

Bildtheorien Aus Frankreich. Eine Anthologie

Emmanuel Alloa (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Bildtheorien Aus Frankreich.
Eine Anthologie**

Emmanuel Alloa (Hg.)

Inhalt

Schutzumschlag:

Marcel Duchamp, Mile of String, New York 1942. Photo: John D. Schiff, Philadelphia Museum of Art Archive.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik

www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Marta Amigo, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5014-2

- Emmanuel Alloa
9 **Der Aufstand der Bilder**
- Henri Bergson
45 **Von der Auswahl der Bilder bei der Vorstellung (1896)**
- Emmanuel Levinas
65 **Die Wirklichkeit und ihr Schatten (1948)**
- Maurice Blanchot
89 **Die zwei Fassungen des Bildlichen (1951)**
- Roger Caillois
103 **Natura pictrix (1959)**

Gilles Deleuze
119 **Platon und das Trugbild (1966)**

Jean-François Lyotard
137 **Veduta auf ein Fragment der Geschichte
des Begehrens (1971)**

Hubert Damisch
203 **Acht Thesen für (oder gegen?) eine Semiologie
der Malerei (1974)**

Henri Maldiney
221 **Bild und Kunst (1993)**

Georges Didi-Huberman
273 **Von den Mächten der Figur. Exegese und
Visualität in der christlichen Kunst (1990)**

Louis Marin
305 **Das Sein des Bildes und seine
Wirkungskraft (1993)**

Jacques Derrida
323 **Denken, nicht zu sehen (2002)**

Jean-Luc Nancy
349 **Das Bild: Mimesis & Methexis (2004)**

377 **Namensregister**

Der Aufstand der Bilder

Emmanuel Alloa

Wenn ich ein gutes Bild gemacht habe, habe ich
nicht einen Gedanken geschrieben.

So heißt es. Wie sind sie doch einfältig!

Sie nehmen der Malerei all ihre Vorzüge.

Eugène Delacroix

Die Bildwelt hat ihre eigentümlichen Gesetze.

Das Bild ist ein bisschen mehr als die

unmittelbare Erfüllung eines Sinnes.

Es hat seine eigene Dichte.

Michel Foucault

Bild: das sagt man nicht.

Jean-Luc Godard

I Von der Austreibung der Bilder aus dem Denken

Was heißt es, den *iconic turn* auf das französische 20. Jahrhundert anzuwenden? Wenn eine solche Anwendung keine bloße Redewendung bleiben, sondern eine tatsächliche Umwendung der Erkenntnis bewirken soll, muss, wer sich so umdreht, fragen, worin überhaupt das Drehmoment, der *turning point*, der ›ikonischen Wende‹ besteht. Wie so manch anderem eignet auch Wenden, dass sie zumeist erst begriffen werden, nachdem sie längst vollzogen sind. Was aus der Feldherrenperspektive als Umbruch erscheint, gleicht aus der Nahsicht eher als einem anschwellenden Crescendo aus verstreuten und einander oft widersprechenden Einzelstimmen, die erst mit Verspätung und aus der Entfernung in ihrer verblüffenden Einstimmigkeit vernommen werden. Indem er 1967 den *linguistic turn* ausrief, konstatierte Richard Rorty lediglich *ex post* die Wende, die sich in zahlreichen Drehmomenten bereits gegen Ende des vorangehenden Jahrhunderts angebahnt hatte.¹ Was einst anstößig war, ist es heute noch kaum mehr: Sprechakttheorien und Grammatologien sind ohne das philosophische wie ästhetische Fin-de-siècle zwischen Wien und Paris nicht denkbar.² Erst die historische Tiefenverankerung und die Breite ihrer Verwurzelungen

verbieten, die Umwälzung als eine geisteswissenschaftliche Kopfgeburt unter anderen abzutun, der vom nächsten *turn* bald der Rang abgelaufen wird.

Welchen Status kann dann überhaupt der viel beschworene *iconic turn* besitzen? Wodurch wurde der Paradigmenwechsel – sofern er einer ist – bewirkt? Es ist an der Zeit, die Diagnose der ›bildlichen Wende‹ selbst zu historisieren, ihre Vorformen zu analysieren, Einflüsse zu vergleichen und Verlaufslinien zu verfolgen. Kurzum: Elemente zu sammeln für das, was vielleicht eines Tages als Archäologie des *iconic turns* wird gelten können.³

Horst Bredekamp hat daran erinnert, dass die Bildfrage, die sich mit dem *iconic* bzw. *pictorial turn* verbindet,⁴ keineswegs neu ist und auf eine deutsche Tradition historischer Bildforschung zurückgeführt werden kann, die von Konrad Fiedler über Alois Riegl, Heinrich Wölfflin bis zu Aby Warburg und Erwin Panofsky reicht und in sich Kontinuitäten aufweist.⁵ Immer wieder wurde als entscheidender Anstoß für die bildwissenschaftliche Reflexion, aber auch allgemein für die *visual studies*, eine andere Tradition ins Feld geführt, nämlich französische Theorien verschiedener (phänomenologischer, strukturalistischer oder poststrukturalistischer) Prägung. Doch kann überhaupt von einer solchen, mit der deutschsprachigen vergleichbaren ›französischen Tradition‹ die Rede sein?

Dagegen spricht nicht nur die oft betonte Vielfalt der Denkstile, sondern auch die Behauptung, das französische Denken im 20. Jahrhundert sei sich überhaupt nur in einem Punkte einig: in seiner Blick- und Bildfeindlichkeit.⁶ *Prima facie* sieht es tatsächlich so aus, als hätten sich französische Theorien im vergangenen Jahrhundert wiederholt in einer Austreibung der Bilder aus dem Denken geübt. Emmanuel Levinas beklagte die ›Verdunkelung des Seins durch das Bild‹,⁷ Sarah Kofman die Entfremdung durch die Bilder der *Camera obscura*,⁸ Guy Debord das Spektakel als bildgewordenes Kapital,⁹ Roland Barthes sehnte sich nach einer endgültigen »Enthaltung von den ›Bildern‹«¹⁰ und Yves Bonnefoy nach einer Rückkehr zu einer bilderlosen Unmittelbarkeit.¹¹ Gilles Deleuzes Kritik am ›Bild des Denkens‹ scheint der Grundthese von *Downcast Eyes* vordergründig recht zu geben: Philosophie muss ihren Ausgangspunkt in einer »radikalen Kritik des Bildes und der von ihm implizierten Postulate« nehmen, da genuines Denken »nur durch die Befreiung vom Bild« zustande kommt.¹² Für Martin Jay, von dem die These des französischen Anti-Okulardenkens stammt, liegt darin die Grundparadoxie des *iconic turns*:

Paradoxerweise ist das, was in den Kulturwissenschaften als neuer pictorial turn oder visual turn bezeichnet wird, in großem Ausmaß durch die Rezeption der anti-okularzentristischen französischen Diskurse befördert worden. Als Ergebnis davon ist dieser pictorial turn oftmals von einer Feindschaft oder zumindest von einer Vorsicht gegenüber seiner Materie begleitet worden, was ihn stark von der im allgemeinen feierlichen Stimmung unterscheidet, die zuvor den linguistic turn begleitet hat.¹³

II Materielle Imagination

Nicht erst der Ideenhistoriker Jay, schon Maurice Merleau-Ponty stellt eine weitverbreitete Skepsis gegenüber dem Bildbegriff fest, die daher rühre, dass Bildlichkeit noch immer mit Abbildlichkeit gleichgesetzt wird: »Das Wort Bild hat einen schlechten Ruf«, heißt es in *Das Auge und der Geist*, »weil man gedankenlos geglaubt hat, dass eine Zeichnung ein Abdruck, eine Kopie, ein zweites Ding sei, und das geistige Ding eine Zeichnung dieser Art in unserer privaten Rumpelkammer«.¹⁴ *Bildkritik*, so ließe sich Merleau-Pontys Gedanke verallgemeinern, ist zunächst *Repräsentationskritik*.

Diese Einsicht rückt Jays These von der grundsätzlichen Visualitätsfeindlichkeit des französischen Diskurses in ein neues Licht. Zu unterscheiden wäre forthin zwischen einer Kritik am Bild als »zweitem Ding«, das sich (vor-stellend) vor die Sache selbst schiebt oder aber sie nachträglich verdoppelt (re-präsentiert), und einem Nachdenken über jene vielbeschworene »Macht der Bilder« (*puissance des icônes*),¹⁵ die weder in der Ordnung des Realen noch in der Ordnung des Diskursiven völlig aufgeht. Diese Ambivalenz des Bildbegriffs erklärt, warum einige prominente Bildkritiker im 20. Jahrhundert zugleich auch zu kreativen Wegbereitern des *iconic turns* gehören konnten. Warum Jean-Paul Sartre in *Die Imagination* im Namen der Intentionalität die Vorstellung von erkenntnisgenerierenden Bildern verwirft¹⁶ und ihnen wiederum in *Das Imaginäre* eine schöpferische Kraft zugesteht,¹⁷ warum Jacques Lacan zugleich im Lachen die ›Befreiung vom Bild‹ (*libération de l'image*) suchte¹⁸ und eine einflussreiche Theorie der Blickbeziehung im Bild entwarf,¹⁹ warum Deleuze das Denkbild in *Differenz und Wiederholung* demontierte und in seinen Kinobüchern ein eigenständiges Denken durch Bilder ausarbeitete.²⁰

Was als Ikonoklasmus daherkommt, ist dabei nicht selten ein Kampf gegen ein zum Klischee erstarrtes Bild, gegen eine

anämisch gewordene Einsicht, gegen Karikaturen des Geistes. Die mentalen Bilder, die so lange jede Reflexion über Bilder in Beschlag nahmen, werden – so ließe sich behaupten – bei vielen Autoren gegen eine »materielle Imagination« (G. Bachelard) eingetauscht, die in der Stofflichkeit der Dinge ihren Anfang nimmt. Wie schon die Tradition der Kunstliteratur im 19. Jahrhundert entwickelt sich die französische Theorie im 20. im engen Austausch mit den Kunstwerken. Was wäre Valéry's Ästhesiologie ohne Edgar Degas' Tänzerinnen? Merleau-Pontys *Das Auge und der Geist* ohne Paul Cézannes Montagne Sainte-Victoire? Lacans ›Objekt klein a‹ ohne *Die Gesandten* Hans Holbeins? Foucaults *Ordnung der Dinge* ohne Diego Velazquez' *Las Meninas*? Und Deleuzes Intensität des Fleisches ohne Francis Bacons Malerei?

Wenngleich die französische Bildreflexion vielfach von ästhetischen Avantgarden ausgeht, ist sie darauf keineswegs beschränkt. Die archäologischen Expeditionen von André Malraux, Victor Segalen oder Michel Leiris begründen eine Faszination für die außereuropäische Kunst, die in den Nachkriegsjahren erschlossenen Höhenmalereien von Lascaux sorgen bei vielen Literaten für ein erneutes Interesse an der Steinzeitkunst (Georges Bataille, Maurice Blanchot, René Char),²¹ ferner erkunden verschiedene Forscher die nichtmenschlichen Bildwelten, von Jules-Etienne Mareys Chronophotographie bis hin zu Gilbert Simondons lange verkannter Modulationstheorie des Bildes,²² und schließlich ist in der vergangenen Jahrzehnten ebenfalls ein erstarkendes Interesse für das technische Bild zu beobachten.²³

Eine französische Eigenart ist wohl auch, dass sich die Theoretiker nicht nur der Erfahrung einzelner Bilder aussetzen, sondern ihnen auch oft die Aufgabe deren Ausstellung überantwortet wird. In der Tradition von Félix Ravaisson (1813–1900), der neben dem Neoaristotelismus auch die Louvre-Sammlungen neu organisierte, und Henri Focillon (1881–1943), der nicht nur eine Tradition visuellen Formdenkens begründete, sondern auch das Musée des Beaux-Arts von Lyon leitete, werden namhafte Philosophen mit der Organisation von Ausstellungen betraut, von Jean-François Lyotards epochemachenden *Les Immatériaux* (1985), über *Mémoires d'aveugles* von Jacques Derrida (1991), *Largesse* von Jean Starobinski (1994), *Traité du Trait* von Hubert Damisch (1995), Georges Didi-Hubermans *L'empreinte* (1997), Julia Kristevas *Visions capitales* (1998) bis hin zu Paul Virilios Ausstellung *Ce qui arrive* (2002) oder *Plaisirs du dessin* von Jean-Luc Nancy (2007).

Gibt es also eine französische Tradition des Bilddenkens? Georges Didi-Huberman, der in Frankreich entscheidend dazu beitrug zu zeigen, dass es jenseits der Opposition von Formalismus und Ikonographie tatsächlich eine deutsche Tradition der ›historischen Bildreflexion‹ gab, vermisst in der französischen Geistesgeschichte dergleichen und spricht stattdessen von einer offenen Konstellation, in der zahlreiche Satelliten und Nebelfelder um Fixsterne kreisen, jene ›Stars‹, die in ihrer amerikanischen Rezeption zum geschlossenen Sternbild der *French theory* werden.²⁴ Solche Kristallisierungen wieder aufzusprengen und die vielfachen DenkKonstellationen wieder sichtbar werden zu lassen, die in historischen Ellipsen notwendig zu kurz kommen – dies könnte, so die etwas verwegene Hoffnung, die Bildfrage leisten. Danach zu fragen, an welchen Stellen und in welchen Kontexten die Frage nach dem Bild virulent wurde – eine Frage also, die zumeist latent und von anderen Disputen übertönt blieb –, heißt, die Genealogien des französischen Denkens im 20. Jahrhundert neu zu rekonstruieren, Frontenverläufe aufzuweichen und unvermutete Allianzen aufblitzen zu lassen.

Neu kartographiert wird dadurch ein bestimmtes Feld, das mit Pierre Bourdieu als ›intellektuelles Feld‹ zu bezeichnen wäre, beschränkt sich doch das Bilddenken in Frankreich keineswegs auf die bloße Philosophie. Geradezu charakteristisch ist, wie das französische spekulative Denken immer wieder von seinen poetischen Rändern her heimgesucht wurde. Die Bildphilosophien eines Sartre, eines Foucault, eines Lyotard oder eines Maldiney sind ohne die literarischen Inspirationen nicht denkbar, die respektive von Proust, Klossowski, Michel Butor oder von Francis Ponge ausgehen; eine Tradition ist damit fortgesetzt, die über Baudelaire bis zu Diderot zurückgeht.²⁵ Immer wieder wird die Bildfrage virulent, wenn es um die Erfahrung von Alterität und deren Darstellung geht; auch hier verdankt die Philosophie vieles den Impulsen, die aus der Ethnographie, Psychopathologie, Anthropologie und Zoologie ausgehen. Figuren wie Roger Caillois verkörpern in ihrer Unzuordbarkeit das eklektische Erbe des Surrealismus, das in Steinen, Tiefseeraupen, Masken oder Alltagsobjekten Spuren einer elementaren Bildhaftigkeit diesseits der Kunst aufspürt.²⁶

Einzelne Denker unter dem Gesichtspunkt der Bildfrage neu zu lesen ist in Frankreich mittlerweile nicht mehr unüblich.²⁷ An einer Kartographierung der gesamten Theorielandschaft ist zumeist aber doch erst der Blick von außen interessiert: Gegenwärtige Ansätze zu einer Geschichte des französischen Bilddenkens zeugen von dem

Versuch, einzelne prominente Theorien in ihrem künstlerischen wie intellektuellen Kontext einzubetten.²⁸ Der zweite Band, *Bildtheorien aus Frankreich: Ein Handbuch* (hg. von Kathrin Busch und Iris Därmann), bietet mit detaillierten Artikeln zu 32 Autoren aus verschiedenen Feldern wie Philosophie, Psychoanalyse, Kunstgeschichte, Anthropologie und Ethnologie eine flächendeckende Orientierung in dieser Landschaft. Dieser historischen Interpretationsarbeit geht dieser erste Band als archäologische Vorarbeit voraus. Sein Sinn liegt in der Bergung einiger einflussreicher Primärtexte, die auf Deutsch bislang noch unübersetzt waren oder aber an abgelegener Stelle erschienen sind. In der Auswahl dieser 12 Texte war die morphologische Eigenart der deutschen Rezeption mitbestimmend: Autoren, die hierzulande verhältnismäßig gut erschlossen sind (Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Barthes, Baudrillard, Virilio), wurden nicht noch einmal eigens aufgenommen, dafür aber bewusst weniger rezipierten Bildkern wie Henri Maldiney mehr Raum gegeben. Ferner wurde Texte von Autoren ausgewählt, die bislang wenig im Zusammenhang mit bildwissenschaftlichen Debatten erwähnt wurden (etwa Bergson oder Levinas) und doch deren Entstehung indirekt mitveranlassten. Schließlich wird mit dem zentralen Kapitel aus *Discours, figure* erstmals ein Teil aus Jean-François Lyotards frühem Hauptwerk (1971) zugänglich gemacht, das so viele der gegenwärtig diskutierten Fragen vorwegnahm. In einer Zeitspanne von 1896 bis 2003 entstanden zeugen die 12 Texte, bei aller Disparatheit, von der bohrenden Hartnäckigkeit der Bildfrage im französischen 20. Jahrhundert.

III Die Texte

1. Eröffnet wird die Text-Anthologie mit *Henri Bergsons* Overtüre zu *Materie und Gedächtnis*. Bergsons Bildkapitel verdeutlicht, dass die ikonische Wende nicht erst ein Phänomen des ausklingenden 20. Jahrhunderts ist, sondern neben dem *linguistic turn* einen eigenen Platz an dessen Anfang verdient. Laut Richard Rortys Verdikt lässt sich bekanntlich um 1900 eine Kehrtwende feststellen: Die alte Opposition von privaten Bewusstseinszuständen einerseits und greifbaren Dingen andererseits wird aufgegeben, um stattdessen zu der Einsicht vorzustoßen, dass die Dinge für uns stets immer schon vermittelt sind. Das Medium dieser Vermittlung ist dabei laut Rorty die Sprache, weil darin die Nichtdualität am deutlichsten zum Vorschein tritt: Weder im Geiste noch in den Dingen liegt die Sprache und nur wer an ihr teilhat, kann sich auf Dinge oder Bewusstseinszustände beziehen und sie mitteilen.

Dass man um die Jahrhundertwende gleichwohl auch noch mit anderen Optionen experimentiert, zeigt Bergsons 1896 erschienenen Werk *Matière et mémoire*. Die Worte, mit denen Bergson im Vorwort zur siebten Ausgabe sein methodologisches Verfahren skizziert, nämlich die Rückkehr zur Materie diessseits der »Scheidung, die Idealismus und Realismus zwischen ihrer Existenz und ihrer Erscheinung vollzogen haben«,²⁹ erinnert an Richard Rortys nachträgliche Charakterisierung des *linguistic turn*. Während Bergsons Frühwerk *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) noch auf das Konzept der sensorischen Repräsentation (*représentation sensorielle*) setzt,³⁰ wird dieser allzu mentalistisch gesättigte Begriff in *Materie und Gedächtnis* aufgegeben und durch einen neuen – durch *image* – ersetzt.

Diese Einführung des Bildes beschränkt sich indes nicht auf eine Binnenverlagerung innerhalb des Oeuvres eines Autors; sie markiert, so ein früher Rezensent, eine »spekulative Revolution« sondergleichen.³¹ Bergson selbst erklärt in einem Brief an Xavier Léon, seine »Theorie des Bildes« verschiebe die Perspektiven »der Metaphysik einerseits und der Psycho-Physiologie andererseits«.³² Entscheidend ist hierbei das Konzept des Bildes als Medium (*image médiatrice*):³³ das Bild ist »mehr [...] als was der Idealist ›Vorstellung‹ nennt und weniger als was der Realist ›Ding‹ nennt«.³⁴ Diese Bilder nun führen – frei nach Lukrez' Theorie der Häutchen (*pelluculae*) aus *De rerum natura*, das Bergson 1883 herausgegeben hatte – eine vom subjektiven Leben unabhängige Existenz. Etwas von jener Lehre betrachterunabhängiger Bilder hallt nach, wenn es in *Materie und Gedächtnis* heißt, das Bild könne »sein, ohne wahrgenommen zu werden« (*être sans être perçu*) (S. 61).

Dieser Satz kann als programmatischer Auftakt für das bildintensive 20. Jahrhundert gelten – seine Exegesen könnten verschiedener jedoch nicht ausfallen. Für Jean-Paul Sartre liegt hierin der Beleg, dass es ein Reich des Imaginären jenseits des Perzeptiven gibt. Nur das braucht sich im Bild zu zeigen, was in der Wahrnehmung fehlt und umgekehrt. Erst seit Husserls Einführung des Begriffs der Intentionalität könne, so Sartre, der wahre Sinn von Bildern überhaupt begreifbar gemacht werden: »Das Konzept der Intentionalität selbst ist wie dazu berufen, den Bildbegriff zu erneuern«.³⁵ Bilder sind keine Dinge, sondern Akte. Nichts ist *per se* Bild, sondern wird durch einen aktiven Einstellungswechsel zum Bild für ein Bewusstsein, das in dieser Zeit die Wahrnehmungswelt im Verfahren der sogenannten *néantisation* für nichtig erklärt.

Für Maurice Merleau-Ponty missversteht Sartre die bergsonische Lehre grundlegend, wenn er Bilder als Erzeugnisse des Bewusstseins deutet, vielmehr sei Bergsons Bild so etwas wie die Berührungsfläche zwischen dem Wahrnehmenden und der Welt.³⁶ Im Spätdenken Merleau-Pontys finden sich Spuren eines solchen Bergsonismus, wenn entgegen der Meinung Sartres argumentiert wird, die Bilder seien der Wahrnehmung nicht bloß entgegengesetzt, sondern stünden vielmehr metonymisch für die imaginäre Textur der sinnlichen Welt. Bei Merleau-Ponty setzt der Zugang zu Bildern, im Unterschied zu Sartre, keinen Austritt aus der Welt voraus; es ist vielmehr die Welt selbst, die sich als bildgesättigt herausstellt. Sartre habe das Bild zu einem Modus der Negation erhoben, nicht aber erklärt, inwiefern sich das Bild von anderen Formen der Negation (etwa der sprachlichen Verneinung) unterscheidet, und letztlich nicht begründet, was an dem Bild eigentlich *bildlich* ist (»Sartre n'a pas décrit dans *L'Imaginaire* ce qu'il y a d'imageant dans l'image«).³⁷ Mit Merleau-Pontys später Ontologie des Sichtbaren ist der Weg für eine positive Erkundung der Bildmächte geebnet; Merleau-Ponty selbst geht ihn gleichwohl nicht. Lacans *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse*, Lyotards *Discours, figure* oder Maldineys Bestimmung des Bildes als Rhythmus stellen sich heute als Versuche dar, an dieses Erbe anzuschliessen.

2. Der zweite Text, *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 ist ein früher Aufsatz von Emmanuel Levinas und nimmt in dieser Anthologie eine Sonderstellung ein. Im Gegensatz zu den anderen bildaffirmativen Texten, ist der litauisch-französische Philosoph – wie schon Merleau-Ponty bemerkte, der den Aufsatz als Herausgeber der Zeitschrift *Les Temps modernes* veröffentlichte – grundsätzlich bildskeptisch.³⁸ In dem Aufsatz, dessen Positionen er auch später noch im Dialog mit Blanchot verteidigt,³⁹ wird das jüdische Darstellungsverbot philosophisch begründet. Die Kunst setze »das Bild an die Stelle des Seins« (S. 71) und ersetze Dinge durch ihren Schatten. In der Perspektive einer phänomenologischen Philosophie, die zu den Dingen selbst zurückkehren will, trübt das Bild die intentionale »Transparenz« (S. 72), da es von der Wirklichkeit ab- und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Jedes Bild wird zur Karikatur und das Reale darin zur Grimasse. Im Bild »verendet« das Lebende und wird in den endlichen Grenzen des Idols eingemauert. Von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* her lässt sich die Weiterentwicklung von Levinas' Philosophie gut verfolgen. Aus der Bildkritik

wird in *Totalität und Unendlichkeit* eine allgemeine Kritik des Phänomenbegriffs und der damit einhergehenden Idee des Horizonts als perspektivischer Begrenzung.⁴⁰ Einem solchen Endlichkeitsdenken entgegengehalten wird die Unerschöpflichkeit des Antlitzes (*le visage*): »Während das Phänomen, in welcher Eigenschaft es auch sei, immer schon *Bild* ist, in seine plastische und *stumme* Form gebannte Manifestation, ist die Epiphanie des Antlitzes etwas Lebendes.«⁴¹ Das Antlitz ist, weil uneinholbar, Spur: Der Andere spricht, trotz seiner frontalen Nähe, aus einer vorgängigen Entfernung heraus.

Eingang finden Levinas' frühe Überlegungen zum Bild unter anderem bei Jean-Luc Marion. In *L'idole et la distance* (1977) wird das *Idol* definiert als das Objekt, das eine schrankenlose Subjektivität einzufangen und zu verdinglichen sucht.⁴² Im Unterschied zum immanent gegebenen Idol sei die *Ikone* dagegen gekennzeichnet durch eine Erfahrung der Unverfügbarkeit, des Rückzugs in eine unauslotbare Distanz. Ähnlich wie bei Levinas das Antlitz wird nun bei Marion die Malerei zum Ort einer Erfahrung von Diachronie und Differenz.⁴³

Bei aller Kritik am Bild als Idol: In Levinas' *Réalité et son ombre* finden sich auch Charakterisierungen des Bildes, die von anderen Autoren produktiv aufgenommen werden. Die Beschreibung der Passivität etwa, der der Bildbetrachter ausgesetzt wird, jene Ohnmachtserfahrung angesichts einer überwältigenden Kraft, die »aus unserem Innersten eine äußere Macht werden lässt«, wird von Maurice Blanchot ins Zentrum seiner eigenen Bildtheorie gerückt.

3. Maurice Blanchots Text *Die zwei Fassungen des Imaginären* (1951) stammt aus einer Zeit, in der der Romanautor und Literaturkritiker endgültig dem Theoretiker den Rang abtritt. In den Gedanken über das Wesen des Literarischen und dessen Erfahrung, die in dem frühen Hauptwerk *L'espace littéraire* (1955) einmünden, heißt es, dem Bild (*l'image*) eigne in bevorzugter Weise, den Erfahrungsgehalt der Literatur aufschließen zu können. Das literarische Schreiben (*l'écriture*) erzeuge Bilder, die ihrer mimetischen Verpflichtung entbunden sind und die die Welt in ihrer untilgbaren Fremdheit aufscheinen lassen. Der beruhigenden Funktion der Repräsentation, so heißt es in dem zeitgleichen Aufsatz *Das Museum, die Kunst, die Zeit*, wird ein Ende bereitet, wenn offensichtlich wird, dass das Bildverhältnis nicht in abbildhafter Ähnlichkeit, sondern

in einer kategorialen Unähnlichkeit gründet.⁴⁴ Prototypisch für das Bild ist daher der Leichnam (*la dépouille*): Der Leichnam ist kein Abbild des Toten; er *ist* der Tote. Trotz dieser Nichtdualität zeigt sich der Tote aus einer unwiederbringlichen Entzogenheit heraus, als bloße Hülle, aus der das Leben entwichen und die in ihrer Erstarrung dem Lebenden unähnlich geworden ist. Die leichenhafte Erscheinung drückt die Tatsache aus, »dass das Gesicht nicht da ist, dass es abwesend ist, dass es nur von der Abwesenheit her erscheint, die genau die Ähnlichkeit ist, und diese Abwesenheit ist auch die Form, in der die Zeit zu erfassen ist, wenn sich die Welt entfernt und wenn von ihr nurmehr dieser Abstand und diese Entfernung bleibt.«⁴⁵

Diese Grundidee der leichenhaften Unähnlichkeit des Bildes wird in *Les deux versions de l'imaginaire* weiter ausgearbeitet. In dem Text, der erstmals 1951 in den von Jean Paulhan geleiteten *Cahiers de la Pléiade* erscheint und später in *L'espace littéraire* wiederaufgenommen wird,⁴⁶ umkreist Blanchot die fundamentale Ambivalenz des Bildes, das stets zwischen Distanznahme und Affektion oszilliert. Für Bilder ist Distanz konstitutiv: Was das Bild zeigt, zeigt es auf Entfernung. Der vorstellende Blick verhält sich zum Abwesenden, indem es das Abwesende im Bild vergegenwärtigt und zugleich auf Distanz hält—so hatte Sartre die Funktion des *Imaginären* und den Typus des imaginären Menschen in seinem einflussreichen Werk von 1940 definiert. Und doch gibt es noch eine andere Fassung des Imaginären, die genau genommen nicht einmal mehr einem Subjekt zukommt, sondern zur Kraft des Bildes selbst gehört. Diese zweite Fassung des Imaginären besagt, dass das Kalkül der Vorstellung immer wieder durchkreuzt wird, wenn das Bild aus der Distanz heraus den Sehenden betrifft und behext. Sehen ist mithin stets eine »Art Berührung«, ein »Kontakt auf Distanz«, ein gleichzeitiges Berühren und Berührtwerden.⁴⁷ Bilder faszinieren buchstäblich aufgrund ihres *fascinums*, sie rühren den Betrachter oder lassen ihn im Gegenteil erstarren: es kollabiert die sichere Distanz. Wenn die Positionen drohen, ununterscheidbar zu werden und die Differenzen zu flimmern beginnen, bricht die Herrschaft der umherirrenden Simulakren an, die an kein Original mehr rückgebunden werden können.

Das neue Universum der Bilder ist ohne die in diesen Jahren einsetzende Nietzsche-Rezeption nicht denkbar.⁴⁸ Das Bilduniversum ist, so heißt es in *Das Gelächter der Götter*, ein Universum, »in dem das Bild nicht mehr zweitrangig gegenüber dem Modell

ist, in dem der Trug Wahrheit für sich beansprucht, in dem es schließlich kein Original mehr gibt, sondern nur noch ein ewiges Glitzern, wo im Aufblitzen von Spiegelung und Widerspiegelung das Fehlen eines Ursprungs belanglos wird.«⁴⁹ Ein unmittelbarer Faden spinnt sich hier über Klossowski zu Foucault und Deleuze (s. unten den Text 5).

4. Der Essay *Natura pictrix* (1959) gehört zu einem in deutscher Sprache eher unterbelichteten Bereich des Oeuvres von Roger Caillois. Bekannt ist der anfänglich vom Surrealismus inspirierte Schriftsteller in erster Linie für seine Mimikry-Lehre, auf die sich zahlreiche Theorien der Travestie und der Selbstinszenierung stützen. Unter Berufung auf das mimetische Verhalten in der Tierwelt entwickelt Caillois die generelle Idee eines mimetischen Subjekts, das »andere glauben machen [lässt], dass es etwas anderes als es selbst sei.«⁵⁰ Camouflage, Travestie, Illusion sind nicht nur Mittel sozialer Anpassung, sondern erzeugen vielmehr eine eigene Form von Lust am Spiel: Noch jede Illusion enthält—als *in-lusio*—im Kern das Ludische. So beruft sich etwa Lacan anerkennend auf Caillois' 1935 in der Zeitschrift *Minotaure* erschienenen Essay über Mimikry,⁵¹ um in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* die Genese des Subjekts und das Interesse an der Selbstdarstellung zu beschreiben.⁵²

Nun ist für Caillois der Spielcharakter gerade kein Markenzeichen des humanen Subjekts, das etwa in der ästhetischen Einstellung das freie Spiel der Vermögen erfahren könnte, sondern ein Grundzug von Natur schlechthin. Mimikry erschöpft sich nicht in einer darwinistischen Überlebensstrategie, vielmehr zeugt die Anpassungsfähigkeit der Natur von ihrem exploratorischen, spielerischen und damit zweckfreien Charakter. In dem Versuch, die Kulturwissenschaften von ihrer Fundierung in den Lebenswissenschaften her zu begreifen, fordert Caillois eine Entgrenzung der Ästhetik (*généralisation de l'esthétique*) über den Menschen und dessen Werke hinaus.⁵³ Von den surrealistischen 30er Jahren bis zu seinem Tod 1978 unternimmt er weitreichende Ausflüge in zoologische, botanische, aber auch mineralogische Welten. In der Rolle eines neuzeitlichen Plinius plant Caillois gleichsam eine neue Naturgeschichte der bildlichen Formen. *Natura pictrix* gibt einen Einblick in diesen Corpus von Texten, die—jedem Theorem des Menschen als *homo pictor* vorgelagert—von der Natur als originärer Bildkünstlerin ausgehen: Die feinen Muster von Schmetterlingsflügeln,

Marmorvenen oder Lavaflüssen zeugen (wie schon Athanasius Kircher behauptete) von der Wirklichkeit einer *natura pictrix*.⁵⁴ Emblematisch ist schon für Plinius der legendäre, natürlich entstandene (*naturae spontae*) Achat des Königs Pyrrhus, auf dem wie durch ein Wunder Apoll und die neun Musen abgebildet gewesen sein sollen.⁵⁵

Besonders Steine fesseln Caillois, denen er – im Sinne des *saxa loquuntur* – gleich drei Bücher widmet.⁵⁶ Ähnlich wie schon der litauisch-stämmige Kunsthistoriker und Focillon-Schüler Jurgis Baltrušaitis⁵⁷ spürt Caillois diesen spontanen Bildern nach, die sich in Skelettquarzen, Achaten oder ›ruin marbles‹ finden lassen und schon seit der Frühen Neuzeit zum Gegenstand wissenschaftlicher Faszination sowie theologischer Spekulation wurden. Dass Bilder weniger vom Menschen hergestellt als von ihm als bereits Bestehende entdeckt werden müssen, ist keiner Naturmystik vorbehalten: Wenn Marcel Duchamp Gegenstände aufgrund ihrer Form auswählt und sie signiert, dann steht er unvermutet in der Tradition des chinesischen Malers Mi Fu aus der Song-Dynastie (12. Jh.), der anstelle seiner eigenen Werke nur noch Natursteine mit kuriosen Oberflächenmustern ausstellte (S.10).

5. *Platon und das Trugbild* von Gilles Deleuze zeugt von der intensiven Nietzsche-Rezeption, die in den 60er Jahren einsetzt. Der kurze Essay, der 1969 als Appendix zu Deleuzes *Logik des Sinns* veröffentlicht wurde, erschien in Erstfassung drei Jahre früher unter dem sprechenden Titel »Den Platonismus umkehren«.⁵⁸ In diesem Essay versucht Deleuze, der gemeinsam mit Foucault die kritische Nietzsche-Edition im Gallimard-Verlag veranlasste, Nietzsches Losung von der ›Umkehrung des Platonismus‹ zu deuten. »Umkehrung des Platonismus meint hier: das Primat eines Originals gegenüber dem Abbild, eines Urbilds gegenüber dem Bild anfechten«.⁵⁹ Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr muss für Deleuze unter der Maßgabe der Bildfrage gedeutet werden und umgekehrt. Streng genommen besteht die ewige Wiederkehr darin, »dass jedes Ding nur als wiederkehrendes existiert, Abbild einer Unendlichkeit von Abbildern, die kein Original und sogar keinen Ursprung fortbestehen lassen [...] Was ist oder wiederkehrt, besitzt keine vorgängige oder konstituierte Identität: Das Ding ist zur Differenz verdammt.«⁶⁰

Impulsgebend für Deleuzes (aber auch Foucaults) Nietzsche-Interpretation ist Pierre Klossowski, der Schriftsteller, Maler, Filmautor und Übersetzer. Die ewige Wiederkehr wird von

Klossowski als eine buchstäbliche ›Parodie‹, als eine unendliche Rekursion im Modus der Travestie begriffen.⁶¹ Alles kehrt wieder, erst als Tragödie, dann als Farce: Daran erinnert, lange vor Marx, schon der aristophanische *Parodos*, in der sich die Prozession der athenischen Mysterien nach Eleusis verspiegelt wiederholt. Im Sinne einer endlosen Parodie stehen die Simulakra auf, beginnen zu zirkulieren und stellen sich als Simulanten vor das Original. Die parodistische Kopie lässt in ihrer inflationären Ausbreitung fraglich werden, ob es jemals ein Original gab, das ihr vorausging. Von der Prozession gelangt man zur »Präzession der Simulakra«: Jean Baudrillards spätere Simulationslehre weist, obwohl ausdrücklich zeichentheoretisch formuliert, auf diesen visuellen Nietzscheanismus der 60er Jahre zurück.⁶²

Während Klossowski in seinen Nietzsche-Lektüren die Heraufkunft der Simulakren mit dem Tod Gottes verbindet, hatte er in dem wegweisenden Essayroman *Das Bad der Diana* (1956) das freie Spiel der Trugbilder in einen Denkkosmos zurückverlegt, dem die Vorstellung eines fleischgewordenen Gottes fehlt: dem griechischen.⁶³ Diese Analyse vom Diana- und Aktaion-Mythos läuft bei Klossowski, wie Foucault luzide feststellte, auf eine Theorie von triebhaften Wunschbildern (*phantasmes*) und kalkulierten Trugbildern (*simulacres*) hinaus.⁶⁴ Was bei Klossowski als Spannung zwischen Polytheismus und Monotheismus gedeutet wird, liest Deleuze als die Tendenz, Differenz mithilfe von Identität, Analogie und Gegensatz in eine Einheit zu zwingen: Platonismus ist der Name für diese Tendenz, die bei Platon paradigmatisch zu beobachten ist (und worin sich doch Platons Denken nicht erschöpft).

Es ist vielmehr geradezu so, als fände in den aporetischen Spätdialogen Platons, wo der rechtmäßige Philosoph (Sokrates) und der Gaukelspieler (der Sophist) ununterscheidbar zu werden drohen, eben jene ›Umkehrung des Platonismus‹ bereits statt. Vom ontologischen Dreistufenmodell aus dem mittleren Dialog *Politeia* (von der Idee des Bettes über das empirische Bett zum gemalten Bett) und dessen hierarchischem Abhängigkeitsverhältnis gelangt man im Dialog *Sophistes* zu einer horizontalen Bühne, auf der rechtmäßige Ebenbilder und trügerische Simulakren darum ringen, wer der rechtmäßige Stellvertreter des Wahren ist. Dabei sind Eben- wie Trugbild gleichermaßen Prätendenten: Sie buhlen als Bewerber im Rivalitätskampf (*amphibētēsis*) um den gleichen Platz. Doch während das Ebenbild (*eikōn*) genealogisch vom Vorbild abstammt und durch seine Unähnlichkeit anzeigt,

wie sehr es vom wahren Modell entfernt ist, beansprucht das Trugbild (*phantasma*) nicht nur den Platz des Erben, sondern gar den des Originals. In diesem Sinne birgt das Trugbild in sich eine »positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint« (S.128).

Mit dieser von Nietzsche inspirierten Kritik am Dualismus von Signifikant und Signifikat bahnt sich der Überstieg des Strukturalismus und dessen impliziten Restplatonismus an, der sich in der *type-token*-Differenz äußert. Doch so bedeutend die Nietzsche-Rezeption für die Entwicklung des sogenannten Poststrukturalismus war: sie erschöpft sich keineswegs, wie Philippe Lacoue-Labarthe argumentiert, in der Entdeckung von der Materialität des Textes und der entsprechenden »Geburt der Textualität«. ⁶⁵ Rückblickend erweist sich der von Klossowski visuell gewendete Nietzscheanismus als entscheidender Wendepunkt des Bilddenkens: Das Bild wird von nun an als Ereignis gedacht werden müssen. ⁶⁶ Ähnlich wie sich in Platons eigenem Denken der Fokus vom Bild des Seins (*Politeia*) zum Sein des Bildes (*Sophistes*) verlagert, wandelt sich Deleuzes Denken. Während in *Proust und die Zeichen* und *Differenz und Wiederholung* der Begriff »Bild des Denkens« noch die Reduktion des Mannigfaltigen auf das Univoke benannte, ⁶⁷ heißt es 1968 in einem Interview, ein neuer Bildbegriff müsse her: »Ja, ein neues Bild des Akts des Denkens, seines Funktionierens, seiner Genese im Denken selbst, genau das ist es, wonach wir suchen«. ⁶⁸ Deleuzes spätes Denken entlang der Bilder und ihrer Eigenlogik, von Francis Bacon zu den Kino-Büchern, ⁶⁹ darf als Versuch gelten, diese Forderung einzuholen.

6. Mit *Veduta auf ein Fragment der Geschichte des Begehrens* wird erstmals ein Abschnitt aus *Jean-François Lyotards* monumentalem Frühwerk *Discours, figure* (1971) zugänglich gemacht, der das ästhetische und medientheoretische Denken (trotz seiner notorischen Komplexität) nachhaltig beeinflusste und zweifellos zu den maßgeblichen Impulsen einer ikonischen Wende in Frankreich zählt. ⁷⁰ In einer Zeit, in der man die Diagnose vom »Tod des Autors« wie selbstverständlich mit der Ankündigung der »Geburt des Lesers« verknüpft, ⁷¹ denunziert Lyotard die Fortsetzung des Logozentrismus mit anderen Mitteln. Den Urheber durch den Rezipienten zu ersetzen lässt das Primat des Subjekts unangetastet und verschafft, in der Erweiterung der Lesbarkeit auf sämtliche Kulturobjekte, dem Text als Erkenntnismodell im Augenblick seiner

historischen Krise eine neue Legitimität. »Dieses Buch protestiert«, schreibt Lyotard in der Einleitung, »das Gegebene ist kein Text, in ihm liegt eine Dichte oder vielmehr eine konstitutive Differenz, die nicht lesbar, sondern sichtbar ist; diese Differenz sowie die unbewegliche Beweglichkeit, durch die sie sich offenbart, ist es, was im Akt des Bedeutens immer wieder vergessen geht.« ⁷² Mit dem späten Merleau-Ponty und über diesen hinaus spürt Lyotard dem »Logos der ästhetischen Welt« nach und zeigt, in psychoanalytischer Erbschaft, die Einbruchstellen des Begehrens im etablierten Sinnhorizont auf. Das Sichtbare auf das Lesbare zu reduzieren heißt, einen Dualismus zwischen Bedeutung und Materialität einzuführen und damit zu verfehlen, was an den Rändern der Zeichen und in ihren Leerstellen an energetischen Kräften zirkuliert.

Discours, figure stellt damit ein sprechendes Dokument des Übergangs vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus dar, der sich in diesen Jahren vollzieht. In seinem Saussure-Kommentar anerkennt Lyotard, wie durch den Strukturalismus des Genfer Sprachwissenschaftlers ein Denken möglich wurde, das sich nicht länger an Identität, sondern an Differenz orientiert. Doch wiewohl der Sinn des Signifikanten auch nicht mehr in ihm selbst liegt, sondern durch die Differenz zu allen anderen Elementen des Systems gestiftet wird: Differenz wird hier mit Opposition gleichgesetzt, d. h. als bestimmte Negation, die sich durch die Differenz zu allen weiteren Elementen des Systems herleitet. In der Reduktion auf Opposition wird Differenz daher (im Sinne von Spinozas *omnis determinatio est negatio*) immer schon vom Problem der Bestimmbarkeit her gedacht und evakuiert den ereignishaften Zug von Differenz. ⁷³

Für Lyotard muss die strukturalistische Raumlogik als virtuelles Tableau, auf dem die Signifikanten in geregelten Abständen diakritisch angeordnet sind, von der frühneuzeitlichen Geometrisierung des Blicks her begriffen werden und der Rasterung des Sichtbaren als Voraussetzung seiner Prozessierbarkeit. Während für Lyotard die strukturalistische Differenz mit ihren Kriterien von Disjunktheit und Opposition die Regeln des Diskurses bestens erfasst, bleibt sie für die Prozesse des Figuralen blind. Figuren lassen sich in keine Semanteme zerlegen, sondern folgen – wie Lyotard anhand von Freuds Traumanalysen, aber auch von den Werken von Mallarmé, Klee, El Lissitzky, Apollinaire oder Michel Butor zeigt – Logiken der Entstellung, der Verschiebung und Verdichtung. »Es gibt«, so Lyotard, »eine radikale Komplizenschaft zwischen der Figur und dem Begehren«. ⁷⁴ Dennoch geht es gerade nicht darum,

das Figurale als spätrömantische Gegeninstanz zum Diskurs aufzurichten: Wenn das Figurale nur das Andere des Diskursiven darstellte, bliebe das Oppositions-Schema unangetastet. Lyotard macht stattdessen diverse Ebenen des Figuralen aus, die verschiedentlich in den Diskurs eingreifen, ihn kontaminieren, konterkarieren oder auch unterstützen. Das Figurale wäre dann gleichsam eine Matrix, aus der sich Figuren (erkennbare Gestalten) oder Zeichen (diskrete Diskurselemente) herauschälen; ein Primärprozess, der sinnhafte Sekundärprozesse ermöglicht.

Während der erste Teil von *Discours, figure* grob gesehen den Ordnungen des Sagens gewidmet ist und der dritte grob gesehen den Ordnungen des Zeigens, verknüpft der hier abgedruckte zweite (und kürzeste) beide miteinander und leitet ihre Verbindung in drei Stationen – Romanik, Gotik, Renaissance – medienarchäologisch her. Die ästhetische Zäsur der Renaissance besteht für Lyotard darin, dass die Bilder nicht länger Widerspiegelungen einer kosmischen Ordnung sind, die es zu entziffern gälte, sondern selbstbewusst ihren materiellen Eigensinn verteidigen. War die Fläche bislang lediglich der ortlose Hintergrund, vor dem sich die Bildfiguren abheben konnten, dringt sie nun in den Vordergrund und vermischt sich mit dem Bild selbst. Der Blumentepich, der noch in Masaccios byzantinisch inspiriertem Gemeinschaftswerk mit Masolino hinter Maria hängt, wird zur Leinwand, die der Maler dann – in Vasaris berühmten Worten – wie eine Wand durchbricht, wenn sich in der Florentiner *Dreifaltigkeit* die Bildfläche öffnet und den Durchblick auf den perspektivischen Raum freigibt. Die Veduta als Kompromiss zwischen der Endlichkeit des flächigen Mediums und der Endlosigkeit des Wahrnehmungsraumes ist sowohl ein optischer Einschnitt wie eine historische Zäsur, da sie ein Medienzeitalter heraufbeschwört, in dem das Medium selbstaffirmativ seine Flächigkeit als Sinnträger behauptet (darin erzeugt es ›Lesbarkeit‹), aber zugleich auch stets negiert, um als transparenter Träger den Blick auf das dahinter Liegende freizugeben (dadurch generiert es ›Sichtbarkeit‹).

7. Hubert Damischs *Acht Thesen für (oder gegen?) eine Semiologie der Malerei* (1974) zeugen von den regen Auseinandersetzungen um die Möglichkeiten einer Strukturanalyse bildlicher Zeichen. Der Text, der in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Macula* veröffentlicht wurde und an den Derrida in der darauf folgenden Ausgabe mit dem Topos der Wahrheit in der Malerei anknüpft,⁷⁵

geht auf einen Vortrag zurück, den Damisch auf dem Ersten Kongress der *Internationalen Gesellschaft für Semiotik* in Mailand im Juni 1974, auf Einladung des Veranstalters Umberto Eco, hielt. Eco hatte in seinen Bologneser Vorlesungen zur Semiotik der visuellen Kommunikation zum einen die Frage aufgeworfen, inwieweit sich eine an der Verbalsprache geschulte Semiologie eines Saussure, Lotman oder Greimas⁷⁶ auch auf Bildsprachen anwenden lässt, und zum anderen, inwieweit C. S. Peirces Kategorie von Ikonizität auf Bilder überhaupt zutrifft.⁷⁷ Damischs *Acht Thesen* reagieren nun auf verschiedene Projekte einer Semiologie des (bewegten und unbewegten) Bildes bei Umberto Eco, Roland Barthes,⁷⁸ Christian Metz,⁷⁹ Meyer Shapiro,⁸⁰ mehr noch aber auf den kurz zuvor in Frankreich erstmals übersetzten Panofsky.⁸¹ Panofskys Ikonologie, so konstatiert Michel Foucault in seiner Besprechung, »hebt das Privileg des Diskurses auf.«⁸² Wird dadurch eine auf Bilder erweiterte Diskursanalyse hinfällig? Lassen sich die Gesetze der Bilder anders als nach dem Vorbild des Diskursiven überhaupt charakterisieren? Inwiefern lässt Panofskys methodische Ikonologie den bildlichen Ausdruck zu eigenem Recht kommen und inwiefern besteht sie lediglich in der Applikation des Logos auf neue Bereiche? Schon Foucault bemerkt, dass »sich zahlreiche – sehr schwer zu lösende – Probleme [stellen], wenn man die Grenzen der Sprache überschreiten möchte.«⁸³

Obwohl er ausdrücklich – und im Unterschied zu Panofsky – den Forschungsbereich auf Kunstbilder und noch genauer: auf Malerei einschränkt, diskutiert und systematisiert Damisch in den *Acht Thesen* ebendiese allgemeinen Probleme. Bevor denotative und konnotative, mimetische und nicht-mimetische, symbolische und indexikalische Elemente auf der Bildfläche unterschieden werden können, ist zu klären, ob sich überhaupt diskrete syntaktische Elemente auf der Bildfläche ausmachen lassen. Die Möglichkeit einer Semiotik der Malerei – und damit auch einer Bildlektüre – steht und fällt mit der Bedingung, dass sich in der Lektüre disjunkte Anzeichen oder Merkmale zu Syntagmen verbinden lassen. Was aus dem Raster der für die Signifikanten vorgesehen Plätze herausfällt bzw. in kein Formenrepertoire eingereiht werden kann – wie etwa die bewegliche, in sich amorphe Wolke, der Damisch ein ganzes Buch widmet –,⁸⁴ ist für einen semiologischen Diskurs nicht benennbar und damit inexistent. Sollte sich herausstellen, dass sich die Malerei aufgrund ihrer intrinsischen Dichte, aufgrund ihres »Überfluss[es] an Substanz«, nicht diskretisieren lässt, ohne damit im gleichen Zuge die Macht des Pikturalen zu kassieren, dann ergeben sich daraus

zwei mögliche Schlüsse: a) Eine Semiologie der Malerei lässt sich nicht durchführen b) Es ist der zugrunde gelegte Zeichenbegriff, der sich, an der Malerei erprobt, als unbrauchbar erweist und die »Einführung eines anderen Zeichen- und Systembegriffs« nötig werden lässt (S. 203f.).

In *Sémiologie de la langue* hatte Emile Benveniste die Vorbildfunktion der Sprache für alle Zeichensysteme dadurch begründet, dass man über Zeichensysteme wie Malerei oder Musik nicht im Medium der Malerei oder der Musik, sondern eben der Sprache spricht.⁸⁵ Es ist jene These, die bis heute das nicht nur historische, sondern auch normative Primat des *linguistic turn* gegenüber allen anderen medialen Rückwendungen legitimiert, die Damisch in seinem Opus magnum *Der Ursprung der Perspektive* zu widerlegen versucht. In der medialen Reflexion über Perspektive bahnt sich, so Damisch, auch zugleich die Selbstreflexion des Bildes (über sich selbst) an. Die auf Sprache irreduzible Perspektivität des Bildes zeugt nicht nur von einer Fähigkeit des Bildes, auf sich selbst Bezug zu nehmen; die bildliche Perspektivität bewirkt auch einen Positionswechsel: Vom Standpunkt des Bildes aus entfaltet sich ein anderer Modus des Denkens, ein Denken »in der Malerei« (*penser en peinture*).⁸⁶

8. Der Aufsatz *Bild und Kunst* von Henri Maldiney zeugt von einer dem Strukturalismus gegenüber weithin immunen Arbeit an Bildern. Das Bild ist für Maldiney (*1912) ein Schlüssel zur Existenz, da sich in ihm die Grundstrukturen des Daseins widerspiegeln. Maldineys Denken, das sich aus so verschiedenen Quellen speist wie der Phänomenologie (Husserl und Heidegger), dem deutschen Idealismus (Fichte, Schelling), aber auch der Psychiatrie (Ludwig Binswanger und Erwin Straus) sowie der Dichtung (Hölderlin oder Francis Ponge), stellt die Bilderfahrung als eine genuin zeitliche heraus. Das Bild habe weniger mit *Gestalt* zu tun denn mit *Gestaltung*, mit einer mithin ekstatischen Herausbildung der Formen und Dinge. Insofern es an sich selbst zeigt, wie sich die Dinge zeigen, ist das Bild nicht so sehr ein weiterer sichtbarer Gegenstand, als es vielmehr den Betrachter sehen lässt und sehend macht. Maldiney stellt sich damit in eine explizit phänomenologische Tradition, kritisiert jedoch anhand des Bildes den Vorrang, den Husserl dem subjektiven Bewusstsein einräumt. In der Bilderfahrung würde deutlich, inwiefern sich der Blick nicht nur vom Cogito aus auf die Dinge richtet, sondern sich der Bildbetrachter auch immer wieder

von Gemälden angeschaut und betroffen fühlt, so als ginge von den Bildern selbst geradezu ein Blickpfeil aus. Was im Alltagsleben als psychotische Störung gilt, sei geradezu konstitutiv für die Bilderfahrung und führt, aufs Ganze gesehen, zu einem neuen Konzept der Intentionalität als »umgekehrte Intentionalität« (*intentionnalité inversée*).⁸⁷ Jacques Laccans Sardinenbüchse, die mich anblickt, oder Roland Barthes' *punctum*, das mich auf der Oberfläche des Bildes besticht, sind hier nicht weit – ebensowenig Walter Benjamins auratischer Gegenstand, der die Fähigkeit besitzt, die Augen des Betrachters »aufzuschlagen«.

Gleichwohl erschöpft sich die »umgekehrte Intentionalität« nicht im pathischen Affekt, sondern steigert lediglich die Intensität des Gegen-Blicks. Die Bildrezeption sei weniger Sache von Passivität als von »Transpassibilität« (*transpassibilité*): einer Durchlässigkeit für die Erfahrung, die damit immer schon transitorisch ist. Einer solchen transitorischen Zeit entspricht die Bildzeit selbst. Umfangreiche Analysen zur antiken griechischen Epik⁸⁸ bereiten den Boden vor für eine neue Beschreibung der ikonischen Temporalität: Bilder stehen für Maldiney nicht im Präsens, sondern im *Aorist*, eine von der Zeit des Sprechers (bzw. hier des Trägers) losgelöste Zeit des Sich-Ereignens oder auch – und Maldiney bedient sich hier Gustave Guillaumes Chronolinguistik – ein »Geschehen, das sich *in der Vergangenheit* entwickelt als ein noch *Kommendes*«. ⁸⁹

Ähnlich argumentiert Roland Barthes in der *Hellen Kammer*: Die Photographie von Lewis Payne von 1865, der in seiner Zelle auf seine Hinrichtung wartet, zeigt den Tod gleichsam im Futur II. Zu sehen ist die visuelle Paradoxie eines Ereignisses, das bereits eingetreten ist und doch erst noch bevorsteht. Nun ist diese Paradoxie nicht bloß logischer Art; das Bild selbst steht sowohl *in* und *außerhalb* der Zeit und der permanente Umschlag ist am Bild zu erfahren. Schlüssel zu Maldineys Bilddenken ist daher die Kategorie des *Rhythmus*: Bilder oszillieren fortwährend zwischen »diastolischem Überschuss« und »systolischer Versammlung«, zwischen *thesis* und *arsis*. Bildlicher Sinn ergibt sich weder aus der Semantik noch aus dem referenziellen Gehalt, sondern primär aus einem immanenten visuellen Rhythmus. Maldineys lange Schaffensperiode beeinflusste nicht nur die neuere phänomenologische Ästhetik in Frankreich, die sich vielfach auch auf ihn bezieht, sondern auch den zeitweiligen Philosophenkollegen an der Universität Lyon: Gilles Deleuze. Maldiney ist es zu verdanken, dass bildtheoretische Konzepte aus der österreichischen Schule des Formalismus wie etwa die

›taktilen‹ und ›haptischen Werte‹ (A. Riegl), in die französische Ästhetik Eingang fanden.

9. Das sowohl phänomenologische (Maldiney) als auch strukturalistische Erbe (Marin, Damisch) läuft bei dem Kunsthistoriker und Philosophen *Georges Didi-Huberman* zusammen⁹⁰ und wird in Richtung einer symptomatologischen Bildanthropologie überstiegen. Das Seminar zur »Anthropologie des Visuellen«, das Didi-Huberman Anfang der 90er Jahre an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) beginnt und bis heute fortsetzt, verbindet Ansätze zur historischen Anthropologie mit einer dezidiert anachronistischen Lektüre, die von Warburg und Benjamin inspiriert ist. 1990 erscheint *Vor einem Bild*, das die Bildfrage wie zuvor vielleicht kein anderes Werk in Frankreich zuspitzt und auf sämtliche methodologischen Aporien klassischer Bildhermeneutiken hinweist.

Im selben Jahr erscheint auch die Monographie zu *Fra Angelico* und dessen Bilddenken der Unähnlichkeit⁹¹ sowie, diesmal im Auftrag der *Encyclopedia Universalis*, der Aufsatz *Die Mächte der Figur. Exegese und Visualität in der christlichen Kunst*. In diesem Text, der hier in deutscher Erstübersetzung vorliegt, setzt Didi-Huberman (wenngleich er dies an keiner Stelle explizit macht) Lyotards Projekt einer Archäologie des Figuralen fort und schließt an dessen Unterscheidung vom Sichtbaren (*le visible*) und Visuellen (*le visuel*) an.⁹² Für Lyotard unterscheidet sich das Visuelle vom aktuell Sichtbaren dadurch, dass es »nicht so sehr gesehen ist, als es sehen lässt«, gleichsam als mediale Matrix der einzelnen sichtbaren Figur.⁹³ Eine Archäologie des Figuralen kann für Didi-Huberman allerdings, wie schon für Lyotard, nicht nur transzendentalphilosophischer, sondern muss zunächst historischer Natur sein. Die gleichzeitige Faszination für die Sichtbarkeit und deren Ausmerzung im Wort, die parallel verlaufende Begeisterung für Bilder und der Drang zu ihrer ikonoklastischen Überwindung zeugt dann weniger von einem dialektischen Grundzug moderner Avantgarden als von ihrem uneingestandenem, aber dennoch unübersehbar christlichen Charakter. Das Christentum – so ließe sich Feuerbachs These in neuem Licht wiederholen – ist die Sache des Bildes.⁹⁴

Von der *Figura*, diesem für das Christentum zentralen Begriff, geht zum einen ein Denken der Abbildlichkeit und Repräsentation aus; zum anderen konterkariert die *Figura* selbst dieses Repräsentationsdenken, liegt ihr doch das intrinsische Paradox

zugrunde, dass sie die Abbildung eines Unsichtbaren ist. Schon durch die Sichtbarwerdung muss sich das Unsichtbare selbst gegenüber unähnlich werden und verstellen: Die christliche Figuration enthält – so Didi-Huberman – als Voraussetzung zur Transfiguration im Kern bereits ihre eigene Defiguration. Zehn rhetorische Begriffe werden in *Die Mächte der Figur* nacheinander abgehandelt und zu einer Topik des christlichen Bilddenkens verdichtet: *translatio, memoria, praefiguratio, veritas, virtus, defiguratio, desiderium, praesentatio, collocatio, nominatio*. An ihnen zeigt Didi-Huberman, in welcher Weise Freuds »Rücksicht auf Darstellbarkeit«⁹⁵ selbst auf die Grundambivalenz des Christentums gegenüber Bildern zurückverweist: Die Religion der Fleischwerdung entdeckt die »Arbeit des Figuralen« und weist es doch zugleich in enge Schranken.

Didi-Hubermans Aufsatz muss im Rahmen einer bereits früh angedachten historischen Metapsychologie verortet werden, die 2008 in der Aufsatzsammlung *L'image ouverte* mündet. Paulus wird mit Freud, Tertullian mit Georges Bataille parallelgelesen: In verschiedenen Sondierungen werden die Untiefen des europäischen optischen Unbewussten ausgelotet. Der christliche Hintergrund dient damit nicht nur einer Genealogie des zeitgenössischen Imaginären,⁹⁶ an ihm wird eine Grundambivalenz von Bildern aufgezeigt. Dass man Bildern letztlich niemals auf den Grund gehen kann, liegt nicht an irgendeinem trügerischen Scheincharakter, sondern daran, dass die Schwelle des Bildes, wie die Schwelle von Kafkas Gesetz, zwar immer offensteht und doch gerade deshalb unüberschreitbar ist.⁹⁷ Nach dem Vorbild von Derridas *différance* spricht Didi-Huberman von einer *évidance*, in der jedoch gleichermaßen die Stiftung von Evidenz (*évidence*) liegt wie dessen permanente Aushöhlung (*évidement*), die sich der Einsicht gerade entzieht. Bilder gleichen damit dem Silen des Erasmus: Sie sind Gegenstände, deren Innerlichkeit erst retrospektiv durch die Entblößung erzeugt wird.⁹⁸

10. *Das Sein des Bildes und seine Wirkungskraft* von *Louis Marin* ist das Einleitungskapitel zu seinem Buch *Von den Mächten des Bildes* (1993), kann jedoch auch als Konzentrat seiner bildtheoretischen Arbeiten gelten. Eine Dynamo-Logik anstelle einer Onto-Logik: So brachte Jacques Derrida Marins Vorgehen treffend auf den Punkt.⁹⁹ Allerdings beerbt eine Theorie der Wirksamkeit, die Marin zeit lebens verfeinerte, nicht etwa – wie es so oft heißt – die Ontologie; es ist vielmehr die Ontologie, die sich als Antwort auf Wirksamkeitseffekte herausstellt. Der historische Versuch seit Platon,

Bilder in ihrem Wesen zu erfassen, ist als Echo ihrer verstörenden Wirkung zu begreifen: Nur weil Bilder mehr können, als sie eigentlich sollten, wird die Frage nach ihrem genuinen Sein virulent. In seiner Verschiebung der Perspektive vom Problem des Seins zu demjenigen der Kraft vollzieht Marin daher weniger einen Paradigmenwechsel, als er die strukturellen Bedingungen der Bildontologie neu hinterfragt.

Bilder waren für Marin zunächst eine bestimmte Form von Zeichen, denen er in seinen frühen Arbeiten zu Pascal und Port-Royal begegnet war.¹⁰⁰ Dass Zeichen das tun, was sie tun, verdanken sie – so die antisubstanziale Logik von Port-Royal – nicht ihrem Wesen, sondern der Tatsache, dass ihnen Glauben geschenkt wird. Wer auf diese Weise (mit Pascal gesprochen) den »Grund der Wirkungen« (*raison des effets*) erforscht, stößt auf den Chiasmus der Repräsentationsmacht: Zeichen sind nicht allein auf Macht angewiesen, es ist die Macht selbst, die (als grundsätzlich unsinnlich-unsichtbare Kraft) der äußeren Zeichen bedarf. Schon früh wandte sich Marin daher den Königsporträts zu, in denen sich diese Forderung nach Repräsentation ausdrückt.¹⁰¹ Das Bild als Double hat hier seinen Ursprung: Im Bild des Souveräns *präsentiert* sich die Macht als *re-präsentierte*. Die Notwendigkeit, die Macht durch Ausübung unter Beweis zu stellen, entfällt, wenn die Macht im Bild ihre eigene zurückgehaltene Potenz ausstellt. Das Bild garantiert die *virtus* oder *virtù* des Monarchen: dessen Tugend oder vielmehr dessen Kraft. Denn um eine *dynamis*, um eine Potenz geht es hier. Gerade dadurch, dass das Potential nicht ausgeschöpft zu werden braucht, sondern als Potential lediglich repräsentiert wird, erfährt es einen Zuwachs an Kraft. Insofern das Bild zugleich ein Abwesendes vergegenwärtigt und sich selbst in diesem Akt der Repräsentation präsentiert, ist das Bild Mittel und Begründung der Macht in einem.

Nun ist die Paradoxie der Repräsentation nicht bloß logischer Natur. Dass die Macht in der Repräsentation ihre Potenz erhält (im doppelten Sinne des Beibehaltens und des Empfangens), liegt daran, dass die Virtualitäten des Bildes unerschöpflich sind. Das Bild hält, obwohl es alles offen vor Augen stellt, stets etwas in Reserve und enthält daher immer ein Versprechen auf ein noch Latentes. Der Rückhalt des Bildes rührt aus dessen Undurchdringlichkeit oder, wie sich Marin ausdrückt, aus dessen »Opazität.«¹⁰² In der Transparenz gegenüber dem, was sie präsentieren, verleugnen Bilder ihre materielle Opazität, lassen in dieser Verleugnung jedoch auch immer wieder durchscheinen, was sie negieren.¹⁰³

11. *Denken, nicht zu sehen* ist die Mitschrift einer der letzten öffentlichen Vorträge von Jacques Derrida. Im Sommer 2002, zwei Jahre vor seinem Tod, hatte er Valerio Adamis Einladung angenommen, bei dem Gründungs-Symposium der Fondazione Europea del Disegno in Meina (Lago Maggiore) über das Verhältnis von Sehen und Denken zu sprechen. Einen Text von Derrida in eine bildtheoretische Anthologie aufzunehmen, bedarf der Begründung. Der amerikanische Bildwissenschaftler WJT Mitchell mutmaßte, »Derridas Antwort auf die Frage: ›Was ist ein Bild?‹ würde zweifellos lauten: ›Nichts weiter als eine andere Schriftart [...]‹.«¹⁰⁴ Diese Vermutung zu teilen, bedeutet freilich noch lange nicht, den nächsten Schritt zu tun und Derrida der Bildblindheit und des Textualismus zu überführen. Derrida zeigte in seinen dekonstruktiven Lektüren vielmehr, wie sich der Logozentrismus immer wieder mit einem bestimmten Visualitätsdenken verschwisterte, das er als »Heliotropismus« der Metaphysik bezeichnet:¹⁰⁵ eine Metaphorik der klaren Transparenz, der lichten Wahrheit, die dennoch für die eigene Metaphorizität blind ist, insofern die Metaphern – mit Blumenberg gesprochen – absolute geworden sind. Vergessen wird dabei die materielle Dimension der Sprache, ihr bildlicher Raum und allgemein ihre »graphische Vernunft«: das »a« der *différance* ist eine Differenz, die nicht hörbar, nur sichtbar ist. Als *espacement* ist Schrift daher stets Aufschub und Verräumlichung zugleich. In diesem Sinne ist Derrida in der Tat *aniconic, but intensely graphic*.¹⁰⁶

Wenn Derridas Schriftbegriff mithin nicht ohne die graphische Revolution einer modernen Poetik (Mallarmé) zu denken ist, hält sich in seinen Reflexionen über Bildkünste die Aperspektivität der Schrift und ihre konstitutive Blindheit für das Ausgesagte als wiederkehrendes Motiv durch. Von *Die Wahrheit in der Malerei* (1978) bis zur Ausstellung *Aufzeichnungen eines Blinden* (1990) über Gelegenheitstexte zu Zeichnern (Antonin Artaud, Valerio Adami), Photographen (Marie-Françoise Plissart, Jean-François Bonhomme) oder Installationskünstlern (Gary Hill, Salvatore Puglia) wird die Entstehung des Bildes in der Unterbrechung des Sehens umkreist. Von einer »transzendentalen Blindheit« als Möglichkeitsbedingung der Bilderscheinung ist die Rede, vom blinden Fleck in der Wahrnehmung. Wo sich etwas der Präsenz entzieht, kommen Bilder auf.

In *Denken, nicht zu sehen* werden viele Motive aufgerufen, die anderswo ausführlicher entwickelt wurden. Das »blinde« Sehen des Zeichners, der erst zu zeichnen beginnen kann, wenn er von etwas absieht (wahlweise von dem, was er zeichnet, oder von

dem, worauf er zeichnet), weist auf die frühen Analysen zum ›Augenblick‹ bei Husserl zurück: Bedingung des lebendigen Sehens ist der Lidschlag, eine Unterbrechung im Sehkontinuum, bei dem die Pupille befeuchtet wird und weiterfunktionieren kann.¹⁰⁷ Der Entzug als Voraussetzung des Zugriffs – in die solidarische Klammer von Auge und Hand, von Sehen und Greifen im philosophischen Begriff schiebt sich ein Spalt, der nicht mehr zu schließen ist.

Wenn das, was zu sehen sein wird, nicht mehr vorweggenommen werden kann, deutet sich eine andere Sichtweise an, die den Vorgriff nicht mehr erlaubt: ein Nicht-Vorhersehbares, ein rückhaltloses Empfangen ohne jede Vor-Sicht. Auch das Thema der Bildgebung ohne Vor-Gabe hat hier seinen Ort. Schließlich kommt die bereits in den Texten zu Louis Marin und Roland Barthes ausgelotete Verbindung von Bild und Trauer zur Sprache¹⁰⁸ und wird diesmal auf die Frage nach dem Tier bezogen, die Derrida in zeitgleichen Seminaren verfolgte:¹⁰⁹ Augen können durch Trauer verschleiert und durch Tränen verhängt sein. Ist diese Form von Blindheit nur dem Menschen vorbehalten? *Only human eyes can weep*, schrieb der barocke Dichter Andrew Marvell, und stellte damit einmal mehr die Frage nach der anthropologischen Differenz.

12. Der Essay *Das Bild: Mimesis & Methexis* von Jean-Luc Nancy gehört in die Reihe neuerer Arbeiten des Autors, die explizit der Frage nach dem Bild gewidmet sind.¹¹⁰ Als Fortsetzung der Reflexion über *Die Musen* und damit darüber, warum es überhaupt verschiedene Künste gibt,¹¹¹ fragt Nancy nach der Eigentümlichkeit und nach dem Eigensinn der Bilder. Der ästhetische Effekt wird in allen Künsten für Nancy durch einen konstitutiven Mangel verursacht, der das Begehren des Rezipienten in Gang setzt. In jeder Kunst sind die Auslassungspunkte jedoch anders verteilt und erzeugen ein jeweils anderes Begehren sowie eine je eigene Lust. Die Frage etwa nach dem medialen Text-Bild-Verhältnis muss daher stets auch als eine Frage nach Lustverhältnissen formuliert werden. Zu den besonderen Lusteffekten des Bildes gehört die physische Nähe, die dem Zuschauer abverlangt wird. ›Hautnah‹ tritt das Bild an uns heran und stellt sein Inkarnat aus. Insofern es zum Zuschauer drängt bzw. ihn zur Nähe zwingt, ist das Bild (wie es schon in der stoischen Pneuma-Lehre hieß) durch einen *Tonos*, durch einen körperlichen Überhang gekennzeichnet, der im Körper des Zuschauers rhythmische Resonanzeffekte hervorruft. Was sich vom Bildgrund abhebt, löst sich davon jedoch nie völlig los. Der Wunsch, den Bildern auf

den Grund zu gehen und hinter den Formen ausfindig zu machen, was sie begründet, ist unerschöpflich, erzeugt der Grund doch immer neue Formen, die sich vor den unerreichbaren, weil abwesenden Grund schieben und das Begehren neu anstacheln. Die Fläche des Bildes ist daher stets eine *eido-* wie *erogene* Zone zugleich.

Wiewohl sich in diesem Essay also vornehmlich Aspekte von Nancys neueren Bildtheorien wiederfinden lassen, ist dieser auch insofern aufschlussreich, als er die frühen, mit Lacoue-Labarthe entstandenen Arbeiten zu *Mimesis* und *Methexis*, Nachahmung und Teilnahme, als die zentralen ontologisch-ästhetisch-politischen Kategorien des Abendlands, zur Folie hat.¹¹² Schon der Aufsatz ›Der Bauchredner‹ (1975) verweist auf die Zusammengehörigkeit von *Mimesis* und *Methexis* in Platons Bildtheorie: Die mimetische Ähnlichkeit des Bildes wird durch die Teilhabe (*Methexis*) an einer höheren Instanz, die ihr Stimme und Sinn verleiht, hergestellt.¹¹³ In den (dekonstruktiven) Lektüren des Christentums sowie der Romantik¹¹⁴ wird diese Intuition weiter vertieft und kulturtheoretisch formuliert: Mimesis besteht dann in einer ›Aneignung des Anderen durch eine Veränderung oder Aufopferung des Eigenen‹ und unterhält daher ein intimes Verhältnis zur Logik des Opfers.¹¹⁵ Auf ähnlichen Prämissen entwickelte René Girard seine Kulturtheorie der mimetischen Gewalt.¹¹⁶ Gegen Girards Hoffnung, die mimetische Gewalt könne durch kulturelle Symbolisierung überwunden werden, wendet Nancy jedoch ein, dass die bloß symbolische Repräsentation von Ähnlichkeit immer schon dadurch unterlaufen wird, dass Nachahmendes und Nachgeahmtes ineinander übergreifen, einander anstecken und verformen. ›Keine *Mimesis* ohne *Methexis* – so lautet das Prinzip, bei Strafe, sonst nur Kopie oder Reproduktion zu sein. Und umgekehrt natürlich: keine *Methexis*, die nicht auch *Mimesis* implizieren würde‹ (S. 347). Die Partizipation verlangt nach Sichtbarkeit, die Sichtbarkeit nach Partizipation. Nancys Sozialontologie aus *Etre singulier pluriel*¹¹⁷ und seine Ästhetik laufen hier zusammen: Das Mitsein drängt zum Bild, das Bild zur Anteilnahme.

Die 12 hier vorgestellten Texten sind, über ihre jeweiligen Gedanken hinaus, auch stets Momentaufnahmen diverser Phasen im französischen Denken des vergangenen Jahrhunderts. Eine Geschichte des französischen Bilddenkens zu schreiben ist nicht nur verfrüht (es würde dessen Abgeschlossenheit voraussetzen), sondern auch insofern problematisch, als es eine Linearität unterstellt, die den tatsächlichen Verläufen des Denkens nicht entspricht. Schon

diese Reihung von 12 über das Jahrhundert verteilten Texten lässt weniger einen roten Faden erkennen denn ein komplexes Geflecht sich verzweigender Fäden. Vorliegendes Projekt versteht sich daher im doppelten Sinne als *Archäologie*: es geht der Historiographie, als dessen Bedingung, voraus, hegt jedoch, auf solch materialreichem Boden stehend, zugleich Zweifel an jeder künftigen linearen Erzählbarkeit. Im Sinne Michel Foucaults ist die Archäologie weder nach hinten noch nach vorne abschließbar, sie hat weder Anfang noch Ende, sondern zeigt vielmehr in immer neuen Freilegungen und Umschichtungen, wie sich Diskursordnungen herausbilden, absetzen und überlagern, wie sich Semantiken verschieben und sich Probleme konturieren.

In dieser neuen, reflexiveren Phase, die sich an den Ausruf des *iconic turn* anschließt, könnte sich – analog zu Foucaults Nachweis in *Die Ordnung der Dinge* – herausstellen, dass die Bildwissenschaften ebensowenig darin bestehen, das Wesen des Bildes zu erfassen, wie die Humanwissenschaften auf eine wie immer geartete Essenz des Menschen zielten.¹¹⁸ Von Anbeginn sind Mensch wie Bild weniger Gegenstand einer spezifischen Wissenschaft als vielmehr funktionale Vektoren, die eine Vielfalt von Praktiken, Ereignissen, Kräften und Wirkungen perspektivisch fokussieren. Vieles spricht dafür, dass es eine originäre bildwissenschaftliche Disziplin ebensowenig geben kann wie eine angestammte Disziplin des Menschen.

Wenn dem französischen Diskurs im 20. Jahrhundert vielfach fehlt, was die deutschsprachige Diskussion so oft umtreibt, nämlich die Beantwortung der Frage nach der spezifischen Differenz des Bildes, dann führt er, in seinen vielfältigen Verflechtungen von philosophischen, ästhetischen, biologischen, psychologischen oder ethnologischen Gesichtspunkten, vor Augen, was es heißt, das Bild weniger zum Thema als zur operativen Methode zu machen. Erst unter dieser Voraussetzung – nämlich dass das Bild zum Verfahren des Fragens wird – kann der *iconic turn* sein, was er beansprucht, nämlich die Beschreibung eines tatsächlichen Paradigmenwechsels im Wissen und Handeln.

Zu der Textgestalt: Insofern einzelne Übersetzungen bereits vorlagen, wurde, um die Zitierfähigkeit zu gewährleisten, auf eine Anpassung an die neue Rechtschreibung verzichtet. Kursivsetzungen mit* zeigen an, dass das Wort schon im Originaltext auf Deutsch geführt wird.

Viele Menschen halfen bei der Konkretisierung dieses Bandes. Danksagungen für die großzügige Genehmigung, einzelne Texte übersetzen bzw. wiederabdrucken zu dürfen, gehen an Hubert Damisch und an Yve-Alain Bois (Text 7), an Marguerite Derrida, Amelia Valtolina und Valerio Adami (Text 11) und schließlich an Jörg Huber (Text 12). Kathrin Busch und Iris Därmann sei für die gute Zusammenarbeit gedankt, Gottfried Boehm für die stete Unterstützung dieses Projekts seit seinen Anfängen und Andrea Haase Brauchli für das sorgfältige Lektorat. Und *last but not least* seien Michael Mayer und die Teilnehmer der Eikones Summer School 2009 erwähnt: den lebhaft geführten Diskussionen verdankt diese Einleitung so manch eine entscheidende Anregung.

Anmerkungen

- 1 Richard Rorty (Hg.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967.
- 2 Vgl. dazu die verschiedenen Sondierungen in: Emmanuel Alloa und Alice Lagaay (Hg.), *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2008.
- 3 Ein ähnliches Unterfangen verfolgt der Band: Jörg Probst und Jost Philipp Klenner (Hg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt am Main 2009. Vgl. ebenfalls Neal Curtis (Hg.), *The Pictorial Turn*, New York/London 2010.
- 4 Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S.11–38. WJT Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: ders., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S.11–34 (ursprünglich erschienen in: *Artforum* 30 (1992), S. 89–94).
- 5 Horst Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29 (2003), S. 418–428.
- 6 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
- 7 Vgl. Emmanuel Levinas' *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* in vorliegendem Band (Text 2).
- 8 Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris 1973.
- 9 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1967 ; dt. *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. v. Jean-Jacques Raspaud, Berlin 1996, S.27.
- 10 Roland Barthes, *L'Image*, in: *Prétexte: Roland Barthes*, hg. v. Antoine Compagnon, Paris 1967, S. 298–308, jetzt in: ders., *Œuvres Complètes*, hg. v. Eric Marty, Vol III: 1974–1980, Paris 1993-5, hier S. 870–876; dt. *Das Bild*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2005, S. 381–389, hier S. 387.
- 11 Für Bonnefoy negiert das Bild konstitutiv jede Form leiblicher Präsenz. Vgl. insbesondere Yves Bonnefoy, *La présence et l'image*, Inauguralvortrag am Collège de France 1981, Paris 1983.
- 12 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968, S.173; dt. *Differenz und Wiederholung*, übers. v. Joseph Vogl, 2. korr. Aufl., München 1997, S.172f.
- 13 Martin Jay, *Returning the Gaze. The American Response to the French Critique of Ocularcentrism*, in: *Definitions of Visual Culture II. Modernist Utopias, Post-formalism, and Pure Visuality*, hg. v. Chantal Charbonneau, Montreal 1996, S. 29–46; dt. *Den Blick erwidern. Die amerikanische Antwort auf die französische Kritik am Okularzentrismus*, in: *Privileg Blick*, hg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997, S.154–174, hier S.155.
- 14 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, in: *Art de France. Revue annuelle de l'art ancien et moderne 1 (1961)*, S.187–208, in Buchform: Paris 1964; dt. *Das Auge und der Geist*, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. v. Christian Bernes, Hamburg 2003, S. 275–317, hier S.282.
- 15 Ebd., S. 39; dt. S. 290.
- 16 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936, S. 162 ; dt. *Die Imagination*, übers. v. Abelle Christaller, in: *Philosophische Schriften I: Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939*, Hamburg 1994, S. 97–254, hier S. 242.
- 17 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940; dt. *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, übers. v. Hans Schöneberg und überarb. v. Vincent von Wroblewsky, Hamburg 1994.
- 18 Jacques Lacan, *Le Séminaire V. Les formations de l'inconscient 1957–1958*, Paris 1998, S.131; dt. *Das Seminar V: Die Bildung des Unbewussten 1957–1958*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2006, S.153.
- 19 Jacques Lacan, *Du regard comme objet petit a [1964]*, in: ders., *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, S. 79–135; dt. *Vom Blick als Objekt klein a*, in: *Das Seminar XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Weinheim 1964.
- 20 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983; dt. *Kino*, Bd.1: *Das Bewegungs-Bild*, übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 1989. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985; dt. *Kino*, Bd. 2: *Das Zeit-Bild*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1991.
- 21 René Char, *La parole et la prairie*, Paris 1952. Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux*, in: *La Nouvelle Revue française 4 (1953)*, S. 685–693. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris 1955. Maurice Blanchot, *Naissance de l'art*, in: *La Nouvelle Revue française 35 (1955)*, S. 923–933, auch in: ders., *L'Amitié*, Paris 1971, S. 9–20.
- 22 Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, Vorlesungsmanuskripte an der Sorbonne 1956–66, hg. v. Nathalie Simondon und Jean-Yves Chateau, Paris 2008; Gilbert Simondon, *Communication et information. Cours et conférences*, hg. v. Nathalie Simondon und Jean-Yves Chateau, Paris 2010.
- 23 Philippe Quéau, *Eloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel/Paris 1986. Edmond Couchot, *Image. De l'optique au numérique*, Paris 1988. Bernard Stiegler, *L'image discrète*, in: ders., *Jacques Derrida, Echographies de la télévision*, Paris 1996, S.165–182; dt. *Das diskrete Bild*, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche*, übers. v. Horst Brühmann, Wien 2006, S.161–180. Edmond Couchot und Norbert Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris 2003.
- 24 Georges Didi-Huberman, *In offener Formation*, in: *Trivium*, 1–2008. <http://trivium.revues.org/index393.html>.
- 25 Vgl. zur Geschichte der französischen Ästhetik: Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680–1814)*, Paris 1994.
- 26 Zur Bedeutung des Surrealismus vgl. Kathrin Busch, *Subversion des Bildes. Zu den Spuren der surrealistischen Bildauffassung in der französischen Gegenwartsphilosophie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2009, Bd. 54/1, S. 9–25.
- 27 Thierry Lenain (Hg.), *L'image. Deleuze–Foucault–Lyotard*, Paris 1997; Laurent Zimmermann (Hg.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Paris 2006; François Dosse, Jean-Michel Frodon (Hg.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris 2008.
- 28 Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory. Vol.I: Narrative Figuration*, New Haven/London 2010; Nigel Saint, Andy Stafford (Hg.), *Modern French Visual Theory: A Critical Reader*, Manchester 2011. Der Vollständigkeit halber sei auch erwähnt: Temenuga Trifonova: *The Image in French Philosophy*, Amsterdam/New York 2007.
- 29 Henri Bergson, *Avant-propos de la septième édition [1911]*, in: Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Edition critique, hg. v. Frédéric Worms und Camille Riquier, Paris 2008, S. 2; dt. *Vorwort zur siebten Ausgabe*, in: ders., *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übers. v. Julius Frankenberger, Hamburg 1991, S. II.
- 30 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889; dt. *Zeit und Freiheit*, übers. v. Paul Fohr, Jena 1911 (Nachdruck Berlin 2006).
- 31 Paul-Louis Couchoud, *La métaphysique nouvelle. Matière et mémoire de M. Bergson*, in: *Revue de métaphysique et de morale X (1902)*, S. 225–243 (zit. nach Bergson, *Matière et mémoire* (Anm. 23), S. 455).
- 32 Brief an Xavier Léon vom 25. Juli 1901: »[...] déplacement de point de vue que je demande à la métaphysique d'une part, à la psycho-physiologie de l'autre, par la théorie de l'image«, in: Henri Bergson, *Correspondance*, hg. v. André Robinet, Paris 2002, S. 61.
- 33 Henri Bergson, *L'Intuition philosophique [1911]*, in: ders., *La pensée et le mouvant*, Paris 1934, S.117–142, hier S.130; dt. *Die philosophische Intuition*, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, übers. v. L. Kottje, Hamburg 2008, S. 126–148, hier S.128.
- 34 Henri Bergson, *Avant-propos de la septième édition [1911]*, *Materie und Gedächtnis* (Anm. 29), S. 1; dt. *Materie und Gedächtnis*, Hamburg 1991, S. I.

Anmerkungen

- 35 Jean-Paul Sartre, L'Imagination, (Anm. 16), S.144; dt. S. 227.
- 36 Maurice Merleau-Ponty, Bergson se faisant, in: Signes, Paris 1960, S.229–240, hier S.233ff.; dt. Bergson im Werden, in: Zeichen, hg. v. Christian Bermes, Hamburg 2003, S.265–280, hier S.277ff.
- 37 Maurice Merleau-Ponty, L'institution. La passivité. Notes de cours au collège de France (1954–1955), Paris 2003, S.163 (Fußn.). (Herv. E.A.)
- 38 Maurice Merleau-Ponty, Editorische Notiz (anonym), in: Les Temps modernes, 4. Jg., No.38 (1948), S.769. Nun als La réalité et son ombre, in: ders., Parcours 1935–1951, Paris 1997, S.122–124, hier S.124 (der Pessimist Levinas wird dem Optimisten Sartre gegenübergestellt).
- 39 Emmanuel Levinas, Sur Maurice Blanchot, Paris 1975, S.79.
- 40 Emmanuel Levinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité, Den Haag 1961; dt. Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, übers. v. Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/München 1987.
- 41 Emmanuel Levinas, Humanisme de l'autre homme, Paris 1987, S.47; dt. Humanismus des anderen Menschen, übers. v. Ludwig Wenzler, Hamburg 2005, S.40.
- 42 Jean-Luc Marion, L'idole et la distance, Paris 1977. Ders., Fragments sur l'icône et l'idole, in: Revue de métaphysique et de morale (1979), S.433–445; dt. Idol und Bild, in: Bernhard Caspar (Hg.): Phänomenologie des Idols, übers. v. Ludwig Wenzler, Freiburg/München, S.107–132.
- 43 Jean-Luc Marion, La croisée du visible, 2. erw. Ausgabe, Paris 1996; dt. Die Öffnung des Sichtbaren, übers. v. Géraldine Bertrand, Paderborn 2005.
- 44 Maurice Blanchot, Le musée, l'art et le temps, in: Critique, Nr.43, Dezember 1950, S.195–208 und Nr.44, Januar 1951, S.30–42; zit. nach ders., L'Amitié, Paris 1971, S.21–51; dt. Das Museum, die Kunst und die Zeit, in: ders., Museumskrankheit. Das Museum, die Kunst und die Zeit, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S.9–56.
- 45 Ebd., S.43; dt. S.43.
- 46 Maurice Blanchot, Les deux versions de l'imaginaire, in: Cahiers de la Pléiade 12 (1951), S.115–125, jetzt in: ders., L'espace littéraire, Paris 1955 S.341–355.
- 47 Ebd., S.28. Vgl. ebenfalls La rencontre de l'imaginaire, in: ders., Le livre à venir, Paris 1959, S.9–18; dt. Die Begegnung mit dem Imaginären, in: ders., Der Gesang der Sirenen, übers. v. Karl August Horst, Frankfurt a.M./Berlin 1982, S.11–20.
- 48 Vgl. u.a., anlässlich von Karl Schlechtas Nietzsche-Edition, Blanchots Aufsatz: Nietzsche aujourd'hui, in: La Nouvelle revue française 68 (1958), S.284–95, wiederaufgenommen in: ders., L'Entretien infini, Paris 1969, S.201–215; allgemeiner: Jacques Le Rider, Nietzsche in Frankreich, übers. v. Heinz Jatho, München 1997.
- 49 Maurice Blanchot, Le rire des dieux, in: La Nouvelle Revue française 151 (1965), S.91–105, auch in: L'amitié (Anm.42), S.192–207; dt. Das Gelächter der Götter. Marginalien zu Klossowski, Berlin 1979, S.80.
- 50 Roger Caillois, Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige, Paris 1958, S.61; dt. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, übers. v. Sigrid von Massenbach, Frankfurt a.M.1982, S.28.
- 51 Roger Caillois, Mimétisme et psychasthénie légendaire, in: Minotaure 7 (1935), S.5–10; dt. Mimese und legendäre Psychasthenie, in: ders., Méduse & Cie., übers. v. Peter Geble, Berlin 2007, S.25–44.
- 52 Jacques Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je (1949), in: ders., Ecrits I, Paris 1999, S.92–99, hier S.95; dt. Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften I, Frankfurt a.M.1975, S.61–70, hier S.66.
- 53 Roger Caillois, Esthétique généralisée, Paris 1962.
- 54 Athanasius Kircher, Mundus subterraneus, Amsterdam 1664/65, Bd.II, S.27ff: De admirandis Naturae pictricis operibus, formis, figuris, imaginibus, quas in lapibus & gemmis delineat, eorumque originis & causis.
- 55 Roger Caillois, L'agathe de Pyrrhus, in: ders., Obliques, précédé de Images, images, Paris 1975, S.93–111; dt. Der Achat des Pyrrhus, übers. v. Rainer G. Schmidt, in: Neue Rundschau, Heft 4/2003, S.94–105.
- 56 Roger Caillois, Pierres suivi d'autres textes, Paris 1966; dt. Steine, übers. v. Gerd Henniger, München 1983; ders., L'écriture des pierres, Genf 1970 und Pierres réfléchies, Paris 1975; dt. Die Schrift der Steine, übers. v. Rainer G. Schmidt, Wien 2004.
- 57 Jurgis Baltrušaitis, Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes, Paris 1957; dt. Imaginäre Realitäten, Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomie–Bilder im Stein–Waldarchitektur–Illusionsgärten, Köln 1984.
- 58 Gilles Deleuze, Renverser le platonisme, in: Revue de Métaphysique et de Morale 71, no. 4 (1966), S.426–38, überarbeitete Fassung als Platon et le simulacre, in: ders., Logique du sens, Paris, 1969, S.292–307; dt. Platon und das Trugbild, in: ders., Logik des Sinns, Frankfurt a.M.1993, S.311–324.
- 59 Gilles Deleuze, Différence et répétition (Anm.12), S.92; dt. S.95.
- 60 Ebd.
- 61 Pierre Klossowski, Nietzsche, le polythéisme et la parodie, in: ders., Un si funeste désir, Paris 1963, S.185–228; dt. Nietzsche, Polytheismus und Parodie, in: Werner Hamacher (Hg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M./Berlin 1986, S.15–45 und Pierre Klossowski, Nietzsche et le cercle vicieux, Paris 1969 (2. überarb. Fassung 1978); dt. Nietzsche und der Circulus vitiosus deus, übers. v. Ronald Vouillé, München 1986.
- 62 Jean Baudrillard, La précession des simulacres, in: Traverses 10 (1978), S.3–37, jetzt in: ders., Simulacres et simulation, Paris 1981, S.9–68; dt. Präzession der Simulakra, in: ders., Agonie des Realen, übers. v. Lothar Kurzawa und Volker Schaefer, Berlin 1978, S.7–69; Jean Baudrillard, Kool Killer ou l'insurrection par les signes, in: ders., L'échange symbolique et la mort, L'Échange symbolique et la mort, Paris 1976, S.118–128; dt. Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin 1978, S.19–38.
- 63 Pierre Klossowski, Le bain de Diane, Paris 1956; dt. Das Bad der Diana, übers. v. Sigrid von Massenbach, Hamburg 1970 (Neuaufgabe Berlin 1982).
- 64 Michel Foucault, La prose d'Actéon, in: Nouvelle revue française 135 (1964), S.444–459, jetzt in: ders., Dits et Ecrits, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Tome I: 1954–1969, Paris 1994, S.326–337; dt. Aktaions Prosa, in: Die Prosa des Aktaion, übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd.I: 1954–1969, Frankfurt a.M.2001, S.434–449.
- 65 Philippe Lacoue-Labarthe, La dissimulation. Nietzsche, la question de l'art et la littérature, in: Nietzsche aujourd'hui? Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1972, hg. v. Maurice de Gandillac und Bernard Pautrat, Paris 1973, Bd.II, S.9–36; wiederveröffentlicht unter dem Titel: Nietzsche apocryphe, in: ders., Le sujet de la philosophie. Typographies II, Paris 1979, S.75–109, hier S.91.
- 66 Die Verbindung von Bild- und Ereignisdenken ist der rote Faden von Michel Foucaults Deleuze-Rezension: Theatrum Philosophicum, in: Critique 282 (1970), S.885–908, wiederabgedruckt in: ders., Dits et Ecrits (Anm.61), Bd.2: 1970–1975, S.75–99; dt. Theatrum Philosophicum, in: Gilles Deleuze und Michel Foucault, Der Faden ist gerissen, übers. v. Walter Seitter und Ulrich Raulff, Berlin 1977, S.21–58, nun auch übers. v. Michael Bischoff in: Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. (Anm.61), Bd.2: 1970–1975, S.93–122.
- 67 Gilles Deleuze, L'image de la pensée, in: ders., Proust et les signes, Paris 1964, S.115–124; dt. Das Bild des Denkens, in: ders., Proust und die Zeichen, übers. v. Henriette Beese, Berlin 1993, S.78–84; Gilles Deleuze, L'image de la pensée, in: ders., Différence et répétition (Anm.12), S.169–217; dt. Das Bild des Denkens, in: ders., Differenz und Wiederholung, S.169–216.
- 68 Gilles Deleuze, Sur Nietzsche et l'image de la pensée [Gespräch mit Jean-Noël Vuarnet], in: Les lettres françaises, no.1223, 28. Februar–5. März 1968, S.5, 7 und 9; jetzt

Anmerkungen

- in: ders., *L'île déserte et autres textes* (1953–1974), hg. v. David Lapoujade, Paris 2002, S. 187–197; dt. *Über Nietzsche und das Bild des Denkens*, in: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2003, S. 195–205, hier S. 201.
- 69 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Anm. 20); Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Anm. 20).
- 70 Das Werk ist auf Deutsch nach wie vor unübersetzt, dafür liegt nun (nach der italienischen von 1988) endlich eine englische Gesamtübersetzung vor: Jean-François Lyotard, *Discourse, figure*, übers. v. Antony Hudek und Mary Lidon, Minneapolis 2010.
- 71 Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: *Manteia* (1968), S. 12–17; jetzt in: ders., *Œuvres complètes* (Anm. 10), Vol. II: 1966–1973, S. 491–495; dt. *Der Tod des Autors*, übers. v. Matias Martinez, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 181–193.
- 72 Jean-François Lyotard, *Discours figure*, Paris 1972, S. 9.
- 73 Ebd., S. 135–162 (*L'opposition et la différence*).
- 74 Ebd., S. 271.
- 75 Hubert Damisch, *Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture*, in: *Macula 2* (1977), S. 17–23; Jacques Derrida, *Restitutions: de la vérité en peinture*, in: *Macula 3/4* (1978), S. 11–37 (als stark erweiterte Fassung in: ders., *La vérité en peinture*, Paris 1978, S. 291–436; dt. *Restitutions*, in: *Die Wahrheit in der Malerei*, übers. v. Michael Wetzel, Wien 1992, S. 301–442).
- 76 Algirdas Julian Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966; dt. *Strukturelle Semantik*, übers. v. J. Ihwe, Braunschweig 1971; Jurij M. Lotman, *Die Struktur des literarischen Textes* [1970], übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972 (das russische Original ist von 1970, die italienische Übersetzung von 1972 und die französische von 1973). Allgemein zur Geschichte der Semiologie und des Strukturalismus: François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome 1: Le champ du signe* (1945–1966), Paris 1991. *Tome 2: Le chant du cygne* (de 1967 à nos jours), Paris 1992; dt. *Geschichte des Strukturalismus, Band 1: Das Feld des Zeichens* (1945–1966), übers. v. Stefan Barmann, Hamburg 1996, *Band 2: Die Zeichen der Zeit* (1967–1991), übers. v. Stefan Barmann, Hamburg 1997.
- 77 Umberto Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Mailand 1967; Umberto Eco, *Critica dell'iconismo, Trattato di semiotica generale*, Mailand 1975, S. 256–284; dt. *Kritik der Ikonizität*, in: ders., *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übers. v. Günter Memmert, München 1987, S. 254–288; Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Mailand 1968, Abschnitt B; dt. *Zu einer Semiotik der visuellen Codes*, in: ders., *Einführung in die Semiotik*, übers. v. Jürgen Trabant, München 1972, S. 195–292.
- 78 Roland Barthes, *Le message photographique*, in: *Communications 1* (1961), S. 14–36, jetzt in: ders., *Œuvres complètes* (Anm. 10), Vol. I: 1942–1965, S. 938–48; dt. *Die Photographie als Botschaft*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–27; Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, in: *Communications 4* (1964), S. 40–51, jetzt in: ders., *Œuvres complètes* (Anm. 10), Vol. I: 1952–1965, S. 1417–1429; dt. *Rhetorik des Bildes*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 28–46.
- 79 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris 1968; dt. *Semiologie des Films*, übers. v. Renate Koch, München 1972; ders., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977; dt. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, übers. v. Dominique Blüher u. a., Münster 2000.
- 80 Meyer Schapiro, *Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Semiotica 1/3* (1969), S. 223–42; Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text*, Den Haag 1973.
- 81 1967 erscheint zeitgleich der von Bernard Tesseydre herausgegebene Band *Essais d'icologie* und die von Pierre Bourdieu besorgte Übersetzung von *Gothic Architecture and Scholastic Thought*. Erwin Panofsky, *Essais d'icologie*, hg. v. Bernard Tesseydre, Paris 1967 und ders., *Architecture gothique et Pensée scolastique*, übers. und mit einem Nachwort versehen v. Pierre Bourdieu, Paris 1967.
- 82 Michel Foucault, *Les mots et les images*, in: *Le Nouvel Observateur 154* (1967), S. 49–50, jetzt in: ders., *Dits et Écrits* (Anm. 61), Vol. I: 1954–1969, Paris 1994, S. 620–623; dt. *Worte und Bilder*, übers. v. Michael Bischoff, in: ders., *Schriften in vier Bänden* (Anm. 61), Bd. I: 1954–1969, S. 794–797, hier S. 795.
- 83 Ebd., S. 797.
- 84 Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris 1972; engl. *A Theory of/Cloud/Towards a History of Painting*, übers. v. Janet Lloyd, Stanford 2002.
- 85 Emile Benveniste, *Sémiologie de la langue*, in: *Semiotica* (1969), Bd. I/1, S. 1–12 und Bd. I/2, S. 127–135, auch in: ders., *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1974, Bd. II, S. 43–66 (dieser zweite Band wurde in die deutsche Übersetzung nicht aufgenommen).
- 86 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987, S. 405; dt. *Der Ursprung der Perspektive*, übers. v. Heinz Jatho, Berlin/Zürich 2010, S. 440.
- 87 Henri Maldiney, *L'Équivoque de l'Image dans la Peinture*, in: ders., *Regard Parole Espace*, Lausanne 1973, S. 211–253, hier besonders S. 233ff.
- 88 Henri Maldiney, *Atres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne 1975.
- 89 Gustave Guillaume, *Temps et verbe* [1929], Paris 1984, S. 93.
- 90 Vgl. die autobiographische Selbstbemerkung in der Einleitung zu Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007, S. 49.
- 91 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'histoire de l'art*, Paris 1990; dt. *Vor einem Bild*, übers. v. Reinhold Werner, München/Wien 2000; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris 1990; dt. *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übers. v. Andreas Knop, München 1995.
- 92 Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris 1987 (vor allem S. 100ff.).
- 93 Jean-François Lyotard, *La peinture, anamnèse du visible*, in: ders., *Misère de la philosophie*, Paris 1998, S. 97–115, hier S. 110.
- 94 Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums, Gesammelte Werke Bd. 5*, hg. v. Werner Schuffenhauer, Berlin 1973, S. 6: »Wer der Religion das Bild nimmt, der nimmt ihr die Sache«.
- 95 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung, Gesammelte Werke, Bd. II/III*, Frankfurt a. M. 1999, Kap. VI. D., S. 344–354.
- 96 Vgl. etwa Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996; engl. *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, übers. v. Rico Franses, Stanford 2005; Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris 2003.
- 97 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, Kap. 10: *L'interminable seuil du voir*; dt. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. v. Markus Sedlaczek, München 1999, Kap. 10: *Die endlose Schwelle des Blicks*.
- 98 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007. Vgl. ebenfalls Georges Didi-Huberman, *Ouvrir vœus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999; dt. *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, übers. v. Mona Belkhdja und Marcus Coelen, Berlin/Zürich 2006.
- 99 Jacques Derrida, *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, übers. v. Michael Wetzel, in: Michael Wetzel, Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 13–36, hier S. 16.
- 100 Louis Marin, *La critique du discours. Sur la «Logique de Port-Royal» et les «Pensées» de Pascal*, Paris 1975.
- 101 Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981; dt. *Das Porträt des Königs*, übers. v. Heinz Jatho, Berlin/Zürich 2005.

Anmerkungen

- 102 Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris 1989; dt. *Das Opake der Malerei Zur Repräsentation im Quattrocento*, übers. v. Heinz Jatho, Berlin/Zürich 2004.
- 103 Louis Marin, *De l'opacité* [Gespräch mit Pascale Cassagnau, 1990], in: ders., *De l'entretien*, Paris 1997; dt. *Über die Opazität*, in: ders., *Über das Kunstgespräch*, übers. v. Bernhard Nessler, Berlin/Zürich, S. 47–56.
- 104 WJT Mitchell, *What is an image?*, in: *New Literary History* 15.3 (1984), S. 503–537, zit nach: ders., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago 1986, S. 7–46, hier S. 30; dt. *Was ist ein Bild?*, in: *Bildlichkeit*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68, hier S. 41.
- 105 Jacques Derrida, *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in: *Poétique* 5 (1971), S. 1–52, wiederaufgenommen in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 247–324; dt. *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, übers. v. Gerhard Ahrens, Wien 1988, S. 205–258.
- 106 Geoffrey Hartman, *Saving the text. Literature, Derrida, philosophy*, Baltimore 1982, S. 17.
- 107 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène, Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris 1967; dt. *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a. M. 2003.
- 108 Jacques Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, in: *Poétique* 47 (1981), S. 269–291; dt. *Die Tode von Roland Barthes*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1987; Jacques Derrida, *Kraft der Trauer* (Anm. 94), S. 13–35.
- 109 Jacques Derrida, *La bête et le souverain I* (2001–2003), Paris 2008; *La bête et le souverain II* (2002–2003), Paris 2010.
- 110 Vgl. u. a.: *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*, Brüssel 2001; dt. *Evidenz des Films*, übers. v. Rika Felka, Berlin 1999; *Le regard du portrait*, Paris 2000; dt. *Porträt und Blick*, übers. v. Gisela Felbel und Jutta Legueil, Stuttgart 2000; *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Paris 2001; *Au fond des images*, Paris 2003; *Am Grund der Bilder*, übers. v. Emmanuel Alloa, Berlin/Zürich 2003; (mit Federico Ferrari) *Nus sommes. La peau des images*, Paris 2003; dt. *Die Haut der Bilder*, übers. v. Jadja Wolf und Sabine Schulz, Berlin/Zürich 2003; *Noli me tangere. Essai sur la levée des corps*, Paris 2003; dt. *Noli me tangere*, übers. v. Christoph Dittrich, Berlin/Zürich 2003; (mit Federico Ferrari), *Iconographie de l'auteur*, Paris 2005; *Le plaisir du dessin*, Lyon 2007.
- 111 Jean-Luc Nancy, *Les muses*, 2. erw. Fassung, Paris 2001; dt. *Die Musen*, übers. v. Gisela Felbel und Jutta Legueil, Stuttgart 1999.
- 112 Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes. Typographies 2*, Paris 1986; dt. *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*, übers. v. Thomas Schestag, Basel 2003.
- 113 Jean-Luc Nancy, *Le ventriloque*, in: Sylviane Agacinsky, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy u. a. (Hg.), *Mimesis des articulations*, Paris 1975, S. 304–307.
- 114 Jean-Luc Nancy, *La décloison. Déconstruction du christianisme I*, Paris 2005; dt. *De-konstruktion des Christentums*, übers. v. Esther von der Osten, Berlin/Zürich 2008. Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.
- 115 Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Paris 1990, S. 83.
- 116 René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972; dt. *Das Heilige und die Gewalt*, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt a. M. 1994.
- 117 Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, Paris 1996; dt. *Singulär plural sein*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, Berlin/Zürich 2004.
- 118 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966; dt. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971.