

Hubert Damisch

Johannes Grave

Hubert Damisch (*1928) prägte von 1975 bis 1996 als *Directeur d'Études* maßgeblich die Entwicklung der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Paris, deren Vorläuferinstitution er bereits seit 1958 verbunden war. Obschon Damisch vor allem mit Studien zu kunsthistorischen Themen hervortreten sollte, hatte er sein Studium an der Sorbonne mit einer philosophischen Arbeit bei Maurice Merleau-Ponty abgeschlossen. Von 1967 bis 1971 war er als *Maître de Conférences* an der *École Normale Supérieure* tätig. Neben seiner Tätigkeit an der EHESS lehrte Damisch – vermittelt durch Meyer Schapiro – als Gastprofessor an Universitäten in den USA und Kanada. Einladungen des Louvre und des Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, ermöglichten es ihm, auch als Ausstellungskurator hervorzutreten. Damisch hat eine Vielzahl von Büchern vorgelegt, die ein breites Spektrum kunsthistorischer Themen und Epochen berühren. Eine besonders nachhaltige Wirkung in den USA und in Frankreich war den großen Monographien *Théorie du/nuage* (1972), *L'origine de la perspective* (1987), *Le jugement de Paris* (1992) und *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997) beschieden. Im deutschsprachigen Raum haben Damischs Arbeiten erst spät vermehrt Aufmerksamkeit gefunden.

In seinem weit ausgreifenden, die Epochen und Kunstgattungen durchmessenden Werk umgeht Damisch jede Fixierung eines übergreifenden, umfassenden Bildbegriffs. Seine Studien sind stets bestimmten Bildern gewidmet, deren Singularität und Historizität sich als unhintergebar erweist, die sich aber dennoch auf übergreifende theoretische Probleme beziehen lassen. Damischs Arbeit am Bild vollzieht sich im Wesentlichen nicht in Versuchen der Definition, sondern im Durchgang durch eine Fülle unterschiedlicher Bilder, die auf ihr theoretisches Potential hin befragt werden. Auf Bildbegriffe der Philosophie, Ästhetik, Sprachtheorie oder Psychoanalyse greift er bei seiner Auseinandersetzung mit einzelnen Bildern gezielt zurück, ohne diese operativen Bildbegriffe definitiv und gänzlich zu fixieren.

Verschiedentlich hat Damisch allgemeine Bestimmungen des Bildes (etwa von Jean-Paul Sartre) explizit kritisiert; darüber hinaus werfen seine Studien implizit die Frage auf, ob eine übergreifende, allgemeine Festlegung des Bildbegriffs überhaupt sinnvoll ist. Da sich die bildliche Darstellung für Damisch unvermeidlich durch Verschiebungen und Transformationen auszeichnet und immer auch auf Unbewusstes und Nicht-Artikulierbares bezogen ist, erscheint vor dem Hintergrund seiner Arbeiten eine allgemeine Bildtheorie kaum möglich.

Damischs Studien sind einer Vielzahl unterschiedlicher Bildformen gewidmet (Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Fotografie, Film, Architektur etc.), seine Reflexionen zum Bild nehmen aber insbesondere von Gemälden ihren Ausgang, ohne deshalb die Malerei vorschnell als paradigmatische Vollzugsform des Bildes zu verstehen. Der Fokussierung auf das Gemälde entspricht Damischs Konzentration auf Kunstwerke; Bilder jenseits der Kunst finden nur am Rande Berücksichtigung. Für das Kunstwerk entfaltet Damisch seine These, »comment, dans la peinture, non seulement ça monte, mais ça pense« (Damisch 1993, 458), mithin seine Grundüberzeugung, dass die Arbeit am Bild – sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption – ein genuines theoretisches Potential in sich birgt. Der je spezifischen Medialität der verschiedenen Bildformen bringt Damisch dabei schon deswegen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit entgegen, weil ihm Materialität und Textur als unhintergebare Dimensionen des Bildes gelten.

Einen wesentlichen Beitrag zur bildwissenschaftlichen Theorie- und Methodenbildung hat Damisch nicht allein durch seine Forschungen zu bestimmten Untersuchungsgegenständen (etwa

zur Perspektive oder zum Verhältnis von Schönheit und sexuellem Begehren) erbracht, sondern insbesondere durch die Etablierung einer eigenwilligen Form der Arbeit am Bild. Er hat dabei eine implizite Bildtheorie entwickelt, die sich nicht von der Form ihres Vollzuges und ihrer sprachlichen Ausarbeitung ablösen lässt. Im dichten Gefüge von Beobachtungen und Reflexionen, die oftmals um eingehende Lektüren klassischer theoretischer Texte ergänzt werden, begegnen immer wieder charakteristische Grundzüge von Damischs Bilddenken: Zum einen knüpft er an die Einsicht der Phänomenologie an, dass auch vermeintlich natürliche Formen von Wahrnehmung eine eigene Komplexität sowie grundlegende Ambiguitäten und Blindstellen aufweisen. Zum anderen entwickelt er – mit unverkennbar kritischen Akzentuierungen – semiologische und psychoanalytische Ansätze weiter. Generell ist es ihm darum zu tun, nicht bloß allgemeine Methoden auf Bilder anzuwenden, sondern die Grundfragen, aber auch Grenzen von Semiologie oder Psychoanalyse aus der Auseinandersetzung mit Bildern zu entwickeln.

I Semiologische Grenzgänge

Insbesondere in seiner *Théorie du/nagee/*, dem Buch *L'origine de la perspective* sowie dem programmatischen Aufsatz *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture* (1977) greift Damisch auf semiologische Analysen zurück, um sie gezielt an Grenzen zu führen. Mit der Semiologie fordert er zum einen eine theoretiertere, unreflektierte, vorwiegend ikonographisch orientierte Kunstgeschichte heraus; zum anderen versucht er – über die etwa von Ferdinand de Saussure oder Émile Benveniste etablierte Semiologie hinausgehend – zu jenen Dimensionen des Bildes vorzudringen, die einer semiologischen Beschreibung Widerstand entgegensetzen. Damisch verwirft den Gedanken, allen Bildern ein stabiles, statisch strukturiertes Zeichensystem zugrunde zu legen, das in jedem konkreten Bild nur eine Aktualisierung erführe. Sein Interesse gilt hingegen Prozessen und unabschließbaren Transformationen, ohne die sich Zeichen im Bild nicht denken lassen. Am Beispiel der Wolke behandelt er einen bildlichen Operator, der vermeintlich klar differenzierte Register durchquert, wobei Damisch u. a. eine semiologische, eine figurative, eine piktoriale, eine diskursive und eine theatrale Ebene unterscheidet. Die Wolke (als bildliches Zeichen verstanden) erweist sich als ein Symptom, das die Frage der Darstellbarkeit aufwirft und eine Grenze der Repräsentation, aber auch der semiologischen Analyse markiert.

Die unausgesprochenen semiologischen Voraussetzungen und Implikationen eines Darstellungssystems verfolgt Damisch am Beispiel der Linearperspektive. In seinem umfassenden Buch zum ›Ursprung‹ der Perspektive, das u. a. eine umfassende Rekonstruktion der ersten Perspektivemonstrationen Filippo Brunelleschis enthält, beschreibt Damisch dieses Darstellungsverfahren als ein System mit einer eigenen immanenten Logik, die sich jedoch nicht erschließt, wenn die Perspektive naturalisiert und als Äquivalent der visuellen Wahrnehmung aufgefasst oder aber allein als arbiträre Konvention verstanden wird. Mit ihrem Bezug auf einen Fluchtpunkt und der damit einhergehenden Positionierung des Betrachters vor dem Bild weise die Perspektive indes eine Grundstruktur auf, die sich sprachlichen Äußerungen vergleichen ließe. So wie in der Prädikation, etwa mittels Pronomina und deiktischer Wörter, ein Subjekt vorausgesetzt, ja eigentlich konstituiert werde, erweise sich auch der Fluchtpunkt nicht nur als »l'origine de la perspective«, sondern auch als »point du sujet«, als Punkt, der dem Subjekt einen Ort zuweist (Damisch 1993, 73, 134–162). In Brunelleschis besonderem apparativen Arrangement der ersten Perspektivemonstration – der Künstler durchbohrte die Bildtafel an der Stelle des Fluchtpunktes, damit der Betrachter, die Rückseite des Bildes zu sich gewandt, durch das Loch auf ein Spiegelbild der bemalten Tafel blicken konnte – deutet sich für Damisch an, dass mit der Konstituierung des Subjekts durch die Perspektive zugleich dessen Dezentrierung einhergehe. Denn im Moment der Konstituierung tritt sich das Subjekt zugleich selbst gegenüber, da es sich im Gegenblick des eigenen gespiegelten Auges erfährt. Indem Damisch das perspektivische Darstellungssystem als Analogon zur sprachlichen Äußerung ausweist, stellt er nicht zuletzt einen Grundgedanken der Semiotologie von Benveniste in Frage. Die Möglichkeit, die Voraussetzungen des Zeichensystems im Zeichensystem selbst zu reflektieren, kommt für Damisch nicht mehr allein der Sprache, sondern auch der Malerei zu (Damisch 1993, 457f.).

Schon früh hat Damisch die bildlichen Darstellungsmittel, ihre Materialität und Textur als irreduzible Momente des Bildes verstanden. An Beispielen der modernen Kunst hat er in einer Reihe von Aufsätzen – zusammengefasst in *Fenêtre jeune cadmium* (1984 – Qualitäten des Bildes zur Geltung gebracht, die insbesondere im amerikanischen Diskurs zur Moderne zuvor nahezu gänzlich ausgeblendet worden waren: die ›Unterseite‹ der Malerei (*le dessous*), ihre ›Dicke‹ oder ›Dichte‹ (*l'épaisseur*) sowie das

Gestaltlose (*l'informe*). In jüngeren Schriften hat Damisch (2001a) darauf insistiert, dass derartige Aspekte auch für die Fotografie von ungenügender Relevanz sind, dass mithin weniger deren Verwendungsweisen als deren ›Physik‹, d. h. das Verhältnis zu Apparaturen und zur Stofflichkeit des Bildträgers zu untersuchen sind.

Gegen das verbreitete Verständnis der Figur-Grund-Relation, dem der Grund als selbstverständliche Gegebenheit gilt, behauptet Damisch eine unauf lösliche Verschränkung beider Aspekte sowie eine konstitutive Verstrickung des Dargestellten in die Darstellungsmittel. In seinem *Traité du trait* (1995), der die gleichnamige Ausstellung im Louvre begleitete, hat er diesen Gedanken – in Auseinandersetzung mit Ludwig Wittgensteins Konzept des Aspekts – am Beispiel des Zugs entfaltet: Der *trait* ist zugleich Geste, Spur, Linie, Kontur, Figuration und Zeichen, überbrückt mithin die scheinbar klar voneinander geschiedenen Register des Dargestellten und der Darstellung. Die Verschränkung verschiedener Aspekte, die in der Betrachtung nie gleichzeitig aktualisiert werden können, impliziert einen ständig wandernden blinden Fleck, der dazu drängt, im zeitlichen Prozess der Betrachtung umkreist zu werden.

II Das Bild und das Unbewusste

Indem Damischs semiologische Grenzgänge zu Blindstellen vorstoßen, in denen sich Unartikuliertes oder Undarstellbares andeutet, bereiten sie nicht zuletzt eine Grundlage, um produktiv an Anregungen der Psychoanalyse anzuknüpfen. So führen seine Überlegungen zur Linearperspektive vor Augen, wie sich im Ursprung der Perspektive ein Unbewusstes des modernen Subjekts verbirgt. Sucht das Perspektivbuch vor allem das Zwiegespräch mit Jacques Lacan, so sind Damischs Überlegungen zum Paris-Urteil und zur *Madonna del Parto* von Piero della Francesca maßgeblich durch Sigmund Freud angeregt.

In seinem Buch *Le jugement de Paris* (1992) rekonstruiert Damisch eine fundamentale Beziehung zwischen Schaulust, Begehren und Schönheit, die durch den Diskurs der Ästhetik ausgeblendet wurde. Doch schon in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* ging die Scheidung von Ästhetik und Erotik nicht gänzlich. Anders als es Kants Konzept des interesselosen Wohlgefallens suggerierte, niste im Ästhetischen anhaltend ein sexuelles Verlangen. Das Ästhetische – so lässt sich Damischs These zuspitzen – *ist* die fortwährende Arbeit der Verschiebung einer Schaulust, die eigentlich auf ein Unsichtbares oder Undarstellbares zielt. In Damischs »iconologie

analytique«, deren Verfahren u.a. durch Aby Warburg angeregt ist, erweist sich das Paris-Urteil als ›Urszene‹ der ästhetischen Kultur des Abendlandes, die in einer reichen Bildtradition immer wieder umkreist werden muss. Ihre ganze Produktivität verdankt diese Bildtradition wie auch die Kunst überhaupt dem Ausweichen vor einem undarstellbaren Formlosen: dem Sexualorgan.

III Das Bild als theoretisches Objekt

Vor allem in seinen Studien zur Malerei hat Damisch immer wieder betont, dass das Kunstwerk nicht nur etwas zeigt und vor Augen führt, sondern dass ihm selbst ein Denken inhärent sei. Zum einen versteht Damisch das Malen selbst als Vollzug eines intellektuellen, philosophischen Projekts. Zum anderen aber drängt das Bild seines Erachtens auch in der Betrachtung zu allgemeinen, theoretischen Fragen – ohne dabei allein der Frage nach möglichen Intentionen des Künstlers verpflichtet zu sein (Damisch 1984, 288).

Damischs bildtheoretische Reflexionen erweisen sich daher als (Nach-)Vollzug eines Denkens mit dem Bild, das am konkreten Beispiel deskriptiv und induktiv verfährt (Damisch 1972, 27). Seine Bücher deuten auf diese Weise nicht zuletzt eine neue Rolle der Kunstgeschichte innerhalb der Diskussionen um das Bild an. Damisch distanziert sich zwar unmissverständlich von der »Tyrannei« (Damisch 1972, 143) eines chronologisch orientierten, historischen Denkens, das jedem Kunstwerk einen festen Platz zuweisen will und alle Fragen ausblendet, die den jeweiligen geschichtlichen Horizont überschreiten. Dennoch beharrt er auf der Historizität jedes Kunstwerks, indem er es als historische Artikulation von allgemeinen theoretischen Problemen versteht (vgl. Damisch 1993, 456; van Alphen 2005).

Im Kontext bildwissenschaftlicher Diskussionen repräsentieren Damischs Studien den starken, selbstbewussten und zugleich selbstkritischen Einsatz einer theoretisch interessierten und reflektierten Kunstgeschichte. Damischs Kunstgeschichte pflegt zwar beständig einen eigenwilligen Dialog mit Theorie und Philosophie, verbleibt aber selbst nicht auf der allgemeinen Ebene der theoretischen Reflexion. Zwei vermeintliche Grenzen von Damischs Ansatz, die Konzentration auf Kunst und seine an exemplarischen singulären Gegenständen sich vollziehende theoretische Arbeit, erweisen sich in seinen Büchern als überraschend produktiv. Damischs Arbeit am Bild könnte sich als attraktiver Gegengewurf zu allgemeinen Bildtheorien erweisen.

Literatur von Hubert Damisch

- Damisch, Hubert (1972).** *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture.* Paris; engl. *A Theory of/Cloud/. Toward a History of Painting.* übers. v. Janet Lloyd, Stanford 2002.
- Damisch, Hubert (1976).** *Ruptures/Cultures.* Paris.
- Damisch, Hubert (1977).** »Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture«, in: *Macula* 2, S.17–23.
- Damisch, Hubert (1984).** *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture.* Paris.
- Damisch, Hubert (1993).** *L'origine de la perspective.* Paris [Franz. Erstausgabe 1987, verb. Neuaufl. 1993]; engl. *The Origin of Perspective.* übers. v. John Goodman, Cambridge (Mass.) 1994; dt. Übers. in Vorber.
- Damisch, Hubert (1992).** *Le Jugement de Paris. Iconologie analytique I.* Paris; engl. *The Judgment of Paris.* übers. v. John Goodman, Chicago 1996.
- Damisch, Hubert (1995).** *Traité du trait. Tractatus tractus.* Paris.
- Damisch, Hubert (1996).** *Skyline. La ville Narcisse.* Paris; dt. *Skyline. Architektur als Denkform.* übers. v. Markus Sedlaczek, Wien 1997.
- Damisch, Hubert (1997).** *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca.* Paris; engl. *A Childhood Memory by Piero della Francesca.* übers. v. John Goodman, Stanford 2001.
- Damisch, Hubert (2001a).** *La Dérivée. A l'épreuve de la photographie.* Essais, Paris; dt. *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen.* übers. v. Till Bardoux, Berlin 2004.
- Damisch, Hubert (2001b).** *La peinture en écharpe.* Delacroix, la photographie, Brüssel; dt. *Im Zugzwang.* Delacroix, Malerei, Photographie, übers. v. Till Bardoux, Berlin 2005.
- Damisch, Hubert (2008).** *Ciné Fil.* Paris.

Literatur über Hubert Damisch

- van Alphen, Ernst (2005).** »What History, Whose History, History to What Purpose? Notions of History in Art History and Visual Culture Studies«, in: *Journal of Visual Culture* 4, Nr.2, S.191–202.
- Cohn, Danièle (2003).** *Y voir mieux, Y regarder de plus près.* *Autour d'Hubert Damisch.* Paris.
- Oxford Art Journal 28,** Nr.2 (2005) [umfangreiches Sonderheft zu Hubert Damisch mit weiterer Literatur].
- Wood, Christopher (1996).** »Une perspective oblique. Hubert Damisch, la grand-maître du tableau et la *Strukturanalyse* Viennoise«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 58, S.107–129.