Reduktion), aber dennoch in einigen wesentlichen Punkten korrigieren musste. Sein Ansatzpunkt ist die von Husserl in LU II/1 getroffene Unterscheidung zweier Zeichenarten, von Ausdruck und Anzeichen, die bei den meisten Lesern Husserls im Rahmen des Gesamtzusammenhangs für eher unwichtig befunden wurden. Für Derridas Kritik sind sie aber zentral, insofern als sie »die Keimstruktur des gesamten Denkens Husserls deutlich werden lassen.«¹⁹⁰

Husserl hatte nämlich Bedeutung für die Ausdruckszeichen reserviert, bei Anzeigezeichen hingegen ist der »sinngewandte Akt« des Sprechenden für den Hörenden nicht zugänglich. Dem Hörer bleibt nur eine äußere Wahrnehmung, die aber inadäquat bleiben muss. Doch stellt Husserl fest, dass »alle Ausdrücke in der kommunikativen Rede als Anzeichen fungieren.« (LU II/1 30 und 33–35)

Für Derrida hängt nun die ganze Phänomenologie Husserls an der trennscharfen Unterscheidung von Anzeichen und Ausdruck, und eigentlich gelte für Husserl nur das Anzeichen als richtiges Zeichen. Der erfüllte Ausdruck [...] geht nicht zusammen mit dem Begriff des Zeichens.«¹⁹¹

Der reine Ausdruck muss jede Mitteilung ausschließen: »Um also in der Sprache die die Anzeige zu reduzieren und den reinen Ausdruck ins Recht zu setzen, muss also der Bezug zum anderen suspendiert werden.«¹⁹² Diese Funktion erfüllt nach Lagemann »Hus-

¹⁸⁹ Derrida, *Grammatologie*, S. 84f.

¹⁹⁰ Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S. 52.

¹⁹¹ a. a. O., S. 71.

¹⁹² a. a. O., S. 91 und 94. Auf S. 82 stellte Derrida fest, dass die Anzeige in der Welt empirisch Seiendes miteinander verknüpft und daher »Faktizität, mundane Existenz« etc. umfasse, also »all das, was unter die Bewegung der ›Reduktion‹ fällt«.

serls Konstruktion des *einsamen Seelenlebens*.¹⁹³ Und in der Tat ist es die reine Selbstaffektion, die die Präsenz des Subjekts als eines sich selbst gegebenen konstituiert und damit zur Basis für die ganze Phänomenologie bei Husserl wird. Und es ist gerade diese Präsenzphilosophie, gegen die sich Derridas Kritik richtet.

Das reine selbstbezügliche »S'entendre parler« wird für Derrida also wichtig und ist geradezu Quelle der transzendentalen Selbstgegenwart, denn das Sich-Sprechen-Hören, die »einsame Rede« vollzieht sich bei Husserl »im Inneren der monadischen Sphäre«, in der die Bedeutung »nicht durch Anzeichen vermittelt, sondern [...] dem Bewusstsein unmittelbar präsent ist. [...] In solchermaßen bedeutungshaft erfüllten, imaginierten phonischen Signifikanten realisiert sich also die Selbstpräsenz des Bewusstseins.«¹⁹⁴ Die Stimme (als »das Nächste zum Denken«) wird also eine entscheidende Rolle spielen, und sie ist in diesem Zusammenhang als nicht-empirische Stimme zu verstehen und eine viel unmittelbarere Selbstaffektion als das Sich-Berühren¹⁹⁵ oder Sich-Sehen, das wie bei Lacan einen Spiegel (nicht nur im wörtlichen Sinn)¹⁹⁶ erfordert; »die reine Phänomenalität der stimmlichen Selbstaffektion (wird) nicht durch die Beteiligung des Fremden, der Außenwelt, des Raumes getrübt.«¹⁹⁷ So erfährt man also ein ungetrübtetes Bei-Sich-Sein: »Diese Selbstaffektion ist das, was man Subjektivität oder Für-Sich-Sein nennt. [...] Die Stimme ist das Bewusstsein.«¹⁹⁸ Doch für Derrida ist diese bewusstseinskonstituierende Wirkung des *s'entendre parler* eine Täuschung, denn das Selbst wird erst: Hier muss eine Reflexion über Temporalisierung eingeschoben werden, die Husserl mit seinen Überlegungen zum Zeitbewusstsein und zu Retention und Protention selber angestoßen, aber dann wohl nicht konsequent weiterverfolgt hatte.

»Diese Bewegung der *différance* (des Aufschiebs) kommt nicht zu einem transzendentalen Subjekt hinzu. Vielmehr erzeugt sie dieses erst. Die Selbstaffektion ist keine Erfahrungsmodalität, die ein zuvor bereits als

¹⁹³ Lagemann /Gloy, *Dem Zeichen auf der Spur*, S. 71 bezieht sich hier auf Husserl LU II/1 §8.

¹⁹⁴ Lagemann, a. a. O., S. 73 (my italics).

¹⁹⁵ Damit (»Ich fühle mich! Ich bin!«) hatte Herder gegen Descartes' *cogito* die Entstehung des Ich- Bewusstseins begründet.

¹⁹⁶ vgl. Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., *Schriften 1*, S. 61–71.

¹⁹⁷ Lagemann, a. a. O., S. 76.

¹⁹⁸ Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S. 136 f.

Selbst verfasstes Seiendes charakterisierte. Sie bringt das Selbst als Beziehung zu sich in der Differenz mit sich, das Selbst als das Nicht-Identische hervor.«¹⁹⁹

Für den Zeichenbegriff bei Husserl folgt daraus, dass sich die Ausgangsopposition von Ausdruck und Anzeichen auf eine einzige Dimension, die des Anzeichens reduziert, da das einzige Beispiel Husserls für das »reine« Ausdruckszeichen, mit dem die unmittelbare Selbstpräsenz des Selbstbewusstseins gesichert werden sollte, sich als nicht tragfähig erwies und die präsenzmetaphysische Prämisse eines Logo-Phonozentrismus freigelegt hat.

Methodisch verfährt die Dekonstruktion Derridas also in mehreren Schritten: Der Aufspürung eines entscheidenden Gegensatzpaares in einem Text folgt eine Analyse der Begrifflichkeit und ihrer Funktion im Gesamtzusammenhang, um dann in einer analysierend-synthetisierenden Erörterung, in der still mitschwingende Konnotationen genauso interessant sind wie das Aufdecken von Inkohärenzen, verborgene Bedeutungen zutage zu fördern. Dabei ist eine »Tiefenlektüre« des Textes nötig, um implizite Sinnschichten zu enthüllen und von innen her, aus dem Text heraus zu argumentieren, aber in der Absicht, das System aufzubrechen²⁰⁰. Diese subversive Immanenz muss natürlich bei internen Widersprüchen und Inkonsistenzen aufmerksam werden, um »die Spalte auffindig zu machen, durch die, noch unnenntbar, durchschimmert, was außerhalb dieser Geschlossenheit liegt«.²⁰¹

Oft führt die Erörterung dann noch zu einer Hierarchieumkehr des untersuchten Gegensatzpaares, was besonders deutlich an Derridas Dekonstruktion der Begriffe *signifiant* und *signifié* bei Saussure wird, die er erweiternd in der *Grammatologie* vornimmt.

Besonders wird aber auch Rousseau interessant, der in seiner Abhandlung zum Ursprung der Sprache auch wie Platon dem stimmhaften Sprechen gegenüber der Schrift den Vorzug gegeben hat. Die an der Lektüre Husserls gewonnenen Erkenntnisse über die Verbindung von Präsenzmetaphysik und Logo-Phonozentrismus bleiben

¹⁹⁹ a. a. O., S. 140.

²⁰⁰ In meinem *Ethos der Pluralität*, S. 30, habe ich dies am Beispiel von Derridas Apokalypseschrift erläutert, in der er durch geschickte Textauswahl Mystik und Ratio, Offenbarungswissen und Vernunftwissen gegeneinander stellt und analysiert und so anhand von Kants Spott über die »vornehm tuenden Mystagogen« seinen Logo-zentrismus aufdeckt.

²⁰¹ Lagemann, a. a. O., S. 63.

aber im Hintergrund vorhanden; die einleitenden Passagen zur »Epoche Rousseaus« lesen sich wie eine Zusammenfassung der Folgerungen aus *Die Stimme und das Phänomen*.²⁰² Natürlich musste das von Derrida so genannte »transzendente« Signifikat De Saussures seine Aufmerksamkeit erregen, denn es verbirgt einen latenten Idealismus, da es »Urbild« und Ursache für die Bedeutungsfunktion des Signifikanten und in seiner angenommenen idealen Existenz eine vom Meinen und Bezeichnen unabhängige Instanz und damit vorrangig ist, es muss als präsent gedacht werden. Der Signifikant wird davon abhängig als bloßer Repräsentant des abwesenden Bezeichneten gedacht.

(Lineare) Schrift, Zeichen und Ontotheologie sollen aber dekonstruiert werden:

»Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant gehört zutiefst in die Totalität jener großen, von der Geschichte der Metaphysik eingenommenen Epoche; [...] man kann die Bequemlichkeit und die »wissenschaftliche Wahrheit« des stoischen und später mittelalterlichen Gegensatzes von *signans* und *signatum* nicht weiter beanspruchen, ohne dass man auch all seine metaphysisch-theologischen Wurzeln mit übernimmt.« [...] Doch »im allgemeinen wird diese Unterscheidung noch von den umsichtigsten Linguisten und Semiotologen als selbstverständlich hingenommen, sogar von denen, die meinen, ihre Arbeit beginne dort wissenschaftlich zu werden, wo die Metaphysik endet.«²⁰³

Man muss also vom Signifikanten ausgehen, er darf nicht länger eine bloß abhängige Größe sein. Denn wie Derrida bereits in den *Positionen* andeutet, jedes Signifikat kann auch die Rolle eines Signifikanten spielen und seinerseits etwas anderes bezeichnen, auf etwas anderes verweisen.²⁰⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die (»westliche«) systematische Abwertung der Schrift als sekundär zu sehen: Ganz anders als etwa im Islam werden Schriftzeichen nämlich bloß als

²⁰² Derrida, *Grammatologie* S. 173–177.

²⁰³ Derrida, *Grammatologie*, S. 27.

²⁰⁴ Derrida, *Positionen*, S. 56 f. Eco (*Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 44) hat dazu gemeint, dass man dann ja auch von einer Signifikantenkette reden könnte – es geht ihm ja immer um Bedeutungen –, übersieht aber, dass Derridas Zeichenbegriff prinzipiell an der Verweiskette orientiert ist, eine Signifikantenkette wäre für ihn nicht denkbar, da im klassischen Signifikat das Verweisen einer Signifikantenkette zur Ruhe kommt. Wie bereits gesagt, ist für Eco aber alles ein Zeichen, dass Elemente einer Ausdrucksebene mit denen einer Inhaltsebene in Beziehung setzt. Ausführlicher zu Ecos Argumentation und ihrer Kritik s. Lagemann, a. a. O., S. 124 ff.

Hilfsmittel zur Ausweitung von Kommunikation über Raum und Zeit hinweg gesehen, die den Sinngehalt des gesprochenen Wortes bloß transportieren: Die Schrift wird transparent und muss den Blick auf die – wesentlichen, ideellen – Bedeutungen freigeben. Derrida untersucht also diesen Zusammenhang von Platon bis De Saussure und findet bei Aristoteles in *De interpretatione* I, 16 a 3 eine Deutung, nach der das Geschriebene Zeichen für das in der Stimme Verlautende ist, und dieses wiederum Zeichen für die Zustände der Seele²⁰⁵. Die Stimme ist also »als Erzeuger der *ersten* Zeichen wesentlich und unmittelbar mit der Seele verwandt«. ²⁰⁶ Schon damit lässt sich eine Kette von Verweisungen (lautierende Stimmzeichen, Sprachzeichen – ich stelle mir z.B. auch Sprachaufnahmen vor, Schriftzeichen ...) zu einem umfassenden Begriff von »Schrift« umdeuten, der eine fortwährende Verschiebung von Bedeutungen beinhaltet, denn das mit dieser Verschiebung von Bedeutungen angezielte Signifikat muss sich entziehen.

Die Hierarchieumkehr ist damit vollzogen; und um diese Zeichen dem klassischen Diskurs von Bezeichnen und Bedeuten zu entziehen, nennt Derrida sie hinfort nicht mehr *signes*, sondern *marques* (Goodmans »marks«, »Marken«) und betont damit ihre Materialität.

Hier kann man nun auch Laners Untersuchung zur Verzeitlichung des Zeichenbegriffs einbringen, denn Derrida hatte es im Anschluss an Husserls Ausführungen zum inneren Zeitbewusstsein unternommen, dessen Vorstellungen von Präsenz und unmittelbarer Gegebenheit auszuhöhlen und genetische Aspekte in den Vordergrund zu stellen²⁰⁷.

»Die *marque* kann als materialhaftes Zeichen verstanden werden, das dem jeweiligen Kontext, in dem es gelesen, gesprochen, betrachtet, überhaupt: erfahren wird, niemals ganz äußerlich bleibt. [...] Die zeitliche Genese von Sinn und Objektivität sowie die ständige Neu-Formation des Zeichens sind mit der Betonung der Materialhaftigkeit und Trägheit [...] gerade nicht als Bewegung einer ungebrochenen Offenheit zu denken. Die *marque* [...]

²⁰⁵ Derrida, *Grammatologie*, S. 24.

²⁰⁶ Lagemann, a. a. O., S. 106 weist anschließend darauf hin, dass Umberto Eco genau diese Aristoteles-Stelle anders interpretiere und glaube, dass Aristoteles den Ausdruck »Symbol« dem gesprochenen und geschriebenen Wort vorbehalte (Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 49 f)

²⁰⁷ Etwa in Derrida, *Genesis und Struktur und die Phänomenologie*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, S. 236–258.

bezieht ihren Sinn aus einem differentiellen Setting. Hierin kann sie nicht bloß als faktische Präsenz, als feste und bestimmbare Anwesenheit ausgewiesen werden, sondern ist einem differentiellen Feld ausgesetzt, das aber wiederum zeitlich erstreckt und variabel ist.«²⁰⁸

Hier wird Derridas Begriff der Spur bedeutsam, den er im Interview mit Kristeva als konsequente Anwendung des Saussureschen Differenztheorems bezeichnet.²⁰⁹

Saussure hatte nämlich die Schrift als äußere Repräsentation der lautlichen Sprache gesehen:

»Die Saussuresche Definition der Schrift als ›Abbild‹ und damit als natürliches Symbol der Sprache muss also gerade im Namen der Arbitrarität des Zeichens abgelehnt werden. Abgesehen davon, dass das Phonem das Nicht-Abbildbare (*l'inimaginable*) schlechthin ist und dass nichts Sichtbares ihm *ähnelt* kann, genügt es schon, Saussures Ausführungen über die Differenz zwischen Symbol und Zeichen heranzuziehen. Es ist dann nicht mehr einzusehen, wie er einerseits von der Schrift sagen kann, sie sei ›Abbild‹ oder (bildhafte) Darstellung der Sprache, und wie er andererseits die Sprache und die Schrift als zwei verschiedene Systeme von ›Zeichen‹ definieren kann. Es ist die Eigentümlichkeit des Zeichens, nicht Abbild zu sein.«²¹⁰

Gegen die Repräsentationstheorie ist es also das ganz Andere der Spur, das »sich als solches ankündigt, in dem, was es nicht ist«²¹¹. Orientiert an Lévinas und Freud ist »Spur« ihm das Verborgene, Verdrängte, nur latent Vorhandene²¹² und zielt eher auf das Vorgängige ab: »Es gilt, die Spur vor dem Seienden zu denken.«²¹³ Im Gegensatz zur normalen Begriffsverwendung, bei der Spuren als Hinterlassenschaften (Fußspuren, Fingerabdrücke, aber auch Eindrücke) nach ihrem Verursacher fragen lassen, ist hier die Spur ausgerichtet »auf das, was jeder semantischen, semiotischen, akustischen oder iko-

²⁰⁸ Laner, *Revisionen der Zeitlichkeit. Zur Phänomenologie des Bildes nach Husserl, Derrida und Merleau-Ponty*, S. 175 f.

²⁰⁹ Derrida, *Positionen*, S. 66 f: »... dass wir jeden Bezeichnungsvorgang als formales Spiel von Differenzen anzusehen haben. Dabei handelt es sich um Spuren ...«

²¹⁰ Derrida, *Grammatologie*, S. 79.

²¹¹ a. a. O., S. 82.

²¹² Freud widmet er im Zusammenhang mit der Grammatologie einen eigenen Aufsatz: Freud und der Schauplatz der Schrift, in: Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 302–350, besonders aber 302–315.

Näheres zu Freuds Begriff der Erinnerungsspur siehe auch Weigel, *Grammatologie der Bilder*, S. 35 ff.

²¹³ Derrida, *Grammatologie*, S. 82.

nischen Differenz vorausgeht. [...] Mit der Verschiebung des Konzepts vom Hinterlassenen auf das Vorausgehende, von der Ähnlichkeit auf die Differenz, von positiv vorhandenen Bildern dorthin, wo sich die Spuren im Unkenntlichen, Heterogenen oder Immateriellen verlieren«, ²¹⁴ ist diese Spur eine reine Bewegung vor aller inhaltlichen Bestimmung, »welche die Differenz hervorbringt. [...] Sie ist von keiner sinnlich wahrnehmbaren, hörbaren oder sichtbaren, lautlichen oder graphischen Fülle abhängig, sondern ist im Gegenteil ihre Bedingung«. ²¹⁵

»Was dabei aufgelöst werden soll, kann man mit Adorno das Ursprungsdenken nennen. Die Metaphysik leitet alles ab aus *einem* Ursprung. Die Differenzphilosophie will bei der Vielheit stehenbleiben, in der Einheiten (in der Mehrzahl) möglich sind. Wie kann sie das? Indem sie – nach Derrida – einen Ursprung denkt, der kein Ursprung (mehr) ist. [...] Der nicht-ursprüngliche Ursprung ist keine Gegenwart vor einer Zeit, die ihr folgt. Er ist im Werden. Er ist weder Ursache noch Wirkung. Das gilt auch von der ›Spur‹ [...]. Die Bedeutung der Spur ist niemals präsent, sie ist in einem anderen; anwesend ist sie abwesend.« ²¹⁶

Stimme, Schriftzeichen und Bildzeichen verweisen daher auf etwas sich Entziehendes, nicht Anwesendes. Insbesondere interessiert sich Derrida in diesem Zusammenhang für die Zeichnung und die dafür nötigen Striche:

»In der Zeichnung [...] geht es stets um die Erfahrung des Zugs, der differentiellen Spur. Es ist die Erfahrung von dem, was Grenzen zwischen Räumen, Zeiten, Figuren, Farben, Tönen einzieht; eine Grenze, die Möglichkeitsbedingung des Sichtbaren ist und dennoch zugleich unsichtbar bleibt [...]. Der dicke Strich wird allerdings nicht durch die ausgedehnte Dicke zum Linienzugbuchstäblich zum Zuge kommt er erst durch die Differentialität, durch die Grenze, die als Grenze und Grenzziehung nicht sichtbar ist. Das zeichnende Verfahren hat hat weder mit dem Intelligiblen

²¹⁴ Weigel, *Grammatologie der Bilder*, S. 31.

²¹⁵ Derrida, *Grammatologie*, S. 109. Weigel (a.a.O.) stellt dem die ikonische Differenz von Gottfried Boehm gegenüber »als eine im Sehen realisierte Differenz und als Vorgang [...], in dem das Dargestellte im Wege der Kontrastbildung *als Bild* entsteht« und stellt fest, dass Derridas Spur dem vorausgeht, indem diese Differenzbildung allererst ermöglicht wird. (vgl. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 37 f., 49)

²¹⁶ Kimmerle, *Jacques Derrida*, S. 79 f. Kimmerle verweist an gleicher Stelle (S. 81 f) auch auf Hegels Zeitbegriff, der als einfaches Auseinanderhalten eine Verräumlichung der Zeit wie auch eine Verzeitlichung des Raumes beinhaltet und dem Differenzgeschehen so erst einen Rahmen gebe.

noch mit dem Sinnlichen etwas zu tun und ist gerade deshalb auf besondere Weise blind.«²¹⁷

Daher folge ich Krewani, die im Textkorpus von Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* (AB) eine Form von Blindheit identifiziert, die sie »semiotische Blindheit« nennt²¹⁸, und an der Eigenart von Linien festmacht (neben der von Derrida so genannten »transzendentalen« und der »sakrifiziellen Blindheit«²¹⁹, die in die Phänomenologie weisen, s. u.).

Etlche Zeit nach WM interessiert sich Derrida in AB nämlich konsequent auch für den Entzug des Sehens (und damit für das Thema Blindheit) und für Weisen des Sehens und Nichtsehens.

»Louvre ou ne pas voir«: unter diesem doppeldeutigen Titel organisierte Derrida 1990 für den Louvre eine Ausstellung zum Thema Blindheit in der Malerei. (Man kann rein akustisch auch verstehen »L'ouvre où ne pas voir«: »Öffne das, wo man nicht sieht« statt »Louvre oder nicht sehen«, AB 38). Seine Reflexionen zu den ausgewählten Bildern wurden im gleichen Jahr als eine Art Katalog zur Ausstellung von der Réunion des musées nationaux herausgeben.

»In den *Aufzeichnungen eines Blinden* geht es um das Sehen in der Malerei und Zeichnung und dessen Zusammenhang mit einem Sehen jenseits der Sinne: visionäre Einsichten oder Erleuchtungen, die in der Malerei oft als Blendung oder Erblinden dargestellt werden. Der Künstler sieht nicht, was er darstellt, so Derridas These, er arbeitet blind aus dem Gedächtnis und für das Gedächtnis.«²²⁰

Nach Krewani ereignet sich unterschiedliches Sehen, wie z. B. beim Museumsbesucher und Restaurator, in Bezug auf den Strich, der Flächen trennt (wie bei der obigen Adami-Zeichnung) und lässt Unterschiedliches zutage treten. Einmal entzieht sich der Strich (der weder intelligibel noch sinnlich ist, AB 58), und es kommt auf der Bildfläche zu einem Zeichengeschehen.²²¹ »Der Strich entzieht sich dem Feld des Sehens. Nicht nur, weil er noch nicht sichtbar ist, sondern weil er nicht zur Ordnung des Spektakels, der spektakulären Objektivität gehört (AB 49)«. Er zeigt etwas anderes als er selbst ist. Damit wird er

²¹⁷ Derrida, Denken, nicht zu sehen, in: Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, S. 343.

²¹⁸ Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, S. 29–63.

²¹⁹ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 54.

²²⁰ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, Klappentext.

²²¹ Krewani, a. a. O., S. 3.

Teil eines Signifikanten, er wird zur »Spur«. Das Sehen von Bildern wird so dem Lesen von Texten angenähert.²²²

Desgleichen ist m. E. diese »semiotische Blindheit« auch bei den gezeichneten Selbstporträts, die Derrida untersucht (z. B. von Fantin-Latour, in 7 Varianten) (AB 60 ff), festzustellen, denn die Striche lassen uns den Porträtierten eben nicht sehen: »Das Sichentziehen dessen was für Sie von Betracht ist und Sie betrachtet, Sie unentwegt dabei beobachtet, wie Sie das, worum es sich handelt, oder den, um den es sich handelt, *nicht* sehen« (AB 68), ist eine Erfahrung, bei der es sich wie bei Karikaturen allenfalls um Unvollständiges handeln kann, Ganzheit ist unmöglich. Man »lässt Sie etwas sehen, ohne Ihnen etwas vom Ganzen zu zeigen«, Sie sehen, *weil* man Ihnen *nichts vom Ganzen* zeigt, und *um* Ihnen *nichts vom Ganzen* zu zeigen. Die Setzung ruiniert »Präsentation und Repräsentation von allem und jedem.« (AB 72). Wir können immer nur von den Zeichen und Zeichnungen ausgehen und sie als Spuren verstehen, die uns einen Weg zum Eigentlichen führen können.

Mit einem anderen als dem klassischen binären Zeichenbegriff und der vollzogenen Hierarchieumkehr also kann man Derrida auch als Semiotiker lesen, und speziell in der Zeichentheorie Goodmans findet man Anknüpfungspunkte, was auch Hilary Putnam bemerkt hat. Obwohl für einen analytischen Philosophen wie ihn – wie auch für seine Kollegen – der Versuch einer Kritik des Dekonstruktivismus »dem Versuch gleichkommt, sich mit einem Nebelgebilde auf einen Faustkampf einzulassen« (ein Vergleich, der an Descartes gemahnt, der der scholastischen Philosophen vorwirft, dass sie ihre Gegner in eine dunkle Höhle locken, um sich dort gefahrlos mit ihnen schlagen zu können), so stellt er doch beunruhigt fest, dass Nelson Goodman zu Schlussfolgerungen gelangt ist, die in mancher Hinsicht denen Derridas »gefährlich nahe« kommen.²²³

Nelson Goodman hatte nämlich, wie Krewani bemerkt, in seinen *Sprachen der Kunst* zwischen notationalen und nichtnotationalen Zeichensystemen unterschieden, und interessant sind nun die nichtnotationalen Zeichensysteme, bei denen verschiedene Eigenschaften der notationalen Zeichensysteme *nicht* vorliegen (was gerade für Bilder gilt), sie sind nämlich nicht durch positiv beschreibbare Struk-

²²² a. a. O., S. 38.

²²³ Putnam, Irrealismus und Dekonstruktion, in ders. *Für eine Erneuerung der Philosophie*, S. 141, 171, 142.

turen geprägt. So kann das Instrumentarium Goodmans zu einem Begriff individueller Zeichen im Sinne Derridas beitragen.²²⁴

»Die Individualität des einzelnen Zeichenvorkommnisses geht also in pikturalen Symbolsystemen keineswegs verloren. Sie wird im Gegenteil in dem Gegenstand, hier in der Darstellung, der mit dem Charakter korreliert, mit aufgenommen. Pikturale Symbolsysteme sind sowohl syntaktisch als auch semantisch dicht.«²²⁵

Und damit könnten Derridas Erörterungen zur Zeichenhaftigkeit, auch wenn er auf anderen Wegen dahin gelangt ist, auch für Bildsemiotiker akzeptabel sein.

Man kann aber nicht übersehen, dass Derridas Begriff der Spur wie seine ganze Zeichentheorie in phänomenologischen Diskursen wurzelt²²⁶. Das ist Derrida auch bewusst:

»Das Denken der Spur kann deshalb so wenig mit der transzendentalen Phänomenologie brechen wie auf sie reduziert werden.«²²⁷

4.3.6 Derrida als (Bild-)phänomenologe

In *Die Sichtbarkeit des Bildes* hat Wiesing gegen ein zeichentheoretisches Bildverständnis eine Auffassung entwickelt, die »Bilder nicht als Zeichen für abwesende Dinge [...] verwendet«. Er glaubt, dass Bilder sich »im 20. Jahrhundert schon längst nicht mehr als Repräsentationen verstehen«; zunehmend würde das Bild »um seiner bloßen Sichtbarkeit willen hergestellt und betrachtet«. Man verstehe heute das Bild »als einen Gegenstand, als ein Artefakt, dessen unterschiedliche Leistungen einzig und allein durch das Überziehen einer Oberfläche mit sichtbaren Formen erbracht werden«.²²⁸ Diese an Konrad Fiedler entwickelte Auffassung sieht eine »reine Sichtbarkeit« nur im Bild, quasi als Abstraktion von der gewöhnlichen durch

²²⁴ Krewani, a. a. O., S. 48.

²²⁵ vgl. Krewani a. a. O., S. 52 und 59ff sowie Mahrenholz, Nelson Goodman und Jacques Derrida. Zum Verhältnis von (post-)analytischer und poststrukturalistischer Zeichentheorie, in Nida-Rümelin (Hg.), *Rationalität, Realismus, Revision*, S. 258 ff.

²²⁶ Derrida gesteht, dass Husserl für ihn Quellfunktion hatte: »Die Begriffe der Differenz und ›Verspätung‹ haben sich uns aus einer Lektüre Husserls aufgenötigt.« (Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 312, Anm. 11) Und in *Grammatologie* S. 81 und 108 wird diese Auseinandersetzung mit Husserl noch deutlicher.

²²⁷ Derrida, *Grammatologie*, S. 108.

²²⁸ Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 13 ff.

andere Sinnesempfindungen verunreinigten Sichtbarkeit empirischer Dinge. Wie eine Haut werde die Sichtbarkeit von der außerbildlichen Wirklichkeit abgezogen und als reine Sichtbarkeit zum Bild.²²⁹ Das, was sich uns zum Sehen gibt, *erscheint* also im Bild und ist Phänomen unter anderen Phänomenen. (Das schließe nicht aus, dass Bilder als Zeichen für Gegenstände oder Sichtweisen *verwendet* werden könnten, was sogar oft geschehe.²³⁰)

Krewani kritisiert hier zu Recht, dass diese »reine« Sichtbarkeit Illusion sei, denn auch die bildliche Sichtbarkeit sei anhängend, an einen diese Sichtbarkeit erst ermöglichenden materiellen Träger gebunden, womit Wiesing »den Zugang zum Sehen des Bildes geradezu (versperrt), anstatt ihn zu eröffnen.«²³¹ (Im Gegensatz dazu entwickelt Alloa unter Rückgang auf das Diaphane bei Aristoteles und Husserls »Bildträger« als Medium eine Medientheorie des Diaphanen, ein Gedanke, den ich hier leider nicht weiterverfolgen kann.²³²)

Die Beschäftigung mit Sichtbarkeit gemahnt aber an Merleau-Ponty, und besonders der späte Merleau-Ponty mit *Das Sichtbare und das Unsichtbare* wird für Derrida interessant: denn hier wird das Sichtbare in Bezug auf das gedacht, was sehen lässt und selber unsichtbar ist. Es geht also um Entzug mitten im Sehen und im Sichtbaren. Daher nimmt Derrida in den *Aufzeichnungen eines Blinden* (AB 56) auch die Metapher des blinden Flecks aus Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*²³³ auf: Es ist der blinde Fleck, der mit seinem Fehlen von Sehzellen (da dort der Sehnerv in den Augenhintergrund mündet) das Sehen im Entzug von Sichtbarkeit allererst ermöglicht, und im übertragenen Sinn unser eigener Standpunkt, von dem aus wir sehen und die Welt erfahren, der sich uns ebenfalls entzieht bzw. als solcher in seiner Standpunkthaftigkeit außerhalb unseres Bewusstseins bleibt.

In einem späten Vortrag führt Derrida diese Übertragung am Beispiel der Perspektive aus, die auch zentral in Merleau-Pontys Leibphilosophie ist:

²²⁹ Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, S. 25 verweist hier auf Wiesing, a. a. O., S. 162.

²³⁰ Wiesing, *Phänomene im Bild*, S. 12–21.

²³¹ Krewani, a. a. O.

²³² Alloa, *Das durchscheinende Bild*, z. B. S. 63–122.

²³³ Merleau-Ponty, PW, S. 117, später in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 311 ff und bei Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 126 f.

»Der Gesichtspunkt ist die Perspektive, d. h. das Sehen eines Blicks, der, indem er perspektiviert, eine bestimmte Selektion vornimmt. Von der Perspektive zu sprechen heißt, dass man Dinge immer nur unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet, dass man die Dinge immer von einem bestimmten Standpunkt aus interpretiert, ja nach Interesse, indem man ein organisiertes hierarchisiertes Sehschema ausschneidet, ein Schema, das stets selektiv ist und sich daher ebenso sehr der Blindheit verdankt wie dem Sehen. Die Perspektive muss für all das blind werden, was aus ihr ausgeschlossen ist; um perspektivisch zu sehen, muss man nachlässig sein. Man muss für alles andere blind werden, und das passiert ständig. [...] Der *blind spot*, der blinde Fleck [...] ist für jedes Sehen, für jedwede Sichtbarkeit, konstitutiv nötig. [...] Diese Blindheit ist kein Mangel.«²³⁴

Doch auch das Bildsujet entzieht sich, ist für gewöhnlich nicht anwesend.

Derrida unterscheidet daher in AB zwischen transzendentaler Blindheit und sakrifizieller Blindheit.²³⁵ Beides sind phänomenologische Sichtweisen:

»Im Kern der Bildkonstitution liegt ein doppelter Entzug vor in Form einer sakrifiziellen und einer transzendentalen Blindheit. Die Genealogie des Bildes verdankt sich einer Abwendung vom Bildgegenstand als Hinwendung zur *Markierung* (Strich, Zug). Die Abwendung von der außerbildlichen Sichtbarkeit inauguriert eine sakrifizielle Blindheit, die jedoch nicht einer Logik des Tausches folgt. [...] Der im Bild produzierte Bruch mit dem Sichtbaren der Welt [...] folgt einer anderen Logik: Mit dem Sehen von Bildern wird das Sehen eines Außerbildlichen überhaupt aufgegeben und nicht nur das kontingente Sehen eines partikularen und besonderen Elements geopfert. Daher kann das Sehen eines Bildes auch nicht als bildliche Aneignung aufgefasst werden.«²³⁶

In seiner Organisation der Ausstellung zur Blindheit wählt Derrida als erstes Exponat nämlich zwei Darstellungen der bei Plinius berichteten Geschichte von der korinthischen Töpferstochter Dibutades, deren Geliebter in den Krieg zieht und daher im Bild (als Schattenumriß auf einer Felswand) präsent bleiben soll. Die Abwendung vom außerbildlichen Modell zugunsten der Entstehung des im Bild Dargestell-

²³⁴ Derrida, Denken, nicht zu sehen, in: Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, S. 330f und 343.

²³⁵ Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, S. 46. (Im folgenden mit AB und Seitenzahl abgekürzt)

²³⁶ Kapust, Phänomenologische Bildpositionen, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien*, a. a. O., S. 268.

ten setzt, so Derrida (AB 53), »den Ursprung der graphischen Erzählung mit der Abwesenheit oder der Unsichtbarkeit des Modells in Beziehung«. Der dargestellte Gegenstand muss sich notwendig aus dem Bereich der Sichtbarkeit entziehen, um auf der Bildfläche dargestellt werden zu können. Sie nimmt dem Sehen einen Gegenstand, um ihm einen anderen zu geben²³⁷ und gehört nicht der Logik des Tausches an (s. u.).

Man fühlt sich zunächst an das Platonische Moment einer »Schattenschrift« erinnert, doch das mimetische Moment wird durch differentielle und supplementäre Charaktere verschoben, eine »radikale Unsichtbarkeit, eine Imperzeption in der Perzeption«, (wie bei Merleau-Ponty, »die Anamnese ist von Amnesie bedroht«) wird sichtbar (AB 54).

»Der im Bild herbeigeführte Bruch mit dem Sichtbaren der Welt lässt sich aber nicht als Moment des Tausches verstehen, sondern gehört einer anderen Ordnung an: Mit dem Sehen von Bildern« (z. B. auch Fernsehbildern) »wird das Sehen von Außerbildlichem überhaupt aufgegeben«. Abwesenheit und Unsichtbarkeit des Dargestellten werden wie bei Dibutades vorweggenommen. »Das Sehen von außerbildlichem Sehen wird so vollständig und ohne Gegengabe aufgegeben, dass man sagen kann, es wird geopfert.«²³⁸

Derrida bezeichnet den herbeigeführten Bruch mit dem Sichtbaren der Welt denn auch als »Opferereignis« (AB 46). Das Opfer läuft ins Leere, es ist immer ein Verlust, der stehen bleibt. »Mit dem Sehen des Bildes, so müsste man präzise sagen, wird eigentlich überhaupt nicht mehr gesehen. Das heißt, dass wir das, was wir auf dem Bild sehen, keineswegs als das sehen, was wir außerhalb des Bildes sehen, wir sehen nun innerhalb bildlicher Ordnungen anders.«²³⁹

Mit Merleau-Ponty tritt an diese Stelle ein taktiles Sehen, sowohl beim Betrachter als auch beim Produzenten: die Synästhesie, die in Merleau-Pontys Begriff des »chair« gedacht ist. Das Bild entsteht unter Verwendung bildlicher Mittel völlig neu, es ist keine reproduktive, sondern eine erfinderische Leistung. Die Zeichnung erfindet ihr eigenes Sehen.

Es handelt sich aber nicht um »reine Sichtbarkeit« im Bild, befreit von allen Synästhesien natürlichen Sehens, in Derridas »sakri-

²³⁷ Krewani, *Philosophie der Malerei bei Jacques Derrida*, S. 18.

²³⁸ Krewani, a. a. O., S. 18.

²³⁹ Krewani, a. a. O., S. 19.

fizieller« Bildauffassung verdankt sich das Sehen des Bildes einer erst im Bild gestifteten Sichtbarkeit, die gerade nicht »rein« ist. Krewani sieht darin ein phänomenologisches Bildverständnis, dass das Bild aus allen Reproduktionsverhältnissen herauslöst. Das macht Krewani mit der Unterscheidung von Waldenfels und Max Imdahl zwischen »sehendem Sehen« und »wiedererkennendem Sehen« deutlich. Das sehende Sehen berücksichtigt »den formalen Bildsinn, die Syntaktik des Bildes, die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist.«²⁴⁰ Das »Sehen kann man als autonom betrachten, weil hier die Gesetze des Sichtbaren dem Bild selbst entstammen« (ebd.)

(Hingegen ist es das wiedererkennende Sehen, das *durch* das Bild hindurch auf die Bedeutung der Dinge achtet und ihre Referenz zum Ausgangspunkt des Sehens macht, was einem semiotischen Bildverständnis entspräche.) Hier ist aber nicht entscheidend, *was* gesehen wird, sondern *wie* gesehen wird. Daher kann das Sehen eines Bildes auch nicht als bildliche Aneignung verstanden werden.

»Das Unsichtbare als das Nicht-Sichtbare ist nicht ein anderswo präsenes, latentes, imaginäres, unbewusstes, verborgenes oder vergangenes Phänomen, sondern ist ein Phänomen, dessen Nichterscheinen von anderer Art ist; und was wir hier mit dem Namen Transzendentalität belegen, ist nicht ohne Bezug zu der reinen Transzendentalität ohne ontische Maske, von der Merleau-Ponty spricht.«²⁴¹

Derrida bezieht sich auf die vier disparaten »Schichten« des Unsichtbaren nach Merleau-Ponty: 1. »das, was nicht aktuell sichtbar ist, aber es sein könnte« (z. B. bei anderer Perspektive) 2. der Gliederbau der nicht sichtbaren Existentialien des Sichtbaren 3. das Taktile oder das Kinästhetische 4. die »lekta« oder das »cogito« (AB 56).

(Kapust, die Derrida nur als Bildphänomenologen klassifiziert²⁴², identifiziert die erste Schicht mit dem »potentiell Unsichtlichen« bei Husserl, die zweite mit dem »Scharnier« bei Merleau-Ponty und hält fest, dass die Rede von einem logos und den »lekta« unter 4.) keinesfalls die Festlegung des Bildes auf diskursive Ordnungen impliziert.)

²⁴⁰ a. a. O., S. 26 ff. Sie bezieht sich auf Max Imdahl, Ikonik. Bilder und ihre Darstellung, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, S. 300 ff und Waldenfels, Die Ordnungen des Sichtbaren, ebenfalls bei Boehm, a. a. O., S. 235.

²⁴¹ Derrida 1997, S. 56.

²⁴² Kapust, Phänomenologische Bildpositionen, in: Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien*, S. 269. Obwohl sie in ihrer Bibliographie Krewanis Dissertation aufführt, greift sie aber nur die beiden Formen von Blindheit auf, die zur Phänomenologie passen und übersieht die oben – und dort – abgehandelte semiotische Blindheit.

Derrida geht es aber noch weitergehend um eine absolute Unsichtbarkeit, und auch dazu zitiert er Merleau-Ponty, der zum »blinden Fleck« ausführt:

»Die ›sichtbaren‹ Dinge selbst sind schließlich ebenfalls nur um einen abwesenden Kern herum zentriert: Die Frage stellen: das unsichtbare Leben, die unsichtbare Gemeinschaft, der unsichtbare Andere, die unsichtbare Kultur. Eine Phänomenologie der ›anderen‹ Welt als Grenze einer Phänomenologie des Imaginären, und des ›Verborgenen‹ schreiben. [...] Man darf nicht denken, dass ich einem Sichtbaren [...] ein Nichtsichtbares hinzufüge [...]. Es gilt zu verstehen, dass das Sichtbare selbst eine Nichtsichtbarkeit enthält« (AB 56).²⁴³

Und damit trifft er einen Nerv bei Derrida, der sich vornimmt, den späten Merleau-Ponty erneut zu lesen (AB 56).

Ein anderer Ansatz, Derrida gegen jede Repräsentationsvorstellung als Bildphänomenologen zu erweisen und mit Merleau-Ponty zu vergleichen, findet sich bei Laner, die Derridas Anliegen der Temporalisierung²⁴⁴ aufnimmt, das natürlich gegen die traditionelle präsentische Substanzontologie auch das Bild als Geschehen ausweisen muss.

In einem frühen Aufsatz zur »Zeitlichkeit des Bildes bei Derrida und Merleau-Ponty« beschreibt sie das Bild als »erscheinendes Ereignis«, das in ein »Differenzierungsgeschehen« immer schon eingelassen sei²⁴⁵ und also eine substanzontologische Deutung nicht zulasse. Doch gleichzeitig redet sie davon, dass ein Bild »gelesen« werden müsse, und im weiteren beschäftigt sie sich nur noch mit Derridas Dekonstruktion des Zeichenbegriffs und seiner Temporalisierung, um dann die Ergebnisse auf den Bildbegriff zu übertragen. Sie möchte Derrida als Bildphänomenologen ausweisen, verwendet aber implizit eine semiotische Begrifflichkeit, indem sie die »Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem *oder* Abbildendem und Abgebildetem«²⁴⁶ (Dichotomien, die Derrida ja gerade aufbrechen möchte und auch keinesfalls identifizieren würde) thematisiert, also Zeichen

²⁴³ Derrida zitiert hier Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 290f und 311f.

²⁴⁴ z. B. in Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, S. 325 ff.

²⁴⁵ Laner, *Zur Zeitlichkeit des Bildes bei Jacques Derrida und Maurice Merleau-Ponty*, in: Hügli (Hg.), *Philosophie des Bildes*, S. 61.

²⁴⁶ Laner, a. a. O., S. 64 (my italics). »oder« muss hier im Sinne des lat. »sive« gemeint sein, nicht alternativ im Sinne von »aut«.

und Bild gleichsetzt, um ihre Untersuchungen zum Zeichen auf das Bild übertragen zu können. (In ihrer späteren Dissertation ist sie da wesentlich vorsichtiger, und fragt, ob man nun ihre Untersuchungen zur Temporalisierung des Zeichenbegriffs auch für eine Phänomenologie des Bildes bei Derrida fruchtbar machen könne.²⁴⁷) In Bezug auf Derridas Bildbegriff redet sie, um ihn gegen Merleau-Ponty absetzen zu können, hinfort von »impliziter Zeitlichkeit«.

In der Tat denkt sie da Derrida implizit weiter, wie sich an einem anderen Text, den sie nicht zitiert, zeigt: denn Derrida hatte sich in seiner Totenrede auf seinen Kollegen Louis Marin auf dessen letztes Buch *Des pouvoirs de l'image*²⁴⁸ bezogen und den dort nur einmal im Vorwort auftauchenden Begriff »dynamis« zum Anlass genommen, um zu betonen, dass man hier die Statik suggerierende Frage »Was ist ein Bild?« nicht stellen dürfe. Marin habe in seinem Vorwort daran erinnert, das das Bild traditionellerweise immer als eine Art minderes Sein gegolten habe, d. h. als ein Sein von wenig Macht, doch seine *dynamis* wäre nach Derrida eine, die sich keiner Onto-Logik zu unterwerfen habe: »Seine Dynamo-Logik wäre nie eine Logik des Seins, eine Ontologie, gewesen.« Für Derrida spielt daher der Begriff der *dynamis* eine entscheidende Rolle, da »er sich selbst der traditionellen Ontologie entzieht, die ihn im allgemeinen beherrscht.«²⁴⁹ (Marin hatte aber Kraft, Macht und Gewalt gemeint.)

Nach Marin sei es die Kraft und die Stärke des Bildes, die es zur Sicht »drängt« und die, so Derrida, auch bewirke, dass das Bild die Kraft hat, im Tode zu *widerstehen*, zu *bestehen* und zu *existieren*, »gerade da, wo es nicht im Sein oder der Präsenz des Seins insistiert«.

»Dieses *Sein-zum-Tode* würde dazu verpflichten, das Bild nicht als abgeschwächte Reproduktion von dem zu denken was es imitiert, nicht als ein *Mimem*, ein einfaches Bild, Idol oder Ikon in deren konventioneller Akzeptanz (denn es geht gerade darum, sich von dieser Konzeption abzulösen),

²⁴⁷ Laner, *Revisionen der Zeitlichkeit. Zur Phänomenologie des Bildes nach Husserl, Derrida und Merleau-Ponty*, S. 171–241. Aus der Überschrift »Implizite Zeitlichkeit. Iterationszusammenhänge und Zeitlichkeit des Bildes« (S. 171) geht hervor, dass sie auch hier Bild und Zeichen identifiziert. Im Text spricht sie jedoch nur von Zeichen.

²⁴⁸ Es gibt eine deutsche Übersetzung: Marin, *Von den Mächten des Bildes*, Berlin / Zürich 2007. Ein Teil (S. 11–29) ist in Alloas Anthologie französischer Bildtheorien (S. 305–322) abgedruckt.

²⁴⁹ Derrida, *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, in: Beyer / Voorhoeve / Haverkamp (Hg.), *Das Bild ist der König*, S. 28. Der Text ist auch vertreten in Wetzel / Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder*, S. 13–36.

sondern als Zuwachs an Macht als wirklicher Ursprung der Autorität, wobei das Bild selbst Autor wird, Autor und Augment der *auctoritas* ...²⁵⁰

Besonders gelte dies von Porträts, z. B. von (abwesenden) Königen, aber auch von inzwischen Verstorbenen, denn hier »gibt ein Bild zu sehen: gibt es nicht einfach *sich* zu sehen, sondern gibt es in dem Maße zu sehen, wie es sieht, als ob es ebenso sehend wie sichtbar wäre.«²⁵¹

Für Derrida hängt die Kraft des Bildes also nicht davon ab, dass man etwas sieht, sondern eher davon, dass man dabei gesehen wird (auch diese Blickumkehr fand sich bei Merleau-Ponty!): »Das Bild ist mehr sehend als sichtbar. Das Bild schaut uns an, betrifft uns«²⁵² (im Doppelsinn des französischen »ça nous regarde«²⁵³), ja, wir selbst sind für den Blick von außen ein Bild.

Diese Umkehrung des Blickwinkels erinnert an das gleichzeitige Sehen und Gesehenwerden bei Cusanus; und sie gilt auch für das Lesen: »Ich wurde also gelesen, und in Szene gesetzt durch das, was ich las, ich fand mich vom Zeitmaß seiner Zeit erfasst ...«²⁵⁴.

Marin habe die Macht des Bildes mit einer gewissen ikono-semiologischen Theorie und Logik der Repräsentation begründet und habe gerade in der Re-präsentation »ein Anwachsen, ein Wiederaufleben an Kraft oder ein Supplement an Intensität in der Präsenz [...], eine Art von Mächtigkeit oder Potenzierung der Macht« und einen »kapitalen Mehrwert des Bildes« gesehen. Marins wiederholte Frage »Bild?« unter Weglassung der Kopula »ist« muss also anders als Derridas antisubstanzontologische Deutung verstanden werden, und ist wohl auch mehr als ein bloßes rhetorisches Stilmittel, denn sie gibt »folglich zu verstehen, dass das Bild *mehr* als ein Bild ist, *stärker* als das durch die Ontologie definierte und abgeschwächte Bild«. Derrida assoziiert in diesem Zusammenhang sogar die christliche Auffassung von »Auferstehung und Verklärung.«²⁵⁵ Doch Derrida nimmt dieses Fehlen der Kopula »ist« zum Anlass, auf die fehlende statische Prä-

²⁵⁰ Derrida, a. a. O., S. 30.

²⁵¹ . ebd.

²⁵² a. a. O., S. 42.

²⁵³ Vgl. Derrida, Denken, nicht zu sehen, a. a. O., S. 339, wo er festhält, dass man sogar bei Bildern, die keine Porträts sind, wie z. B. Cézannes Montagne Sainte-Victoire, weniger schaut als angeschaut wird.

²⁵⁴ a. a. O., S. 43.

²⁵⁵ Derrida, a. a. O., S. 33 und 35.

sens des Bildes anzuspielden. (Das Bild als Blickgeschehen ist natürlich ein phänomenologischer Topos.)

Eine weitere Formulierung Marins von der »machtvollen Ausdrucksweise einer *Abwesenheit*« (my italics)²⁵⁶, zusammen mit der anders zu interpretierenden Frage »Bild?« gibt Derrida Anlass zu einer dekonstruktiven Lektüre, denn »ein derartiges Überbieten der so intensivierten Präsenz« gebe »den Mangel an Präsenz oder die Trauer zu denken [...], welche die uranfänglich oder ursprünglich genannte Präsenz [...], die lebendig genannte Präsenz von vorneherein aushöhlt.«²⁵⁷ Der Effekt des Bildes ist für Derrida also »jenseits der Alternative von Präsenz und Absenz, jenseits der negativen oder positiven Wahrnehmung« von etwas Geisterhaftem (*spectralité*, ich übersetze anders als Derridas Übersetzer Michael Wetzel²⁵⁸), von seiner phantastischen Kraft als »Zuwachs im Herzen des Mangels.«²⁵⁹

»Wir sprechen von Bildern. Das, was nur *in uns* ist, scheint sich auf Bilder zu reduzieren, die Erinnerungen oder Denkmäler sein können, aber auf jeden Fall auf ein Gedächtnis, das aus *sichtbaren Szenen* besteht, die nur mehr *Bilder* sind, weil das andere, wovon sie Bilder sind, genau genommen nur als das Entschwundene erscheint, als dasjenige, was, entschwunden, »in uns« nur Bilder hinterlässt.«²⁶⁰

Es muss also auch um innere Bilder gehen, die hier als Residuen eines realen Entzugs in der Tat kein Tausch, kein Substitut sind, sondern der sakrifiziellen Blindheit angehören werden, da man vom außerbildlichen Sehen Abschied nehmen muss. Doch dieser Verlust ist wie bei Dibutades die Geburtsstunde des Bildes, das nun ein innerbildliches Sehen ermöglicht. Wenn man so will, stellt Derrida dem Leitgedanken der negativen Theologie eine nicht länger am Präsenzgedanken orientierte negative Phänomenologie an die Seite, die Sichtbarkeit nur als Sonderfall einer allumgreifenden Nichtsichtbarkeit ausweist.

»Die transzendente Phänomenologie (wohnt) insofern, als sie mittels der Suspensierung aller *doxa*, jeglicher existenziellen Position, jeglicher These

²⁵⁶ ebd.

²⁵⁷ a. a. O., S. 32.

²⁵⁸ Auch Alloa übersetzt »spectre« mit »Geist« und nicht mit »Gespenst«: Derrida, Denken, nicht zu sehen, in: Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, S. 325.

²⁵⁹ Derrida, a. a. O., S. 35.

²⁶⁰ a. a. O., S. 41.

Differenzphilosophie als Vermittlung?

vorgeht, im selben Element wie die negative Theologie. Die eine wäre eine gute Propädeutik zur anderen. Ziemlich überraschend, nicht wahr?²⁶¹

Der Metaphysik der Präsenz wird also gerade auch für das Bild und die klassische Repräsentationstheorie, nicht nur für den Gottesbegriff, eine Phänomenologie der Absenz, des Unsichtbaren, entgegengestellt.

Auch dies kann als Strategie verstanden werden, die abendländische Fixierung auf das Sehen, das der Geschichte der »Idee« und der »Ideenschau« seit Platon unweigerlich anhaftet, zu relativieren.

²⁶¹ Derrida, *Außer dem Namen*, a. a. O., S. 97.