Das Sehen der Blinden. Derrida als Kunsttheoretiker

Ulrich Seeberg*
Martin-Luther University Halle-Wittenberg

Kurzfassung. Der folgende Aufsatz bezieht Derridas These, daß Blindenzeichnungen implizite Selbstportraits des Zeichners darstellen wie auch Selbstportraits des Zeichners diesen implizit als Blinden zeigen, auf die Frage, wie eine solche, allgemein auf das Verhältnis von Glauben und Wissen zielende These überhaupt verdeutlicht werden kann, wenn sich die Theorie der Kunst selbst nicht von jener Blindheit ausnehmen kann, von der sie im Blick auf die Kunst handelt.

1.

Jacques Derrida kuratierte im Jahre 1990 in Paris eine Ausstellung mit Zeichnungen aus den Beständen des Louvre. Das Thema dieser Ausstellung bildete die Blindheit – und zwar einerseits in der bildlichen Darstellung von Blinden und andererseits in der bildlichen Selbstdarstellung bildender Künstler, also in Selbstportraits. Der französische Titel von Derridas umfangreichen Begleittext, dem Katalog, zu dieser Ausstellung lautet daher „Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines".[1] Die deutsche Übersetzung gibt dies mit „Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen" wieder; die Kopfzeile des Textes führt als Kurztitel etwas genauer „Memoiren eines Blinden" an.[2] Die Aufzeichnungen oder Erinnerungen des Textes von Derrida sind also diejenigen eines Blinden – und der Blinde ist einerseits, so die These Derridas, der Zeichner, der, indem er Blinde zeichnet, sich zugleich selbst, als Zeichner, zeichnet,

* Email: ulrich.seeberg@gmx.de

[1] Derrida (1990).

[2] Derrida (1997). Michael Wetzel bemerkt im Nachwort zu dieser Ausgabe, der Titel „Mémoires d'aveugle" sei eigentlich unübersetzbar und bedeute soviel wie „Blinden-Memoiren" im Sinne von blinden Aufzeichnungen; Wetzel (1990), S. 130.

und der, wenn er sich selbst als Zeichner zeichnet, zugleich einen Blinden zeichnet. Andererseits ist der Blinde aber auch Derrida selbst, der Schreiber dieser Aufzeichnungen, der sich jener Blindheit stellt, die sich für den Zeichner ergibt, wenn er über sich selbst, als Zeichner, nachdenkt. Mit dieser These einer immanenten Blindheit in der Zeichnung selbst wie aber auch des Nachdenkens über die Zeichnung ist bereits angedeutet, daß Ausstellung und Text keinem bloß äußerlichen Interesse der Sehenden am Thema der Blindheit folgen. Es geht vielmehr um eine grundlegende wechselseitige Verschränkung von Blindheit und Sehen, die das menschliche Dasein in der Welt überhaupt betrifft, eine Verschränkung, die Derrida auch als Verhältnis von Wissen und Glauben benennt. Es gibt daher kein Sehen oder Wissen, insbesondere auch nicht in der Philosophie, das frei von Blindheit wäre. Das Wissen um diese Blindheit aber eröffnet eine geistige Dimension, für die der Begriff des Glaubens steht.

Derridas Text, der daher einerseits von den Blinden-Zeichnungen der Ausstellung, andererseits aber von seiner eigenen Blindheit im Schreiben dieses Textes handelt, entwickelt vier Hauptthesen: (1) Die im Sehen sich zeigende Sichtbarkeit der Welt als solche kann nicht buchstäblich gesehen werden. (2) Auch das Sehen kann sich nicht selbst, als sehend, sehen. (3) Das Sehen kann aber daran erinnert werden, daß sich weder die Sichtbarkeit der Welt noch auch es selbst, als Sehen-Können, sich ihm selbst verdankt. (4) Von diesem Erinnert-Werden ist wiederum durch das Bekenntnis der eigenen Blindheit, und zwar gegenüber der Sichtbarkeit und dem Sehen-Können der Welt, ein Zeugnis abzulegen, wie zum Beispiel in der Zeichnung oder auch in der schriftlichen Aufzeichnung. Die beiden ersten Thesen faßt Derrida auch unter dem Titel einer „transzendentalen Blindheit" zusammen, nämlich als Entzug dessen, was als Bedingung der Möglichkeit des Sehens verstanden werden kann. Die beiden letzten Thesen wiederum, die von der Möglichkeit der Erinnerung und des erinnernden Bekenntnisses der eigenen Blindheit handeln, gelten einer „sakrifiziellen Blindheit", einer Blindheit also, die mit einem Opfer des Sehens zu tun hat. Die sakrifizielle Blindheit, also das Opfer des Sehens, dient nun als thematische Grundlage einer bildlichen Darstellung der transzendentalen Blindheit. Die Deutung des bildnerischen Themas der Blindheit als Selbstportrait eines Künstlers, wie auch des künstlerischen Selbstportraits als Darstellung von Blindheit, setzt aber zugleich eine Reflexion des

Künstlers auf die transzendentale Blindheit voraus. Transzendentale und sakrifizielle Blindheit sind also wechselweise aufeinander bezogen; man kann sie nicht benutzen, um die jeweils andere Seite ohne logischen Zirkel zu erklären. Die Blindenfiguren der griechischen Kulturgeschichte, wie etwa Homer, Teiresias und Ödipus, vor allem aber die Blindenerzählungen der jüdisch-christlichen Tradition, wie etwa die Geschichte von Isaak, der erblindet im Alter seinen zweitgeborenen Sohn Jakob statt des erstgeborenen Sohns Esau segnet, die Geschichte von Tobits Heilung durch seinen Sohn Tobias, die Blindenheilungen Jesu und die Berichte von der Bekehrung des Paulus, die neben den expliziten künstlerischen Selbstportraits die Vorgabe für die in der Ausstellung verwendeten Zeichnungen aus den Beständen des Louvre bilden, diese Blindenfiguren und ihre Zeichnungen werden daher von Derrida in einer Weise gedeutet, die sowohl die Erzählungen und Zeichnungen von der These der transzendentalen Blindheit her liest, wie auch umgekehrt die sakrifiziellen Erzählungen und Zeichnungen die These einer transzendentalen Blindheit stützen sollen.

Blindheit ist im Rahmen von Derridas Überlegungen also nicht alleine leiblich oder buchstäblich zu verstehen sondern immer aus dem Bezug auf eine selbstreflexive Dimension des menschlichen Daseins, die als solche den Verzicht auf ein buchstäbliches Sehen oder Erkennen ihrer erfordert. Die Anerkennung der eigenen Blindheit oder Verblendung gegenüber dieser Dimension kommt daher einem Opfer des eigenen Sehens gleich, also dem Erblinden, das wiederum erst den Blick für eine geistige Wahrheitsdimension eröffnet, nämlich eben jene Sichtbarkeit der Welt, die sich als solche nicht dem eigenen Sehen im buchstäblichen Sinne verdankt. Die Erfahrung der eigenen geistigen Blindheit gegenüber der Sichtbarkeit der Welt entspricht daher, so beschließt Derrida seinen Text, einem Sehen unter Tränen, das zwar den Blick buchstäblich verschleiert, zugleich aber die Aufgabe begründet, das Ereignis einer das buchstäbliche Sehen und Erkennen aufopfernden Erfahrung zu erzählen bzw. darzustellen: in Kunst, Religion und Philosophie. Im folgenden soll dieser Zusammenhang im Bezug auf Derridas Text etwas näher erläutert und dabei zumindest ansatzweise auch auf die Frage nach der Möglichkeit einer dekonstruierenden Kunsttheorie bezogen werden. Was heißt es, von einer konstitutiven Blindheit in Bezug auf Kunst, Religion und Philosophie zu handeln, wenn es dabei stets auch um die eigene Blindheit gehen muß? Wie also kann Der-

ridas Text selbst der Blindheit gerecht werden, von der er im Bezug auf die Kunst des Zeichnens handelt? Diese sowohl sachlich wie auch hermeneutisch sehr grundsätzlichen Fragen können allerdings im Rahmen dieses Aufsatzes nicht schon zureichend diskutiert werden. Es geht vielmehr lediglich darum, in Vorbereitung einer solchen Diskussion, die Thesen und den Aufbau des überaus komplexen Textes von Derrida in eine sowohl am Phänomen orientierte wie auch die Schwierigkeiten der Verständigung reflektierende Übersicht zu bringen.

1. Antoine Coypel, *Studie eines Blinden*, musée du Louvre

Abbildung 1. Antoine Coypel, *Studie eines Blinden.*
Musée du Louvre, Paris.

2.

Daß die Dimension eines geistigen Sehens, als Sehen unter Tränen, ein Opfer des leiblichen oder buchstäblichen Sehens erfordern könnte, das wiederum auch den Ursprung und die Möglichkeit der Zeichnung ausmacht, läßt sich gerade durch die skeptische Nachfrage verdeutlichen, was man, wenn man denn selbst blind geworden wäre, noch sehen bzw. wissen könnte. Die Verlegenheit nämlich, auf diese Frage keine unmittelbare Antwort geben zu können, sich also an dasjenige zu halten, was man leiblich sehen oder begründet wissen kann, läßt sich durch die Situation eines Blinden veranschaulichen, der sich im Dunkeln vorantastet. Derrida verdeutlicht dies, ohne es explizit zu kommentieren, durch einige Zeichnungen blind umhertastender Personen im Raum von Antoine Coypel [Abbildung 1].[3] Denn es ist die Furcht vor dem Fall, die das Tasten oder Greifen des Blinden bestimmt. Das Tasten des Blinden, das den Fall zu vermeiden sucht, ähnelt aber auch der Situation eines Schreibens oder Zeichnens im Dunklen, und dies ähnelt wiederum der Situation eines Beginnens ohne zu wissen, worauf dies hinausläuft. Dabei geht es nicht nur darum, daß das Konzipieren der Ausstellung, von dem Derrida seinerseits erinnernd berichtet, ein kreativer Prozeß ist, der als solcher, wie zu ergänzen ist, von keinem vorhersehbaren Resultat geleitet sein kann und also von der Furcht des Fallens geprägt ist, sondern es geht auch darum, daß dasjenige, worum es überhaupt, also in einem nicht nur relativ sondern absolut verbindlichen Sinne, in der Kunst wie auch im Leben geht, gerade nicht vorhergesehen oder anderen kenntlich gemacht werden kann. Die Furcht vor der Blindheit aber, etwas nicht vorhersehen und kenntlich machen zu können, so läßt sich Derridas Text lesen, läßt einen wie einen Blinden umhertasten, läßt einen sich mit den Händen an das Berührbare oder Begreifliche klammern, um den Fall in die Dunkelheit zu vermeiden. Man verfällt der Blindheit gerade dadurch, daß man sie nicht anerkennt.

Derrida berichtet daher, auch wenn er dies nicht ausdrücklich begründet, in seinem Text über die Blindheit der Zeichnung ausführlich von seinen eigenen Schwierigkeiten im Konzipieren der Ausstellung, deren Thema und Gestalt nicht schon von Beginn an feststanden. Dabei geht es der Sache nach, wie gesagt, nicht darum, diese Schwierigkeiten, zum Beispiel

[3] Derrida 1997, S. 12-21.

durch das Befolgen eines geeigneten Verfahrens oder einer geeigneten Methode, zu überwinden oder sie, vom fertigen Resultat her, zu übergehen, es geht vielmehr ganz grundsätzlich darum, diese Schwierigkeiten und damit die eigene Blindheit als solche zu akzeptieren, um im Aufopfern des eigenen buchstäblichen Sehen- oder Begreifen-Wollens den Blick für eine Dimension zu öffnen, die sich, wenn überhaupt, nur als nicht-sichtbar zeigt. Derridas Text inszeniert daher einerseits, um es nicht bei einem bloß subjektiven Bericht zu belassen, einen skeptischen Leser seiner Gedanken, einen Leser, der sehen bzw. wissen will und nicht bloß glauben, einen Zuhörer, der Einwände und Nachfragen erhebt. Gegenüber diesem skeptischen Leser insistiert Derrida andererseits, und zwar in einer im Vergleich mit seinen anderen Schriften bemerkenswerten Offenheit, auf seinem eigenen, sehr persönlichen Zugang zum Thema der Blindheit: wie dem Traum eines Duells mit einem alten Blinden, der dabei eine Drohung gegen Derridas Sohn ausstößt;[4] wie dem Eingeständnis der Schwäche, nicht selbst zeichnen zu können, und des kindlichen Neids auf den Bruder, der es konnte;[5] wie dem eigenen hilflosen Versuch, dennoch am Krankenbett seiner Mutter ihr Gesicht zu zeichnen;[6] und wie der halbseitigen Gesichtslähmung, die ihn am Beginn der Planungen zur Ausstellung vorübergehend heimsuchte.[7] Unabhängig davon, daß diese persönlichen Erinnerungen natürlich stets auch allgemeine Momente enthalten, also nicht bloß privater Natur sind, geht es gleichwohl darum, daß gerade diese zutiefst persönlichen Erfahrungen nicht restlos in eine allgemeine These oder Erklärung überführt werden können und damit selbst auf eine unaufhebbare Dunkelheit am Ursprung der individuellen menschlichen Existenz in der Welt hinweisen. Derridas Text dient daher auch nicht dazu, wie er betont, eine These zu verifizieren, er dient vielmehr dazu, eine Geschichte erzählen, die den Punkt des Sehens oder den Ursprung des Sehens, nämlich den Gesichtspunkt, der sich nicht selbst sehen kann, zum Thema hat.[8] Nur im Sinne des Umhertastens eines Blinden möchte Derrida daher auch die zwei eingangs erwähnten Hypothesen verstanden wis-

[4] Derrida 1997, S. 23.
[5] Derrida 1997, S. 41-44.
[6] Derrida 1997, S. 44.
[7] Derrida 1997, S. 37.
[8] Derrida 1997, S. 9/10.

sen, die seinen Text leiten, daß erstens der Zeichner oder sogar die Zeichnung selbst blind ist und daß zweitens die Zeichnung, die einen Blinden darstellt, zugleich von einem Blinden gezeichnet wird. Diese beiden Hypothesen vereinen sich, so Derrida, zu einer einzigen, der Hypothese des Sehens oder Anschauens, nämlich daß es keinen sichtbaren Gegenstand ohne einen selbst nicht-sichtbaren Betrachter gibt.[9]

Obwohl Derrida neben jenen Überlegungen, die in Form von allgemein gehalten Hypothesen – die wie das Tasten eines Blinden ein Terrain erkunden sollen, das sich doch der Sichtbarkeit oder Begreifbarkeit entzieht, im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne – in den Bericht oder die Erzählung über das Entstehen der Ausstellung eingebaut sind, auch sehr genaue Bildbeschreibungen und Bilddeutungen gibt, beansprucht er auch hier nicht, daß diese Bilddeutungen sich aus dem buchstäblich Sichtbaren oder Beschreibbaren heraus begründen lassen, es kommt vielmehr auch im Sehen der Zeichnungen eine nicht-sichtbare Dimension zum Tragen, die etwas mit dem Nachdenken über das Sehen, also mit der Reflexion, zu tun hat. Auch hier wird also zwischen dem Sehen im Sinne des Einsehens oder Wissens, das sich gleichsam blind an das Berührbare, als das Begreifbare, klammert, um nicht zu fallen, einerseits, und dem visionären Sehen, dem Glauben, andererseits, unterschieden. Diese nicht sichtbare Dimension kann nirgends als ein sicheres Wissen über das Sehen und das Sichtbare beansprucht werden – und dies begründet zugleich, wie erwähnt, die persönlichen und autobiographischen Momente in Derridas Erzählung. Es gibt daher, so läßt sich der Sache nach folgern, keine allgemeine oder unpersönliche Theorie über die Zeichnung. Wenn vom Betrachter gesprochen wird, der nicht selbst sichtbar ist, so ist dies stets der Betrachter, der sich selbst nicht sieht, dessen Dasein in der Welt also von Dunkelheit umgeben zu sein scheint. Der Zugang zu jener Blindheit, von der Derrida handelt, beginnt also damit, daß man sich selbst, persönlich, die Situation vergegenwärtigt, sich gerade dadurch in die Blindheit zu verstricken, daß man alles daran setzt, diese Blindheit, zum Beispiel in einem sachlich-unpersönlichen Zugriff, zu vermeiden.

[9] Derrida 1997, S. 9, S. 62, S. 65.

Abbildung 2. Nach Lucas van Leyden, *Christus, einen Blinden heilend.* Musée du Louvre, Paris.

3.

Neben dem Umhertappen im Dunkeln, das sich vor dem Fall fürchtet, indem es sich an das Begreifliche klammert und also die eigene Blindheit nicht anerkennt, spielen nun, was die bildliche Verdeutlichung der Situation der Blindheit betrifft, in Derridas Text und Ausstellung vor allem die Blindenheilungen im Kontext des Alten und des Neuen Testaments eine besondere Rolle. Das Problem, um das Derridas Text implizit kreist, lautet, noch einmal anders formuliert: wie kann man denn, wenn man selbst

blind ist, um die eigene Blindheit wissen? Auf der buchstäblichen Ebene scheint die Antwort zwar, was das Erblinden betrifft, klar zu sein, nämlich aus der Erinnerung an das Sehen. Wenn es aber um eine geistige Dimension geht, die einem Blindgeborensein ähnelt, hilft diese Antwort nicht weiter. Was das eigene Blindsein ausmacht, läßt sich gar nicht so genau sagen, es läßt sich eben nicht sehen. Versucht man also, den Punkt, um den es geht, nämlich das Sehen selbst, gleichsam direkt im Blick zu fixieren, so ergibt sich nur ein blinder Fleck. Wie im Falle des blinden Umhertappens, das als solches nicht durch die Darstellung blinder Augen sondern der Hände, die tastend vor dem Fall zu bewahren suchen, zum sichtbaren Ausdruck gebracht wird, geht es daher nun auch im Falle der bildlichen Darstellung von Blindenheilungen, gleichsam um den direkten Blick auf die Blindheit zu vermeiden, häufig um die Hände. Derrida bezieht sich hierbei unter anderem auf eine Zeichnung von oder nach Lucas van Leyden [Abbildung 2].[10] Im Zentrum des Bildes steht ein Blinder, der Jesu gegenüber auf sich selbst als Blinden hinweist. Anstatt mit den Händen zu tasten, um die Blindheit der Augen zu substituieren, anstatt sich mit den Händen an etwas festzuhalten, wie das Kind, das den Blinden führt und sich an dessen Mantel hält, weist der Blinde dieser Zeichnung mit seiner Hand auf sich selbst hin, auf seine eigene Blindheit, und führt damit gleichsam, so Derrida, die Hand Jesu, der ihn durch das Auflegen seiner Hände oder das Berühren der Augen heilen wird. Die Hände dienen also ganz verschiedenen Aufgaben: sie können einerseits tasten und greifen, um den Sturz oder Fall zu vermeiden, um das Sehen zu substituieren, sie können andererseits aber auch als Geste des Bittens oder Flehens dienen, nach dem Fall, um aus der Dunkelheit herauszukommen. Für gewöhnlich tastet man gleichsam mit den Augen umher, gerade damit den eigenen Augen nichts geschieht; man läßt die eigenen Augen normalerweise von niemandem berühren, aus Furcht, daß ihnen etwas zustößt. Die Heilung von der Blindheit erfordert jedoch, daß man seine Augen berühren läßt. Jesus legt, wie gesagt, die Hände auf oder streicht einen Brei aus Lehm und Spucke auf die Augen. Dieses Sich-Berühren-Lassen ist nun wiederum doppelt zu verstehen – buchstäblich und zugleich geistig. Die geistige Blindheit nämlich, die zu überwinden ist, besteht gerade darin, daß man sich von nichts

[10] Derrida 1997, S. 15-19.

und niemandem berühren läßt, daß man aus Furcht vor dem Verlust des Sehens, vor der Verletzung der Augen, sich an das auf Distanz Sichtbare hält und darin Gefahr läuft zu erblinden. In der Zeichnung Lucas van Leydens ist nun aber entscheidend, daß der Blinde auf seine eigenen Augen hinweist, daß er sich von Jesus berühren lassen will – und damit, so Derrida, im Grunde die Heilung schon vorweggenommen hat, die Jesus jetzt nur noch ausführt. Der Blinde dieser Zeichnung opfert also in gewissem Sinne seine Augen, die man von niemandem sonst berühren läßt, indem er sich von Jesus berühren lassen will. In den biblischen Erzählungen werden jene geheilt, die glauben oder vertrauen, daß sie geheilt werden können. Nur äußerlich ist dies aber nicht zu sehen. Denn woher will man wissen, daß der Blinde auf sich selbst, als Blinden, hinweist und nicht einfach nur auf seine Augen zeigt, als ob diese auf natürlichem Wege, zum Beispiel durch eine Operation, geheilt werden könnten?

4·

Diese Frage des von Derrida inszenierten skeptischen Lesers nach dem, was man wirklich sieht und was man nur zu sehen glaubt, wird nun in weiteren, auch begrifflichen Differenzierungen ausgeführt. Die Frage im Hintergrund ist ja, inwiefern die bildnerischen Darstellungen von Blinden als Selbstportraits bildender Künstler interpretiert werden können und inwiefern die Selbstportraits bildender Künstler, die nicht explizit Blinde zeigen, ebenfalls Blindheit repräsentieren können. Die transzendentale Blindheit – also die These, daß die Sichtbarkeit der Welt nicht gesehen werden kann und daß sich das Sehen nicht selbst, wie etwas Gesehenes, sehen läßt –, diese transzendentale Blindheit wird von Derrida im Blick auf die Zeichnung unter drei verschiedenen Aspekten erläutert. Einerseits ist der graphische Akt des Ziehens einer Linie im Moment des Ziehens als solcher nicht sichtbar, er ist a-perspektivisch.[11] Diese Art der Blindheit entspricht dem Schreiben im Dunklen, dem Umhertappen, dem Tasten eines Blinden im Raum. Man sieht nicht, was man tut. Zum anderen kann aber auch die gezogene Linie, die eine Figur sichtbar macht, nicht selbst gesehen werden. Die zeichnerische Linie, die eine Figur vor einem Hin-

[11] Derrida 1997, S. 49.

tergrund und im Verhältnis zu anderen Figuren sichtbar macht, ist, so die These Derridas, in ihrer Funktion, etwas – im Verhältnis zu anderem – sichtbar werden zu lassen, selbst unsichtbar. Dies nennt Derrida den Entzug (retrait) des Strichs (trait) oder das differentielle Nicht-Erscheinen.[12] Konzentriert man sich auf das Sichtbare, so sieht man nicht die Differenz, sondern nur einen Strich, der dann aber gerade nicht sichtbar macht, indem er Verschiedenes trennt und zugleich verbindet. Diese Blindheit, der Entzug des Strichs, kann wiederum entweder im Rückblick oder im Vorblick, als Erinnerung oder Antizipation auf das Sichtbare verstanden werden; oder aber auch als grundsätzliche Fremdheit. Derrida betont an dieser Stelle den Zusammenhang zwischen der negativen Theologie und dem Entzug des Strichs. Das Gedächtnis der Blindenzeichnungen, mit denen dieser Entzug thematisiert wird, ist selbst ein Gottes-Gedächtnis, desjenigen Gottes, der in keiner Gestalt vorgestellt oder gesehen oder mit einem Namen benannt werden kann.[13] Derrida betont daher ferner – gegen Platon gewendet – daß der Strich, der trennt und verbindet, weder alleine sinnlich noch alleine intelligibel ist,[14] er ist oder besteht vielmehr, so ließe sich ergänzen, gerade im Entzug selbst. Der dritte Aspekt der transzendentalen Blindheit besteht in der Rhetorik des Strichs: der Umstand, daß der Strich oder die Linie, die sichtbar macht, nicht selbst erscheint, läßt nämlich zugleich mit der Zeichnung auch die Rede oder Sprache zu, die selbst unsichtbar ist.[15] Sprache und Zeichnung sind dabei aber in einer Weise miteinander verbunden, die es ausschließt, von einer nur äußerlichen Illustration sprachlich vorgegebener Themen zu sprechen; als ob klar wäre, wovon sprachlich die Rede wäre, wenn es um Blindheit geht, oder auch als ob klar wäre, was eigentlich in der Zeichnung gesehen werden kann. Die Zeichnung nach Lucas van Leyden verdeutlichte dieses Problem: die Deutung, daß hier ein Blinder auf sich selbst, als Blinder, hinweist, ist zunächst sprachlicher Art, sie ist an die Zeichnung herangetragen. Gleichwohl ist diese Deutung auch nicht bloß äußerlich, die Zeichnung selbst läßt sie zu, verleiht ihr wiederum einen Ausdruck, der nicht bloß illustrativ ist, sondern verständlich macht, wovon hier überhaupt die

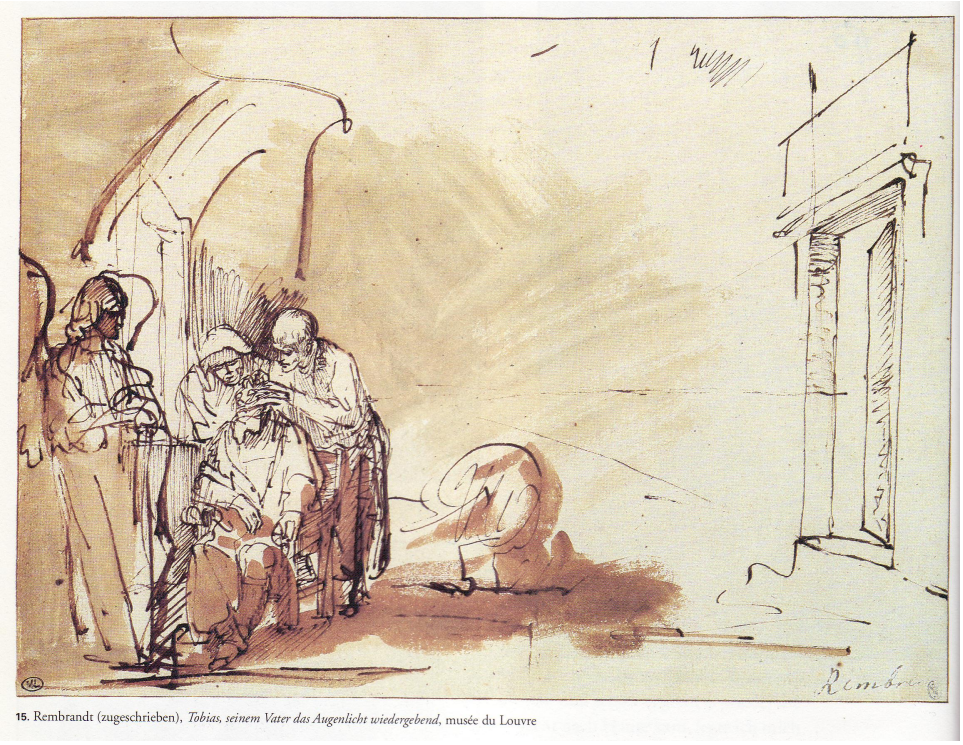
[12] Derrida 1997, S. 57.
[13] Derrida 1997, S. 57/58.
[14] Derrida 1997, S. 58.
[15] Derrida 1997, S. 59.

Rede ist.

Daß die Blinden, die umhertasten, etwas mit der Blindheit des Zeichners zu tun haben, leuchtet nun, zumindest im Ansatz, ein. Der Strich, der im Moment des Ziehens nicht gesehen wird, die Linie, die als Umrißlinie nicht gesehen werden kann, führen vor eine Dunkelheit, in der man nichts zu sehen scheint. Inwiefern gilt aber, daß auch die Zeichnungen, die eine Heilung von Blindheit zeigen, ein Selbstportrait des Zeichners sind? Diese Frage läßt sich durch ein weiteres Beispiel aus Derridas Text aufnehmen, nämlich anhand einer Zeichnung von Rembrandt, in der die Heilung von Tobit durch seinen Sohn Tobias dargestellt wird.[16] Die Geschichte von Tobit, einem apokryphen Buch der Bibel, faßt viele der schon erwähnten Aspekte zusammen. Tobit begräbt die Toten, er erweist ihnen die letzte Ehre, auch wenn dies am Sabbat geschieht, er also gegen das Gebot der Sabbatruhe verstößt. Nachdem er dies wieder einmal, am Sabbat, getan hat, zum Unwillen der Nachbarn und Freunde, muß er, unrein geworden, im Freien, an der Hofmauer, schlafen. Dabei fällt ihm frischer Sperlingskot in die Augen, der verkrustet und auch von den Ärzten nicht mehr entfernt werden kann. Tobit erblindet also, ohne Aussicht auf Heilung. Bevor er stirbt, schickt er seinen Sohn, Tobias, zu einem Freund, um eine Geldschuld zu erinnern. Tobias wird auf seiner Reise aber vom Engel Raffael begleitet, der ihn auffordert, die Galle eines großen Fisches, der am Ufer liegt, zu nehmen, heimzukehren, um damit die Augen seines Vaters zu bestreichen. Tobias tut dies – dies ist die Szene in der Zeichnung von Rembrandt –, woraufhin sich die Verkrustung löst und Tobit wieder sehen kann. Der biblische Bericht besagt, daß Tobit nun als erstes seinen Sohn, der ihm das Augenlicht zurückgegeben hat, sieht, daraufhin in Tränen ausbricht und Gott dafür dankt, daß er seinen Sohn wieder sehen kann. Derrida interpretiert dies so, daß Tobit im Sohn die Gabe seines Augenlichts sieht, die sich nicht ihm selbst verdankt, sondern eben Tobit, dem Sohn, hinter dem aber wiederum der Engel steht, der seinerseits als Bote Gottes erscheint. Der Engel wiederum weist nach der Heilung darauf hin, daß er selbst nur eine Vision sei – er sei die ganze Zeit anwesend gewesen, habe jedoch nicht gegessen oder getrunken –, daß aber der Bericht über die Heilung zum Lob Gottes aufgeschrieben bzw. berichtet werden

[16] Derrida 1997, S. 30-37.

solle [Abbildung 3].



15. Rembrandt (zugeschrieben), *Tobias, seinem Vater das Augenlicht wiedergebend*, musée du Louvre

Abbildung 3. Rembrandt (zugeschrieben), *Tobias, seinem Vater das Augenlicht wiedergebend.* Musée du Louvre, Paris.

An der Zeichnung Rembrandts fällt nun auf, daß der Engel ganz am Rande steht, er scheint schon im Begriff zu verschwinden; die Heilung Tobits selbst ist eigentümlich chirurgisch dargestellt, man sieht nur die Hände und eine Art von langem Stift, ein Zeichenstift oder ein Schreibstift, wie Derrida assoziiert; die Mitte des Blattes wiederum ist freigelassen oder ausgespart – gleichsam also die Sichtbarkeit der Welt, die nicht gesehen werden kann. Ob diese Deutung „richtig" ist oder nicht, läßt sich buchstäblich nicht entscheiden; ihr geistig-sinnlicher Gehalt, um den es Derrida geht, verweigert jeden Beweis, jede Verifizierung. Rembrandts Zeichnung weist aber, in typischer Weise, Aussparungen auf. Die Zeichnung

selbst ist nicht mimetisch-treu, sie opfert vielmehr, so Derrida, die darstellerische Treue der Vision bzw. dem Glauben auf, sie zieht sich also gleichsam selbst zurück. Man könne, so Derrida, in diesem Sinne ganz allgemein Zeichnungen oder Bilder mit und ohne Vision unterscheiden.[17] Dort wo eine Vision ins Spiel kommt, wird es auch in der Zeichnung selbst uneindeutig, was gezeigt wird – eine zu große mimetische Treue, eine buchstäbliche Darstellung, ein Illusionismus würde dem geistigen Gehalt nicht gerecht, es käme keine Vision zustande. Dieser Punkt läßt sich wiederum allgemein auf das Verhältnis von Glauben und Wissen, von Sehen, Zweifeln und Nicht-Sehen beziehen. Wer zuviel sehen möchte, weil sich fürchtet, sein Sehen, sein Augenlicht zu verlieren, es zu opfern, sich zu opfern, der wird blind; aus Angst, nichts sehen zu können. Wer zuviel wissen möchte, weil er sich fürchtet, sein Wissen zu verlieren, es oder sich zu opfern, der wird ebenfalls blind – blind gegenüber dem Nicht-Sichtbaren, dem Nicht-Wißbaren. Der Ursprung des „graphein", des Aufzeichnens und des Aufschreibens gleichermaßen, so Derrida, ist daher das Eingeständnis einer Schuld, nicht aber die darstellerische Treue. Es handelt sich bei Rembrandts Zeichnung der Blindenheilung also insofern um ein Selbstportrait des Zeichners, als die Zeichnung eine Erzählung und eine Vision zuläßt, die selbst nicht äußerlich oder buchstäblich gesehen werden kann, als der Zeichner sich selbst zugunsten der Geschichte und der Vision zurücknimmt, die er darstellt.

5.

Inwiefern weisen nun aber auch Selbstportraits blinde Flecken oder Stellen auf, die es erlauben, sie als Darstellungen eines Blinden zu deuten? Inwiefern wird also die Blindheit im Akt des Zeichnens nicht nur in der Darstellung von Blinden stets mitthematisiert, sondern kommt im Versuch, sich selbst zu zeichnen, in der Zeichnung zum Ausdruck? Derrida behandelt diese Frage am Beispiel eines von mehreren gezeigten Selbstportraits von Fantin-Latour [Abbildung 4].[18] Zunächst ist wiederum zu bemerken, daß aus der Zeichnung selbst heraus nicht entschieden werden

[17] Derrida 1997, S. 35.
[18] Derrida 1997, S. 60-64.

kann, ob sich der Zeichner hier selbst, beim Zeichnen von irgendetwas, darstellt oder ob er sich im eigentlichen Sinne selbst, beim Zeichnen seiner selbst, darstellt. Wenn man aber annimmt, daß der Zeichner sich beim Zeichnen seiner selbst darstellt, so ergibt sich daraus eine Selbstreflexivität, die, so Derrida, ganz am Ursprung der Zeichnung das Selbstportrait blind macht, es ruiniert.

25. Henri Fantin-Latour, *Selbstportrait*, musée du Louvre (Fonds du musée d'Orsay)

Abbildung 4. Henri Fantin-Latour, *Selbstportrait*.
Musée du Louvre (Fonds du Musée d'Orsay), Paris.

Um diese Hypothese durchzuführen, muß man annehmen, daß der Zeichner in den Brennpunkt eines Spiegels ihm gegenüber starrt. Dies bedeutet einerseits, daß er sich selbst beim Sehen zuzusehen versucht, was den Blick aufgrund der Unmöglichkeit, dies zu tun, eigentümlich leer und starr werden läßt. Das eine Auge, das sich vergeblich zu sehen versucht, wird von Derrida daher auch als Auge eines faszinierten Jägers bezeichnet, der eine Beute jagt, die er nicht erreichen kann, nämlich die Sichtbarkeit des Sehens. Das andere Auge in den Selbstportraits Fantin-Latours ist hingegen ein verschattetes Auge, ein wissendes Auge, das nicht zu sehen ist und daher auch nicht sieht. Das sichtbare Auge wiederum ist zugleich ein totes Zyklopenauge. Denn wenn der Zeichner sich selbst, so wie er sich vergeblich im Spiegel als sich sehend zu sehen versucht, in der Zeichnung für andere sichtbar zu machen versucht, dann muß, für die Darstellung dieses Versuchs, der Betrachter an die Stelle des Zeichners treten. Dies aber bedeutet, daß der Betrachter dem Zeichner gleichsam die Augen ausstechen müßte, ihn also blind machte, um ihm seine eigenen Augen einzusetzen. Der Betrachter selbst müßte dann aber in der Zeichnung auch gar nicht mehr den Portraitierten sondern sich selbst sehen. Daß der Zeichner also blind wird, wenn er sich als etwas sehend, was er selbst ist, darzustellen versucht, daß er vom Betrachter darin gar nicht gesehen werden kann, führt, wie Derrida schreibt, zu einem Erstarren vor dieser doppelten Blindheit, die wiederum von Fantin-Latour im Gesicht des Portraitierten zum Ausdruck gebracht wird: es handelt sich um das monokulare Starren eines narzißtischen Zyklopen.

Die Blindheit, die sich aus der Unmöglichkeit ergibt, sich selbst als sehend zu sehen, der Entzug des Sehen-Könnens wie auch der Sichtbarkeit der Welt als solcher, diese Blindheit findet ihren sichtbaren Ausdruck also in den Darstellungen dessen, was den Augen gewaltsam zustoßen kann. Diese sakrifizielle Blindheit charakterisiert Derrida durch drei Aspekte, nämlich den Aspekt der Täuschung, den Aspekt der Bestrafung und den Aspekt der Bekehrung. Der Blinde, der in Coypels Zeichnung versucht, tastend seine Blindheit zu betrügen, ist einerseits *Subjekt der Täuschung.*[19] Er klammert sich an das Begreifliche und, in der Dimension des Wissens, an das Augenscheinliche. Er ist andererseits aber auch *betrogenes Subjekt*

[19] Derrida 1997, S. 95.

(wie in der Geschichte von Isaak, der blind geworden, nicht Esau, den Erstgeborenen, sondern Jakob segnet), auf das Fall und Täuschung warten.[20] Blinde werden sodann als *Subjekte der Bestrafung* dargestellt.[21] Die Blindheit gilt hier als Preis dafür, um das Sehen als Sehen wieder zu erlangen. Dementsprechend ist die Blindheit hier meist vorübergehender Art, so daß der Blinde zum Zeugen des Glaubens wird. Der Wechsel zwischen menschlichem Schauen und göttlicher Vision, so schreibt Derrida, bildet hier das Thema der Malerei bzw. der Zeichnung. Der dritte Aspekt besteht im Bekenntnis.[22] Der Bekennende, der sich selbst portraitiert, wie Augustinus in den Konfessionen, setzt als *Subjekt des Bekennens* nicht von etwas in Kenntnis, sondern gesteht einen Fehler ein, er bittet um Vergebung. Jedes Selbstportrait in der christlichen Kultur ist daher zugleich ein Bekenntnis, so Derrida. An das Ende des Textes stellt Derrida daher, wie eingangs erwähnt, eine *abokulare Hypothese* auf: die Augen dienen gar nicht dazu, etwas zu sehen, sie dienen vielmehr dazu zu weinen; im tränenverschleierten Blick entschleiert sich die Wirklichkeit.[23] Derrida läßt seinen skeptischen Beobachter fragen: „Tränen, die sehen ... Glauben Sie?" Und antwortet: „Ich weiß nicht, man muß glauben. (...)"[24]

6.

Im Hintergrund von Derridas Ausführungen zur Blindheit steht nicht nur der mythologische und religiöse Kontext der Tradition, sondern auch die traditionelle Lichtmetaphysik, die, wie bei Platon und Augustinus, die Ermöglichungsbedingung des erkennenden Sehens als ein nicht selbst sichtbares oder leuchtendes Licht (lumen naturale) sondern die Dinge der Welt sichtbar machendes Licht (lux intelligibilis) thematisiert. Derrida schließt sich nun einerseits Heideggers Metaphysikkritik an. Nach Heidegger unterliegt die Metaphysik dem Prozeß einer zunehmenden Verfälschung derjenigen Aussagen, die sich auf die Sichtbarkeit der wahrnehmbaren Wirklichkeit selbst beziehen, und zwar in Richtung von fixierenden Aussagen

[20] Derrida 1997, S. 99.
[21] Derrida 1997, S. 105.
[22] Derrida 1997, S. 110ff.
[23] Derrida 1997, S. 123.
[24] Derrida 1997, S. 127.

über das buchstäblich Sichtbare bzw. Wahrnehmbare. Platons Ideenlehre, so Heideggers Kritik, bereitet den Boden für diese Entwicklung, etwa indem der Begriff der obersten Idee des Guten selbst als sichtbare Wirklichkeit (die Sonne im Höhlengleichnis) dargestellt wird.[25] Derrida kritisiert dementsprechend, daß die Blinden in Platons Höhle nicht diejenigen sind, die auf ihre eigene Blindheit hinweisen können. Sie müssen vielmehr gewaltsam ans Licht gezerrt werden.[26] Gegen diese Tendenz einer Fixierung des Sehens und des Verstehens auf das Sichtbare macht Derrida nicht nur, mit Augustinus, das Bekenntnis der eigenen Schuld des Nicht-Sehens bzw. das Sehen unter Tränen als die eigentliche Aufgabe der Augen und des Verstehens geltend, sondern auch das Verfahren einer Dekonstruktion der Texte der Tradition überhaupt. Dekonstruktion bedeutet, grob gesagt, das explizit Gesagte auf das hin zu befragen und zu problematisieren, was mit ihm nicht explizit oder nur am Rande gesagt wird, was sich also von einem nicht selbst thematisierten Rahmen oder Kontext des Gesagten her als problematische und zugleich aufschlußreiche Lücke oder Leerstelle ergibt. Entscheidend ist nicht, solche Lücken oder Leerstellen, als gleichsam blinde Flecken, zu schließen, sondern vielmehr über sie die Beziehung zwischen dem Gesagten oder Gezeigten und dem nicht ausgesprochenen und nicht sichtbaren Kontext, von dem her das Gesagte oder Gezeigte erst seine Bestimmtheit gewinnt, selbst in den Blick zu bekommen – einem Blick, der also Blindheit im doppelten Sinne einer leiblichen und geistigen Blindheit anerkennt und voraussetzt. Anders als Heidegger nimmt Derrida dabei affirmativ auf die jüdisch-christliche Tradition Bezug, korrigiert also insofern die These einer durchgehenden Verfallsgeschichte der Metaphysik, ohne dabei das Problem einer vergegenständlichenden oder an der Präsenz orientierten Metaphysik zu leugnen.

Fragt man nun, was es für eine dekonstruierende Kunsttheorie bedeutet, über eine solche konstitutive Blindheit in der Kunst selbst zu sprechen, so wird der Umstand wichtig, daß sich der Theoretiker Derrida seinerseits nicht von der Blindheit ausnehmen kann und will, von der er handelt. Sein Tun ist von jenem des über seine eigene Blindheit nachsinnenden Künstlers nicht wesentlich verschieden. In diesem Zusammenhang

[25] Heidegger, 1947.
[26] Derrida 1997, S. 21/22.

wird daher besonders auffällig, daß Derrida es konsequent vermeidet, sein theoretisches Nachdenken über die Kunst, hier also die Zeichnung, metatheoretisch zu erläutern oder zu klären, um stattdessen, wie erwähnt, immer wieder seine persönliche und konkrete Situation im Nachdenken über den zu schreibenden Ausstellungstext als diejenige eines Theoretikers zu charakterisieren, der über sein Thema spricht, ohne zu wissen, worauf dies hinausläuft und wie er an ein Ziel kommen kann – er dekonstruiert also gleichsam sein eigenes Verfahren oder, besser gesagt, dasjenige, was man vielleicht dafür halten könnte. Das Denken und Schreiben des Theoretikers ähnelt damit aber nicht nur äußerlich dem gleichsam blinden Ziehen einer Linie durch den Künstler, es ist vielmehr selbst Teil eines Geflechts von Wissen (buchstäblichem Sehen), Zweifel (Skepsis) und Glauben (geistigem Sehen). Derrida als Kunsttheoretiker dekonstruiert also in diesem Werk, anders als noch in „Die Wahrheit in der Malerei“[27] keine anderen Kunsttheoretiker, wie Kant oder Heidegger. Er dekonstruiert vielmehr die Auffassung, daß es eine strikte Trennung zwischen Philosophie und Kunst, zwischen Kunsttheorie und Kunstwerken gebe – und er tut dies in einer Weise, die beidem gerecht wird, wie wenige philosophische Texte sonst.

Literaturhinweise

Derrida, J. (1990): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.* Editions de la Réunion des musées nationaux.

— (1997): *Aufzeichungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen.* Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Wilhelm Fink Verlag.

— (2007): *Die Wahrheit in der Malerei.* Übersetzt von Michael Wetzel. Wien: Passagen Verlag.

Heidegger, M. (1947): *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“.* Bern und München: Francke Verlag.

Wetzel, M. (1990): „Ein Auge zuviel“. Derridas Urszenen des Ästhetischen. In: Derrida (1997), S. 129-155.

[27] Derrida 2007.