

Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild

Peter Geimer | Michael Hagner (Hg.)

Wilhelm Fink

Schutzumschlag: Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane* [1756], Würzburg 1976.

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.

© 2012 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.

Lektorat: Andrea Haase, Basel

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5339-6

Zug um Zug – Vergangenheit im Bild

Johannes Grave und Arno Schubbach

Wenn wir auf Bilder blicken, sind wir in verschiedener Hinsicht mit einer Erfahrung von Vergangenheit konfrontiert. Bilder können uns unabhängig vom Zeitpunkt ihrer eigenen Entstehung Vergangenheit vor Augen führen. Sie entstammen aber auch selbst früheren Zeiten und stoßen uns bis in ihre Materialität hinein auf Vergangenes und auf dessen Vergänglichkeit. Sie bezeugen Vergangenheit, weil sie einst entstanden und doch noch gegenwärtig sind. Der bildlichen Vergangenheit sind daher zunächst zwei Dimensionen eigen: Sie kann den Gegenstand der Darstellung charakterisieren, aber auch das Bild und seinen Träger, wenn es uns aus einer längst vergangenen Zeit überliefert ist. Roland Barthes hat diese beiden Dimensionen in seiner Betrachtung der Fotografie enggeführt und sich auf Bilder konzentriert, die zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden waren und in diesem Moment festhielten, was vor der Kamera stand. Er betrachtete Fotografien als Zeugen der Vergangenheit und kultivierte ihre Betrachtung geradezu als melancholisches Exerzitium.¹

Barthes' Erörterungen der Fotografie lenken den Blick auf eine resultative Dimension der Vergangenheit, die von grundlegendem bildtheoretischem Interesse ist. Sie betrifft zunächst die Herstellung von Bildern, prägt aber auch unseren Blick auf Bilder. Sobald der Auslöser am Fotoapparat gedrückt wird, ist etwas irreversibel geschehen und die entstandene Aufnahme nicht mehr fraglos verfügbar. Das latente Bild muss in der chemischen Fotografie zwar noch entwickelt werden, um seine sichtbare und endgültige Gestalt anzunehmen, während wir im Falle der Digitalfotografie das Bild sofort

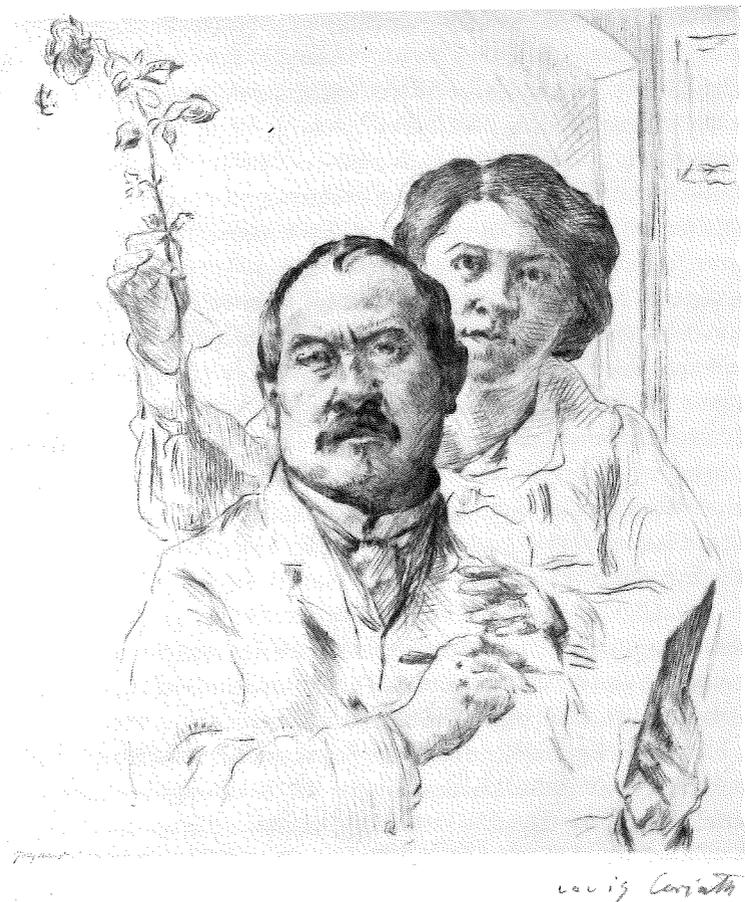
anschauen, es auf einem Rechner speichern und weiter bearbeiten können. Diese weiteren Bearbeitungen und Manipulationen löschen die resultative Dimension der Bildentstehung jedoch nicht aus. Jeder nachträgliche Eingriff muss auf präzise Weise vom gegebenen Bild ausgehen, um eine intendierte Veränderung zu erzielen. Vergangenheit im Bild kann in diesem Sinne nicht nur bedeuten, dass das Bild vor langer Zeit entstanden ist und etwas Vergangenes zeigt. Vielmehr impliziert Vergangenheit im Bild auch, dass das Bild allein in den zwei Dimensionen seines Trägers entsteht und – einmal entstanden – als dieses eine singuläre Bild sofort unverfügbar wird. Daher lässt sich das Ergebnis im Moment der Bildentstehung – trotz aller Bemühungen – nie vollständig antizipieren. Es kann selbst seinen Urheber überraschen.

Komplexer noch als in der Fotografie äußert sich die Verstrickung des Bildes in die Vergangenheit, wenn man auf eine Zeichnung oder ein Gemälde blickt. Zeichnungen und Gemälde entstehen niemals auf einen Schlag, sondern Zug um Zug. Das Zeichnen bringt nacheinander graphische Spuren hervor, die sich im Bild fortwährend ansammeln und nebeneinander zu sehen sind. Sie treten dem Künstler bereits während des Zeichnens als Momente einer resultativen Vergangenheit gegenüber, die er durch den Blick auf das Blatt erst registrieren muss, um seinen nächsten Zug im schon Gezeichneten einzurichten. Auch ein Maler oder Zeichner blickt daher während der Arbeit ähnlich wie andere Betrachter auf das Bild, allerdings in anderer Absicht: Ihm geht es darum, das bislang Entstandene vorläufig zu beurteilen und Möglichkeiten für weitere Züge zu erwägen.² Sein Blick zielt somit nicht so sehr auf das Resultat als auf die Möglichkeiten ab, die sich mit dem letzten Zug eröffnet haben. Dennoch ist auch diese Sicht auf das Papier mit dem resultativen Aspekt des Zeichnens konfrontiert. Wiederholt ist das bislang Fixierte und bereits Unverfügbare Ausgangspunkt für die neuen Möglichkeiten des nächsten Zugs, der wiederum Faktisches hervorbringt und zugleich andere Möglichkeiten disponiert. Stets werden Vergangenheit und Zukunft, Produktion und Rezeption, verwoben. Zug um Zug entsteht ein Bild, Zug um Zug schreibt sich Vergangenheit ins Bild ein.

Diese Beobachtung scheint zunächst trivial zu sein, ist aber von grundlegendem Charakter und soll im Folgenden am Beispiel der Zeichnung genauer erörtert werden. Der Blick des Zeichners auf das Gezeichnete ist notwendig, weil Zeichnen wesentlich auf dem Papier stattfindet. Damit aber kommt ein Faktor im Prozess des Zeichnens in den Blick, der in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit folgenreich marginalisiert wurde. Die enge Koppelung von *disegno* und *idea*, die die Kunsttheorie seit dem 16. Jahrhundert prägte, konzeptualisierte das Zeichnen als mehr oder weniger mechanische Materialisierung einer zuvor gedanklich entfalteten Idee.³ Die Intention dieser idealistischen Theoretisierung des Zeichnens liegt auf der Hand: Sie konzentriert sich darauf, glückende künstlerische Schöpfungsprozesse zu beschreiben. Doch bleibt fraglich, ob diese Perspektive nicht wesentliche Aspekte ausblendet. Zwar mag ein geübter Zeichner ein großes Gespür dafür ausgebildet haben, seine Züge nahezu blind aufeinander folgen zu lassen.

Dennoch muss die Linie auf dem Blatt gezogen und als gezogene betrachtet werden. Aus diesem Grunde wird sie aber auch überraschen können, da sie allein im Wechselspiel zwischen Hand, Stift und Träger sowie in Abhängigkeit von der Übung des Künstlers und den gewählten Materialien entsteht.⁴ Deshalb ist der Zug auf dem Blatt nicht durch die zuvor intendierte Linie vorweggenommen, sondern muss auch vom Zeichner im Nachhinein in seiner Faktizität betrachtet werden. Schon mit diesem prüfenden Blick eröffnet sich eine Spannung zwischen dem Ziehen der Linie und dem Betrachten des Zugs. Zug um Zug entsteht im Zeichnen eine Vielzahl bereits gezogener Linienzüge, die sich schließlich in unserer Betrachtung zu Konstellationen fügen. Für unser Sehen ist daher, anders als im zeichnerischen Akt selbst, nicht das einzelne graphische Element oder der isolierte Linienzug primär, sondern der aus den Zügen resultierende Zusammenhang. Diese Konstellationen baut die Betrachtung nicht wieder Zug um Zug aus den graphischen Elementen auf, sie bewegt sich vielmehr vom ersten Blick an in ihnen. Die Rezeption entfaltet damit Bezüge, die als resultative Vergangenheit des Zeichnens allein auf dem Blatt entstehen und nur dort gegeben sind – dem Betrachter, aber ebenso dem Zeichner.

Dieser Befund soll im folgenden ersten Teil an Zeichnungen und Radierungen näher erläutert sowie im zweiten Teil im philosophischen Zusammenhang weiter verfolgt werden. Die Philosophie weiß seit Langem um die Gefahren der materiellen Äußerung *und* Entäußerung von Sinn und hat diese beispielsweise für ihre vielfältige Kritik an der Schrift zum Anlass genommen. Der Rekurs auf philosophische Beschreibungen erlaubt es daher, den am Bild entwickelten und im Bild reflektierten Status einer resultativen Vergangenheit der Verkörperungen von Sinn zu vertiefen und zu verallgemeinern. Zugleich gilt es jedoch, sich nicht den praktischen und materiellen Bedingungen von Sinn in kulturkritischem Gestus entgegenzustemmen – wozu die Philosophie mitunter neigte – und damit entgegen besserer Einsicht die konstitutive Rolle der Verkörperung von Sinn letztlich leugnen zu wollen. Vielmehr erfordert die Einsicht in die notwendige Verkörperung des Sinns einen scharfen Blick auf ihre verschiedenen Formen und deren praktische und materielle Gegebenheiten. In einer knappen Auseinandersetzung mit Martin Heidegger und Jacques Derrida soll daher der Prozess des Zeichnens dadurch charakterisiert werden, dass er sich in einer *Folge* von Operationen entfaltet, deren sichtbare Spuren sich *nebeneinander* auf einem Blatt manifestieren. Diese Ordnung auf dem Blatt gibt keine Abfolge der Betrachtung vor, während uns beispielsweise ein Text, zumindest im idealisierten Normalfall, die Folge der Lektüre seiner Worte, Sätze und Zeilen vorschreibt. Der Blick auf ein Bild ist indes von graphischen Konfigurationen gebunden und zugleich frei im Prozess der Betrachtung. Dass jeder Zug auf dem Papier vom Schreibenden oder Zeichnenden zur Kenntnis zu nehmen ist, kennzeichnet daher das Bild nicht nur wie vielleicht jede andere Form der Äußerung und Entäußerung – diese resultative Vergangenheit von Sinn nimmt im Bild eine spezifische und charakteristische Form an.



1 Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Gattin, 1904.

Expression und Unverfügbarkeit: Lovis Corinth

Das skizzierte Szenario erscheint jedoch nicht für jeden Typ des Bildes gleichermaßen plausibel. Blickt man auf expressive Bilder, so drängt sich die Frage auf, ob sich aus den Konstellationen im Bild nicht doch weitgehend problemlos die Folge der einzelnen Linienzüge wiedergewinnen lässt. Expressive Bilder, so scheint es, erlauben eine nahezu bruchlose Vergewärtigung ihrer Entstehung, gelten sie doch als möglichst unmittelbarer Ausdruck von Emotionen, Befindlichkeiten oder atmosphärischen Stimmungen. Das expressive Bild ist in hohem Maße situativ bestimmt und verweist in seiner Faktur auf einen raschen, gelegentlich gar flüchtigen Arbeitsprozess, der die Suggestion der Unmittelbarkeit noch steigert. Die Dynamik und die Energien, durch die sich Striche und Züge im expressiven Bild auszeichnen, werden oftmals als Analogon zu psychischen Energien und Erregungen aufgefasst. Da das expressive Bild dazu einlädt, Emotionen nachzuempfinden, die transitorischer Natur sind und sich jederzeit grundlegend wandeln können, erweckt es den Eindruck, uns zum Moment der Bildschöpfung zurückzuführen.



Lovis Corinth, Selbstbildnis (wals ich krank war Feb. 1912«), 1912.

Im Nachvollzug der expressiven Spuren scheint ein vergangener Augenblick nochmals als gegenwärtig erfahrbar zu werden.⁵

2 Lovis Corinth, Selbstbildnis (»als ich krank war Feb. 1912«), 1912.

Die zahlreichen Selbstbildnisse des deutschen Malers Lovis Corinth evozieren diese Anmutung einer Gegenwärtigkeit von Künstler und Schöpfungsakt nicht zuletzt dadurch, dass sie den Maler in verschiedenen Altersstufen und wechselnden Situationen zeigen.⁶ [Abb. 1 und 2] Corinth hat sich stets in einem *bestimmten* Zustand und zu einem *bestimmten* Zeitpunkt dargestellt.⁷ Alterungsprozess und Krankheit, insbesondere die Folgen des Schlaganfalls von 1911, werden nicht idealisiert, sondern geradezu ausgestellt.⁸ [Abb. 3 und 4] Nicht selten hat er sich in Gemälden, Zeichnungen oder Radierungen bei der Arbeit wiedergegeben, so dass das Bild einen Moment jenes Schöpfungsakts zu zeigen scheint, dem es sich selbst verdankt. Derartige Selbstbildnisse suggerieren, den Augenblick ihrer Entstehung zu vergegenwärtigen.

Das *Selbstbildnis mit Hut*,⁹ [Abb. 5] das Corinth zeichnend zeigt, kann diese Evokation von Gegenwärtigkeit exemplarisch vor Augen führen.



3 Lovis Corinth, Selbst-
bildnis, radierend, 1909.

Das Gesicht des Zeichners ist zwar verschattet, doch scheint sein Blick aus dem Bild heraus gerichtet und unmittelbar dem Spiegel zugewandt zu sein, in dem sich der Künstler betrachtet, um das Selbstporträt zeichnen zu können. Die Radierung suggeriert daher, einen ganz bestimmten Augenblick des Schöpfungsprozesses darzustellen. Die Strichlagen und Linienzüge der 1920/21 entstandenen Radierung unterstützen den Eindruck, dass der Betrachter den Prozess des Zeichnens unmittelbar verfolgen kann. Auffällig ist die offene Faktur, die kaum durch kontrolliert gezogene, klar begrenzende Konturen zusammengehalten wird. Die bisweilen wahllos und ungeordnet anmutenden, zusammengeballten oder offen nebeneinander liegenden Striche dienen offenkundig nicht allein, ja nicht einmal vorrangig der Bezeichnung von Bildmotiven. Auf diese Weise ist der Künstler Lovis Corinth nicht nur dargestellt, sondern auch im Echo eines zeichnerischen Vollzugs erfahrbar. Der Betrachter wird geradezu eingeladen und aufgefordert, im Nachvollzug der Striche zum Moment ihrer Entstehung zurückzukehren. Die Momentaufnahme des dargestellten Sujets, mithin das Motiv des gerade



4 Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1919.

zum Spiegel aufblickenden Zeichners, und die eigenwillige graphische Faktur, die ihren Entstehungsprozess offenzulegen und erfahrbar zu machen scheint, ergänzen sich in idealer Weise. Inhalt und Form der Darstellung treten – so scheint es – in ein gelungenes Zusammenspiel ein.¹⁰

Doch bei näherer Betrachtung wird dieser Eindruck brüchig. Schon der Blick des Künstlers aus dem Bild wirft nachhaltige Probleme auf. Versteht man die Radierung als Darstellung des Zeichenprozesses, so wendet sich Corinth seinem Spiegelbild zu. Tatsächlich trifft sein stark verschatteter Blick aber am ehesten den Betrachter. Der Blick des Betrachters scheint in genau jenem Moment den Gegenblick des Künstlers aus dem Bild zu erwidern, als Corinth prüfend in sein Spiegelbild sehen will. Bereits in dieser Blickkonstellation birgt die kurze Unterbrechung des zeichnerischen Aktes ein Irritationspotenzial, wenngleich diese Unterbrechung zunächst nur ein selbstverständlicher Bestandteil des künstlerischen Arbeitsprozesses zu sein scheint.

Der vermeintlich unmittelbare Blick auf die Arbeit des Zeichners Corinth wird jedoch vollends fragwürdig, wenn wir uns auf die einzelnen,



5 Lovis Corinth, Selbst-
bildnis mit Hut, zeichnend,
1920/21.

expressiv anmutenden Linien konzentrieren, um einen Eindruck von den schwungvollen Zügen der Künstlerhand zu gewinnen. So sehr der Moment der künstlerischen Schöpfung auch evoziert sein mag, kann der Nachvollzug in der Betrachtung doch nie ganz dem ursprünglichen Vollzug entsprechen, da er immer zu spät kommt. Stets wird sich das Zeitmaß des Betrachters von dem des Künstlers unterscheiden, und er wird immer andere Linienzüge zueinander konstellieren als der Zeichner beim Ziehen der einzelnen Striche. Vor allem aber bleibt die ursprüngliche Offenheit des zeichnerischen Aktes für den Nachvollzug der Linienzüge uneinholbar. Diese Offenheit des Linienzugs, der suchend in etwas vorstößt, was zuvor noch nicht gegeben war,¹¹ kann dem Betrachter eines Strichs vielleicht auf dem Wege der Reflexion bewusst werden, sie ist aber nicht unmittelbar an der Linie selbst erfahrbar. Der Strich, dem der Blick des Betrachters folgt, ist immer schon realisiert, sein Verlauf bereits entschieden. Der Betrachter kann versuchen, die Dynamik des Zugs nachzuempfinden, oder den Strich in immer neue Konstellationen zu anderen Linien bringen, stets aber ist er unvermeidlich mit der

resultativen Vergangenheit des Strichs konfrontiert. Indem die offene Faktur von Corinths Radierung zu einer weitreichenden Annäherung an den Zeichenakt einlädt, stößt sie den Betrachter besonders nachdrücklich darauf, dass ihm mit dieser unhintergehbaren resultativen Dimension der Vergangenheit im Bild die ursprüngliche Offenheit des zeichnerischen Aktes entzogen ist.

Corinths Radierung kann den Betrachter aber noch mit einer anderen verstörenden Erfahrung konfrontieren. Die Verselbständigung der Striche und Züge, die die rein darstellende Funktion von Konturen und Schattierungen überschreiten und ein ästhetisches Eigengewicht annehmen, wirft für die Darstellung des zeichnenden Künstlers grundlegende Probleme auf: Mit den Augen des Künstlers wird ein wesentliches Moment der Darstellung so weitgehend verunklärt, dass die Richtung seines Blicks fraglich werden kann. Zudem verwischt Corinth die Differenzen zwischen den Linienzügen, aus denen er seine Radierung aufbaut, und jenen Strichen, die als Linienzüge des im Bild gezeigten Zeichners der Ebene der bildlichen Darstellung

angehören. Die Striche des im Bild dargestellten Künstlers bleiben nicht streng innerhalb der Grenzen des dargestellten Zeichenpapiers; es scheint, als überwucherten sie geradezu die gesamte Radierung. Dass sich die Striche auf dem Papier des im Bild gezeigten Zeichners nicht mehr von den Linien unterscheiden lassen, aus denen sich das Bild selbst formt, scheint zunächst die beinahe unvermittelte Gegenwärtigkeit des Zeichenaktes zu intensivieren und eine direkte Teilhabe am Entstehungsprozess des Bildes zu ermöglichen. Doch sind es genau diese Linienzüge, die die Gestalt des Porträtierten zugleich in Frage stellen, indem sie Umrisse überschreiten und sich zu dickeren Flecken zusammenballen. Damit zeichnet sich ab, dass die Betrachtung der Radierung nicht allein den Prozess einer Formwerdung und Bildentstehung evoziert, sondern jederzeit auch als Überwucherung und Auflösung von Gestalt wahrgenommen werden kann. Indem die Linienzüge indifferent zwischen darstellenden und dargestellten Strichen oszillieren, entfalten sie ein Potenzial, das sich metaleptischen Transgressionen in Erzählungen vergleichen ließe.¹² Wird mit der Metalepse der Erzähler durch die Erzählung »verschlungen«, so wird in Corinths Radierung der souveräne Künstler durch die sich verselbständigenden Züge in Frage gestellt.

Der Blick des Zeichners Corinth verliert vor diesem Hintergrund ein wenig von seiner Selbstverständlichkeit. Dargestellt ist offenkundig der Moment eines kurzen Innehaltens: Corinth hält Stift und Papier in den Händen, ist zur weiteren Arbeit an der Zeichnung bereit, blickt aber kurz vom Papier auf, um sich im Spiegel seiner eigenen Erscheinung zu vergewissern. Der dargestellte Augenblick ist kein beliebiger Zeitpunkt im Entstehungsprozess des Bildes, sondern ein Moment des Zauderns, in dem Corinth – mit einer »aktive[n] Geste des Befragens«¹³ – unvermeidlich Distanz gegenüber seiner Zeichnung gewinnt. Im gewöhnlichen, gelingenden Prozess des Zeichnens fügen sich diese Augenblicke der Kontrolle unproblematisch in den Fluss der künstlerischen Arbeit. Der prüfende Blick und die Arbeit der Zeichenhand sind dann so koordiniert, dass beide bruchlos zusammenspielen scheinen, ohne durch Zäsuren voneinander getrennt zu sein. Corinths Radierung stellt jedoch den Moment des Aufblickens still. Der kurze Augenblick der Vergewisserung wird damit – zumindest für den Betrachter, der zunächst Zeuge des Zeichenaktes zu sein schien – in ein dauerhaftes Zaudern gedehnt, mit dem sich eine Verunsicherung einschleicht. Die zuvor fraglose Ausrichtung der künstlerischen Arbeit auf die Bildentstehung wird zweifelhaft; die Striche, die sich zunehmend zu einer Gestalt zu verdichten schienen, drohen nun an der Verunklärung und Auflösung von Formen teilzuhaben.

Vielleicht darf man Corinths Radierung daher als Ausdruck jener Erfahrung verstehen, die eingangs als die resultative Vergangenheit des Zugs im Prozess des Zeichnens charakterisiert wurde. Die kurzzeitige Distanzierung des Künstlers von der Zeichnung kann in einen scheinbar blind gemeisterten Rhythmus von Zeichnen und Aufblicken eingebunden sein, sie kann aber auch zum Einfallstor einer grundlegenden Verunsicherung und Entfremdung werden. Was sich gerade noch unter der Hand des Künstlers

abzeichnete, tritt ihm dann als gegebene, als fremde Linie entgegen. Aus dem gezogenen Strich wird ein entzogener Zug, der nicht mehr der Kontrolle des Zeichners unterliegt, sondern allenfalls durch weitere Linienzüge wieder in dessen Arbeit eingebunden werden kann.

Fixiert der Zeichner in einem solchen ungewöhnlichen, befremdenden Sinn seine eigenen Linienzüge, so kann der Blick auf die eigene Zeichnung eine existentielle Dimension annehmen. Mit jedem Strich auf dem Papier ist eine unhintergehbare Entscheidung gefällt. Selbst wenn der Zeichner alle Spuren eines Strichs zu tilgen versuchte, um noch einmal dort anzusetzen, wo er vor diesem Linienzug war, sähe er sich nicht derselben Situation gegenüber, da er um die bereits versuchsweise realisierte, dann aber verworfene Lösung wüsste. Jene Offenheit einer unendlichen Vielzahl möglicher Striche, die sich ihm vor dem ersten Strich bot,¹⁴ lässt sich im strengen Sinne nicht mehr zurückerobern.

Für die Technik der Radierung, auf die Corinth für sein Selbstbildnis zurückgreift, gilt das in verschärfter Weise.¹⁵ Stets haben Künstler, Kenner und Kunsttheoretiker die besondere Nähe der Radierung zur Skizze betont. Wie bei der rasch hingeworfenen Skizze setzt das Material dem Künstler auch bei der Radierung nur vergleichsweise wenig Widerstand entgegen. Die Nadel kann schnell aus dem Handgelenk über die Platte geführt werden, so dass es adäquat ist, auch bei den Linien der Radierung von Zügen zu sprechen. Doch mit dem chemischen Vorgang der Ätzung wird eine ganz andere Form der Zeitlichkeit für den Werkprozess relevant: jener kurze Zeitraum, in dem die Radierplatte dem Ätzbad ausgesetzt wird, um das Lineament in das Metall zu fressen. Die Ätzung fixiert die mit der Nadel aufgetragene Zeichnung nicht nur in besonders weitreichender, kaum reversibler Weise, sondern unterliegt auch einem ganz eigenen Zeitmaß; denn je länger die Platte dem Scheidewasser ausgesetzt wird, desto tiefer und kräftiger erscheinen die Linien später im Druck. Auf die Nachbearbeitung mit der kalten Nadel dürften jene wolkig-verschwimmenden Partien zurückzuführen sein, die Corinths Selbstporträt unverkennbar die Anmutung einer Künstlergraphik verleihen. Auf diese Weise macht der Künstler auf den druckgraphischen Werkprozess aufmerksam. Was zunächst skizzenhaft erscheint, erweist sich als Radierung, die eigenen komplexen technischen Voraussetzungen und zeitlichen Prozessen unterliegt.

Doch auch wenn wir vom druckgraphischen Charakter des Blattes absehen und nochmals den Entstehungsprozess des Selbstporträts imaginieren, sehen wir uns mit einer grundlegenden Uneinholbarkeit des gezeichneten Zugs konfrontiert. Ebenso wenig wie der Betrachter kann sich der Zeichner bei der Betrachtung seiner Linienzüge nochmals gänzlich in den Moment des jeweiligen Zeichenakts hineinversetzen. Stärker vielleicht als die meisten Betrachter spürt er beim Verfolgen der einzelnen Züge eine Art Resonanz jener Zeit, die beim Ziehen der Linien verstrichen ist, doch gehört all das einer uneinholbaren Vergangenheit an. Für den Zeichner kann dieses Erlebnis von resultativer Vergangenheit im Extremfall ungleich einschneidender

sein als für andere Betrachter: Er erfährt nicht nur, dass Linien gezogen und Entscheidungen gefallen sind, sondern tritt damit seiner *eigenen* Vergangenheit gegenüber. Er ist mit dem Faktum konfrontiert, dass es ein Teil seiner eigenen Lebenszeit ist, der sich im gezogenen Zug als resultative, uneinholbare Vergangenheit ausweist. Jeder Strich der Zeichnung, zumal des Selbstporträts, verstrickt den Künstler in diesen Vergangenheitscharakter des Zugs und verleiht dem Zug einen testamentarischen Status.¹⁶ Das Selbstbildnis, das auf den ersten Blick einer Selbstvergewisserung, vielleicht auch Stabilisierung des Künstlers angesichts der eigenen Vergänglichkeit dienen soll, erweist sich damit als ausgesprochen fragil. Ein Moment des Zauderns kann die Vergewisserung in eine forcierte Erfahrung von Vergangenheit umschlagen lassen.

Modi der Verräumlichung von resultativer Vergangenheit

Die Erfahrung von resultativer Vergangenheit, auf die Corinths Radierung den Betrachter, aber auch den Künstler selbst stoßen kann, scheint auf ein sehr allgemeines Problem hinzuweisen. Ist diese Erfahrung aber in spezifischer Weise mit den Möglichkeiten des Bildes verknüpft? Oder hat unsere kurze Bildbetrachtung nur ein Problem aufgeworfen, das in derselben Weise auch in anderen Situationen auftreten kann? Die Uneinholbarkeit vergangener Entscheidungen können wir offenkundig nicht ausschließlich an Bildern erfahren. Sie stellt deshalb nicht ohne Grund ein wesentliches Problem der Philosophie des 20. Jahrhunderts dar. Jedoch reduziert sich die resultative Vergangenheit in der Zeichnung nicht auf eine allgemeine Struktur, sondern erscheint im Bild in einem spezifischen, gebrochenen Licht.

In seinem 1927 erschienenen Buch *Sein und Zeit* analysiert Martin Heidegger die Seinsweise des Daseins bzw. die Verfasstheit unseres Existierens.¹⁷ Er charakterisiert sie wesentlich dadurch, dass wir zuallererst unser Möglichsein sind, weil wir stets mehr Möglichkeiten haben, als wir gerade realisieren. Wir existieren gleichsam auf der Schwelle zwischen unserem Möglichsein und den Möglichkeiten, die wir tatsächlich leben. Auf dieser Schwelle halten wir uns nach Heideggers Analyse in jedem Moment auf, wenn wir uns für bestimmte Möglichkeiten entscheiden und andere verwerfen, ja, selbst wenn wir irrtümlicherweise glauben, uns der Notwendigkeiten solcher Entscheidungen entziehen zu können. Aber noch wichtiger ist, dass wir diese Schwelle zwischen unserem Möglichsein und den Möglichkeiten weder verlassen können noch betreten müssen. Wir stehen zum einen auf dieser Schwelle, sobald wir existieren, weil wir schon ein *bestimmtes* Leben führen und uns schon Möglichkeiten ergriffen haben, bevor wir eine Chance gehabt hätten, sie zu wählen.¹⁸ Das Dasein ist zwar Möglichsein, hat es aber faktisch immer schon mit einer Vergangenheit zu tun, durch die es bereits bestimmt ist, bevor es sich hat entscheiden können. Und es steht zum anderen in gegenwärtigen Vollzügen, in denen es zwischen zahllosen Möglichkeiten und notgedrungen selektiver Verwirklichung einen Weg finden muss.¹⁹

Man könnte versucht sein, diese Analyse Heideggers auf den Prozess des Zeichnens zu übertragen, weil nach der obigen Beschreibung schon der zweite Zug von den Gegebenheiten auf dem Blatt ausgehen muss und viele Möglichkeiten verworfen hat, sobald er auf dem Blatt erscheint. Einer solchen Übertragung steht jedoch entgegen, dass Heidegger die Schwelle von Möglichsein und Verwirklichung allein im Dasein und seiner Jemeinigkeit wurzeln lässt. *Sein und Zeit* kommt daher nicht nur weitgehend ohne Beispiele dafür aus, wie unsere Entscheidungen irreversibel Möglichkeiten verwerfen und Gegebenheiten hervorbringen. Es reduziert die Entscheidung auch in systematischer Hinsicht auf ein Austragen des problematischen Bezugs von Möglichsein und Wirklichkeit, das letztlich keinen Ort ›in der Welt‹ hat. Heidegger zeigt wenig Interesse an den konkreten Zusammenhängen, in denen Entscheidungen irreversibel stattfinden. Dieses Desinteresse hat systematische Gründe, die in seiner Deutung des Todes deutlich werden. Im Bezug auf den eigenen Tod soll sich zunächst eine Möglichkeit bekunden, die wie keine andere der Verwirklichung fern steht und alle meine Möglichkeiten insofern als endliche charakterisiert, als sie nicht ohne den Verlust zahlloser anderer Möglichkeiten zu verwirklichen sind.²⁰ Der Tod kennzeichnet mein Möglichsein aber in erster Linie dahingehend, dass er mich allein betrifft und alle meine Möglichkeiten darauf ausrichtet, dass es stets um meine eigene Existenz und mein eigenes Seinkönnen geht. Heidegger ist es um eine Entschlossenheit zu tun, die sich, wohl wissend um andere Möglichkeiten, für eine Möglichkeit entscheidet und damit die eigene endliche Existenz stets eingedenk ihres Möglichseins auf sich nimmt.²¹ Doch gerät Heidegger dabei aus dem Blick, dass Entscheidungen nur als *konkrete* Vollzüge in *praktischen* Zusammenhängen wirksam und wirklich sein können. Sie haben allein in diesen *Situationen* ihre Möglichkeiten und schaffen je nach spezifischen Umständen neue situative Gegebenheiten für die nächste Entscheidung.²²

Jacques Derrida setzt genau an dieser Stelle an, um den Heidegger'schen Entwurf grundlegend zu transformieren. Derrida ist zwar insofern von Heidegger geprägt, als er den Bezug von Möglichsein und Verwirklichung als hochgradig problematisch und zugleich als wesentlich temporal verfasst begreift. Er konzipiert diesen Bezug aber ausgehend von Vollzügen innerhalb sozialer Praktiken, denen er sich auf der Basis eines verallgemeinerten Zeichenbegriffs nähert.²³ Die Möglichkeiten von sinnhaften Vollzügen sind demnach in konkreten Situationen zu lokalisieren, die immer schon bestimmte Gegebenheiten mit sich bringen, die den Redner selbst ebenso wie seine Äußerung betreffen. Die Verwirklichung möglichen sozialen Sinns obliegt daher niemals allein dem Subjekt und seinen Intentionen. Derridas Schlussfolgerungen sind bekannt: Weil der Sinn von Äußerungen nicht in rein subjektiven Intentionen gründet, sondern in konkreten sozialen Vollzügen entsteht, kann das Subjekt nicht darauf vertrauen, dass seine Äußerung sagt, was es sagen wollte. Es muss vielmehr selbst vernehmen, was es geäußert hat. Diese Beschreibung ist als eine strukturelle Analyse zu begreifen: Die subjektive Äußerung impliziert eine rezeptive Dimension,

weil ihr Sinn zuallererst sozial ist und allein im praktischen Vollzug bestimmbar wird. Der Begriff des Bewusstseins kann daher aus Derridas Sicht nicht die Grundlage für eine Konzeption von sozialer Praxis und vollzogenem Sinn darstellen.

Dieser Neuansatz Derridas zeigt sich auch an seinem modifizierten, strukturellen Verständnis des Todes. Schon die frühen Texte artikulieren die Erfahrung, dass auch die »eigene« Rede vernommen werden muss. Letztere stellt daher keine lebendige Rede (*parole vive*) dar, in der das Subjekt sich unmittelbar reden hören würde (*s'entendre-parler*), sondern ist durch den Bezug zu ihrem Tod charakterisiert: »Daß ein lebendig genanntes gesprochenes Wort sich in der ihm eigenen Schrift der Verräumlichung (*espacement*) preisgeben kann, genau das setzt es ursprünglich zu seinem eigenen Tod in Beziehung.«²⁴ Diese Formulierung ist oft missverstanden worden, behauptet jedoch lediglich die Notwendigkeit, die subjektive Äußerung auf die Zeitlichkeit der sozialen Vollzüge zurückzubeziehen: Diese zeitlichen Vollzüge implizieren im sozialen Zusammenhang nämlich insofern eine Verräumlichung, als jede Äußerung nur in den Rück- und Vorbezügen auf andere Äußerungen Sinn gewinnt. Der geäußerte und zu vernehmende Sinn reduziert sich auf keine vorgängige subjektive Intention, weshalb Derrida die »Urschrift als Verräumlichung« auch als »tote Zeit« (*temps mort*)²⁵ versteht. Derridas Rede



6 Lovis Corinth,
Der Künstler und der
Tod I, 1916.

vom Tod hat somit nur wenig mit Heideggers eigenster Möglichkeit des Daseins zu tun, die gerade in keiner Äußerung zum Ausdruck kommen oder reflektiert werden kann und stattdessen zum entschlossenen Ergreifen des eigenen Möglichs führen soll. Vielmehr hat der Tod für Derrida seinen Ort in der sozialen Genese des Sinns und artikuliert die Produktivität einer Äußerung, die zuallererst vernommen werden muss.

Dieser Gedanke erlaubt einen erneuten Blick auf Lovis Corinths Radierungen. Denn anders als bei Heidegger kann sich der Tod nun im material gebundenen Ausdruck des Subjekts innerhalb eines sozialen Sinngeschehens zeigen, weil Derrida dessen strukturelle Bestimmung aus der Analyse der Äußerung herleitet. Daher ist der Tod nicht allein die Sache eines einzelnen Daseins. Vielmehr zeigt er sich auf dem Blatt und kann im Zeichnen zum Gegenstand werden. Es ist in dieser Sicht nicht so sehr entscheidend, dass Corinth den Tod figurativ darstellt, wie z. B. in einigen Selbstporträts, die nach seinem Schlaganfall 1911 entstanden sind.²⁶ [Abb. 6] Vielmehr tritt in den Fokus, dass die offene und unbeherrscht wirkende Faktur einer Radierung wie *Tod und Künstler* von 1922 [Abb. 7]²⁷ die Krankheit und Vergänglichkeit des Künstlers ebenso wie die Fragilität des zeichnerischen Prozesses zwischen Hand und Papier reflektiert. Die Erfahrung der resultativen Vergangenheit, die das eigene Leben kennzeichnet, sich aber auch Zug um Zug



7 Lovis Corinth, *Tod und Künstler* (aus der *Mappe Totentanz*), 1922.

in die Zeichnung einschreibt, bedarf keiner allegorischen Instrumentierung, sondern findet schon im Vollzug der Darstellung ihren Ausdruck.

Derridas Philosophie scheint mehr Ansatzpunkte als Heideggers Denken zu bieten, um die miteinander verstrickten produktiven und rezeptiven Dimensionen eines *materiell gebundenen* Ausdrucks zu beschreiben. Jedes Sinnigeschehen ist nämlich durch eine »Verräumlichung« zu charakterisieren, die sich zwischen Intention und materialisierter Äußerung aufspannt und sich wesentlich in sozialen Zusammenhängen entfaltet. Die Äußerung ist in Zwischenräumen situiert und findet dort ihren praktischen Vollzug. Darin ist insofern eine grundlegende Revision der Heidegger'schen Analyse angelegt, als der Austrag zwischen meinem Möglichsein und dessen wirklichem Vollzug auch im Sozialen und auf Papier oder etwa auf Bildschirmen stattfinden kann, auf denen ich zeichne oder schreibe. Derridas Ansatz eröffnet aber darüber hinaus die Möglichkeit, Intentionen und Entscheidungen dahingehend zu spezifizieren, dass sie sehr unterschiedliche Vollzüge und Spuren zeitigen, je nachdem ob wir mit einem Computer oder von Hand schreiben, ob wir eine Zeichnung auf das Papier werfen oder ein Gemälde anfertigen. Der strukturelle Befund Derridas ermöglicht, ja erfordert eine Spezifizierung im Hinblick auf unterschiedliche Formen des Ausdrucks, weil die »Verräumlichung« nicht nur die Nicht-Identität zwischen Sinn der Äußerung und Intention zur

Äußerung impliziert. Sie begründet diese Nicht-Identität auch mit Verweis auf die Sinngene­se in Bezügen zwischen spurenhaf­ten Äußerungen, deren unterschiedlichen Modi von Verräumlichung konkret Rechnung getragen werden muss.²⁸ Denn diese Bezüge sind innerhalb der Rede oder der Schrift keineswegs dieselben wie in einer Zeichnung oder in einem Gemälde. Es darf daher nicht bei der bloßen Feststellung der Verräumlichung einer Intention, die nur in ihrer Entäußerung und d. h. in differentiellen Bezügen Sinn gewinnt, haltgemacht werden. Vielmehr müssen die Spezifika von Sinngenesen betrachtet werden, deren Verräumlichung in Sprache, Schrift oder Bild unterschiedliche Spuren auf verschiedene Weise miteinander in Bezug setzt.

Derrida selbst hat in seinem umfangreichen Werk durchaus die Grenzen von Sprache und Schrift überschritten, von denen sein Denken ausgegangen ist.²⁹ Er hat sich dabei aber auf den strukturellen Befund konzentriert, der auf eine Ebene ›vor‹ den Differenzierungen von Sprache, Schrift oder Bild abzielt. Die Aufgabe, einen solchen Befund zu spezifizieren und auf die materiale Probe zu stellen, erweist sich jedoch insofern als unumgänglich, als es andernfalls nicht zu vermeiden ist, konkrete Spezifika von Sprache, Schrift oder Bild voreilig zu verallgemeinern, ohne ihrer Gebundenheit an spezifische Phänomene gerecht zu werden. Derridas verallgemeinerter Schriftbegriff, der auf die Sinngene­se überhaupt abzielt und insofern ›vor‹ der

Differenz zur Sprache oder auch zum Bild angesiedelt werden muss, ist dieser Gefahr keineswegs entzogen.³¹

Im Lichte dieser Überlegungen zeichnet sich jedoch ein besonderer Status des Bildes ab. Bilder können nicht nur dazu dienen, Vergangenes mit Hilfe visueller Rekonstruktionen darzustellen. Sie können vielmehr auch die Vergangenheit als solche erfahrbar machen – und zwar auf eine einzigartige Weise: Eine Linie geht in dem Moment, in dem sie gezogen wird, in Konstellationen ein und verändert diese zugleich. Sie tritt damit jedoch aus der Ordnung der individuellen Akte heraus und fügt sich in die visuelle Ordnung auf dem Papier ein. Der Sinn dieser visuellen Ordnung gründet in einem Wechselspiel, das beim Blick auf das Bild unvermeidlich angestoßen wird, da der Betrachter zwar die synchrone Gegebenheitsweise der graphischen Konstellationen erahnt, sie aber nur in einem zeitlichen Wahrnehmungsprozess entfalten kann.³² Diese Entfaltung ist nicht als möglichst fehlerfreie Aktualisierung bereits zuvor definierter Möglichkeiten zu verstehen, vielmehr privilegiert erst der Betrachter bestimmte Konstellationen zwischen einzelnen Linien. Die Linie nimmt einen uneindeutigen und changierenden Sinn an, weil sie grundsätzlich verschiedene Bezüge eingehen kann. Graphische Konstellationen im Bild bleiben daher in ihrem Sinn instabil, zumal nicht nur gezogene Linien, sondern auch die entstehenden Zwischenräume und Flächen, aber auch die Linie selbst in ihrer konkreten, materiellen Verkörperung bedeutsam sind.³³

Die Zeichnung hat mit Sprache und Schrift gemeinsam, dass die resultative Vergangenheit unhintergebar ist, weil der Sinn erst im Vollzug, im Sprechen oder Schreiben, entsteht. All diese Formen des Ausdrucks sind daher stets durch die Notwendigkeit einer Rezeption charakterisiert, die ebenso über den einzelnen Satz wie über den isolierten Zug hinausgehen muss, weil Sätze oder Linien nur in ihrer Realisierung und in ihrem jeweiligen Zusammenhang Sinn gewinnen. Dieser Zusammenhang artikuliert sich aber in grundlegend unterschiedlichen Modi der Verräumlichung: Sprache und Schrift etablieren Vor- und Rückbezüge; sie sind daher durch aneinander anschließende Äußerungen bestimmt. Ein Gespräch oder ein Text wird deshalb in einer Folge rezipiert, die der Verkettung der Äußerungen zumindest gleichen könnte – sofern es zugunsten der analytischen Unterscheidung von Bild, Sprache und Schrift für einen Moment erlaubt ist, von einer Idealisierung der Schrift auszugehen und von ihren bildlichen Aspekten zu abstrahieren, wie es auch das gewohnte Druckbild von Texten nahelegt.³⁴ Zeichnungen gründen ihr Sinnpotenzial dagegen in den konstellativen Bezügen auf dem Blatt, in denen sich der Blick unvermeidlich bewegen muss, zugleich aber relativ frei bewegen kann. Auch bei Bildern – so lässt sich unsere Überlegung am Beispiel der Zeichnung versuchsweise generalisieren – ist der Sinn nicht ohne seine Genese verständlich, doch schafft die spezifisch bildliche »Verräumlichung« eine Konstellation von Spuren und Markierungen, die synchron gegeben zu sein scheint, sich aber eigentlich erst in der Rezeption formiert und stabilisiert, um im Bild Sinn zu realisieren. Gerade in der Vielfalt möglicher

Konstellationsbildungen scheint dabei die Unverfügbarkeit eines vermeintlich ursprünglichen, privilegierten Zusammenhangs der graphischen Spuren auf. Indem sich die Betrachtung mit vielfältigen Möglichkeiten konfrontiert sieht, kann sie umso weniger jene Möglichkeiten gewärtigen, die im Prozess der Herstellung kurzzeitig hervortraten. Es ist daher die spezifische zeitliche Entfaltung bildlicher Konstellationen in der Betrachtung, durch die die Vergangenheit im Bild in ihrer Uneinholbarkeit erfahrbar wird.

Endnoten

- 1 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 86–105.
- 2 Niklas Luhmann gelangt zu einem ähnlichen Befund, den er allerdings nicht mit Bezug auf die spezifischen Aspekte des Bildlichen entfaltet, vgl. Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: ders., Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45, hier S. 10f. und S. 21. Für Luhmann steht stattdessen »ein Herstellen und Betrachten umfassender Begriff der Beobachtung« (ebd., S. 22) im Zentrum.
- 3 Vgl. etwa Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240. Mit dieser kunsttheoretischen Konzeptualisierung des *disegno* ist freilich die zeichnerische Praxis der Frühen Neuzeit nicht auch nur annähernd erschöpfend erfasst. Für grundlegende Beobachtungen zur Bedeutung des Gestischen in der Zeichnung vgl. David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge/New York 2002. Vgl. auch Werner Buschs Überlegungen zum »nicht-klassischen« Bild: Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, bes. S. 74–90 (Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie. Von Tizian bis Seurat).
- 4 Vgl. Wolfram Pichler, Ralph Ubl, *Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst*, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S. 231–255.
- 5 Norman Bryson hat das Betrachten von Zeichnungen ganz in diesem Sinne beschrieben: »A fusion between the artist's mind, the artist's hand, and the beholder's gaze: drawing as an art of presence and transparency.«; Norman Bryson, *A Walk for a Walk's Sake*, in: Catherine de Zegher (Hg.), *The Stage of Drawing. Gesture and Act*, New York 2003, S. 149–158, hier S. 152 [Katalog zur Ausstellung »The Stage of Drawing«, The Drawing Center, New York 2003]. Vgl. auch Rosand, *Drawing Acts* (Anm. 3), S. 23: »Our experience of the drawing involves the re-enactment of the drawing gesture, our mimic re-creation of the creative acts.«
- 6 Zum *Selbstbildnis mit Gattin* vgl. Karl Schwarz, *Das graphische Werk von Lovis Corinth*, 3. erw. Aufl., San Francisco 1985, Nr. 23; ferner Antje BIRTHÄLMER, *Lovis Corinth (1858–1925)*. Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums, Wuppertal 2004, S. 20, Nr. 7; zum *Selbstbildnis* vom Februar 1912 vgl. Schwarz, *Das graphische Werk*, Nr. 84.
- 7 Joachim Heusinger von Waldegg hat Corinths Selbstbildnisse als »Lebensprotokoll« gekennzeichnet – ein Protokoll freilich, das auch zahlreiche Stilisierungen und Rollenporträts kennt: vgl. Joachim Heusinger von Waldegg, *Tradition und Aktualität. Über Corinths Selbstbildnisse und einige andere Motive*, in: Zdenek Felix (Hg.), *Lovis Corinth 1858–1925*, Köln 1985, S. 55–71, hier S. 64 [Katalog zur Ausstellung, Museum Folkwang Essen 1985/86]. – Überblicke über die zahlreichen Selbstporträts Corinths vermitteln jüngere Ausstellungskataloge: Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts (Hg.), *Lovis Corinth*, München 1996 [Katalog zur Ausstellung, Haus der Kunst, München 1996]; Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede (Hg.), *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse, Ostfildern-Ruit 2004* [Katalog zur Ausstellung, Hamburger Kunsthalle 2004/05]; Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Bielefeld 2008, bes. S. 52–85 [Katalog zur Ausstellung, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2008]. Vgl. ferner Ulrike Fülberth, *Das Selbstbildnis in der Kunst Lovis Corinths*, Diss. phil., Gießen 1987 sowie die zahlreichen Analysen von Selbstporträts in der Monographie von Horst Uhr, *Lovis Corinth*, Berkeley 1990.
- 8 Zum *Selbstbildnis, radierend* (1909) vgl. Schwarz, *Das graphische Werk* (Anm. 6), Nr. 34 sowie BIRTHÄLMER, *Lovis Corinth* (Anm. 6), S. 26, Nr. 13; zur Lithographie von 1919 vgl. Schwarz, *Das graphische Werk* (Anm. 6), Nr. L.354.
- 9 Vgl. Heinrich Müller, *Die späte Graphik von Lovis Corinth*, 2. Aufl., San Francisco 1994, Nr. 483 sowie BIRTHÄLMER, *Lovis Corinth* (Anm. 6), S. 258, Nr. 219.
- 10 Vgl. Gottfried Boehm, *Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*, in: Thomas Döring u. a. (Hg.), *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung*, Braunschweig 1997, S. 25–33, bes. S. 31f. [Katalog zur Ausstellung, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1997].
- 11 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris 2009, bes. S. 48–51.

- 12 Dass die aus der Rhetorik stammende und von der Narratologie weiterentwickelte Figur der Metalepse auch weit über literarische Texte hinaus relevant ist, hat Gérard Genette an Beispielen aus dem Film oder der Malerei vor Augen geführt: vgl. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- 13 Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin 2007, S. 24.
- 14 Vgl. Yves Bonnefoy, *Wandernde Wege*, München 1997, S. 128.
- 15 Zu Corinths druckgraphischen Arbeiten zuletzt Ulrike Lorenz, *Auf den Spuren des Graphikers Corinth*. »Unwirklichkeit üben. Das Höchste!«, in: dies., Salm-Salm, Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth* (Anm. 7), S. 340–350.
- 16 Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, S. 120.
- 17 Vgl. zum Folgenden Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993, S. 143–145 (§ 31) sowie für eine ebenso einführende wie detaillierte Darstellung von *Sein und Zeit* Dieter Thomä, *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach. Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910–1976*, Frankfurt a. M. 1990, S. 241–465, hier bes. S. 249–275 und S. 348–367. Dort finden sich auch zahlreiche Angaben und Diskussionen zur Sekundärliteratur, auf die im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht eingegangen werden kann.
- 18 Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 17), S. 284f. (§ 58). Das Möglichein des Daseins beschränkt sich somit nicht auf die Spielräume souveräner Vermögen. Anders gesagt sind Möglichkeiten für Heidegger nicht primär »Vermöglichkeiten« wie für Husserl; vgl. Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass*, hg. v. Iso Kern, Den Haag 1973 (Husserliana, Bd. XIII–XV), Bd. XV, S. 343–350.
- 19 Vgl. Günter Figal, *Martin Heidegger. Phänomenologie der Freiheit*, Frankfurt a. M. 1991, S. 245–247.
- 20 Vgl. zum Folgenden Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 17), S. 260–266 (§ 53) sowie Thomä, *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach* (Anm. 17), S. 368–379 und Figal, *Martin Heidegger* (Anm. 19), S. 221–233.
- 21 Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 17), S. 305–310 (§ 62) und Figal, *Martin Heidegger* (Anm. 19), S. 209–211.
- 22 Dem Einwand, dass Heidegger diesen Aspekten insofern Rechnung trägt, als die Entschlossenheit als ein Modus des Daseins als In-der-Welt-Seins zu fassen ist und insofern die praktischen Bezüge der Bewandnis, aber auch die sozialen Zusammenhänge einbegreift, ist prinzipiell zuzustimmen, vgl. z. B. Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 17), S. 297–301 (§60). Am Begriff der Situation, in den diese Passage mündet, zeigt sich aber, dass Heideggers Analyse stets auf die Entscheidung des Daseins und ihren fragilen Charakter ausgerichtet bleibt, statt nach der Rolle von anderen Umständen und Faktoren zu fragen, die in der jeweiligen Situation involviert sind. Dies gilt auch für jene Formulierungen, mit denen Heidegger am weitesten einem solchen Ansatz entgegenzugehen scheint: »Die ursprüngliche Wahrheit der Existenz verlangt ein gleichursprüngliches Gewißen als Sich-halten in dem, was die Entschlossenheit erschließt. Sie gibt sich die jeweilige faktische Situation und bringt sich in sie. Die Situation läßt sich nicht vorausberechnen und vorgeben wie ein Vorhandenes, das auf eine Erfassung wartet. Sie wird nur erschlossen in einem freien, zuvor unbestimmten, aber der Bestimmbarkeit offenen Sichentschließen.« (Ebd., S. 307, § 62).
- 23 Statt die im Folgenden dargestellte einschlägige Position Derridas aus den 1960er und 1970er Jahren *en détail* darzulegen und nachzuweisen, erlauben wir uns, auf die Rekonstruktion in Arno Schubach, *Subjekt im Verzug. Zur Rekonzeption von Subjektivität mit Jacques Derrida*, Zürich 2007, S. 149–154 und S. 159–176 zu verweisen.
- 24 Derrida, *Grammatologie* (Anm. 16), S. 70.
- 25 Ebd., S. 119.
- 26 Vgl. Schwarz, *Das graphische Werk* (Anm. 6), Nr. 238.II.
- 27 Vgl. Müller, *Die späte Graphik* (Anm. 9), Nr. 546; zur *Totentanz*-Folge vgl. auch Schuster, Vitali, Butts (Hg.), *Lovis Corinth* (Anm. 7), S. 372, Nr. 292.
- 28 Vgl. für die ausführlichere Entwicklung dieser Deutung sowie die dazugehörigen Textnachweise Schubach, *Subjekt im Verzug* (Anm. 23), S. 152f.

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 29 Vgl. Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, München 1997, S. 49–58; ders., Das Subjekt ent-sinnen, in: Paule Thévenin, Jacques Derrida (Hg.), Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits, München 1986, S. 51–109, bes. S. 59–63 und S. 77–85; ders., Bernard Stiegler, Echographien. Fernsehgespräche, Wien 2006, S. 124–129.
- 30 Vgl. – mit Bezug auf Artaud – Derrida, Das Subjekt ent-sinnen (Anm. 29), S. 62f. sowie ders., Stiegler, Echographien (Anm. 29), S. 145, aber auch ders., Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel, in: Hubertus von Amelunxen, Theorie der Fotografie, Band IV: 1980–1995, München 2000, S. 280–296, hier S. 287–289. Mit Bezug auf Philippe Lacoue-Labarthe formuliert Derrida auch die eigene Stoßrichtung: »Der Rhythmus – die verräumlichte Wiederholung einer Perkussion, die Kraft der Einschreibung einer Verräumlichung – untersteht weder dem Sichtbaren noch dem Hörbaren, weder der spektakulären Figuration noch der verbalen Repräsentation, noch der Musik, selbst wenn er sie *unmerklich* strukturiert.« (Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris 1987, S. 628, Übers. d. Verf.). Daher stellt Hans-Jörg Rheinberger für Derridas Begriff der Spur zu Recht fest, dass sie »noch nicht entweder in die Schrift oder ins Bild gekippt ist«, vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Wie werden aus Spuren Daten und wie verhalten sich Daten zu Fakten?, in: Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte 3, 2007, S. 117–125, hier S. 117.
- 31 Die Entfaltung dieses Problems bedürfte freilich einer sorgfältigeren Lektüre von Derridas Schriften, die an dieser Stelle nicht erfolgen kann.
- 32 Was hier zunächst am Beispiel der Linie in der Zeichnung skizziert wird, gilt – mit nur graduellen Differenzen – auch für andere Bildformen, etwa die Fotografie. Auch Bilder, deren graphische Spuren, Markierungen und Konstellationen nahezu instantan hergestellt werden, machen im Prozess der Rezeption eine sukzessive sinnliche Orientierung in einer komplexen Vielfalt graphischer Elemente erforderlich. Auch in diesen Fällen tritt mithin jedes bildliche Element aus der Ordnung des Produktionsprozesses heraus, um in einen grundlegend anders prozessierten Wahrnehmungsvollzug einzugehen.
- 33 Vgl. James Elkins, Marks, Traces, *Traits*, Contours, *Orli*, and *Splendores*: Nonsemiotic Elements in Pictures, in: *Critical Inquiry* 21, 1995, Nr. 4, S. 822–860.
- 34 Wir rekurren hier auf idealtypische, unvermeidlich vereinfachende Konzepte von Schrift und Text, die insbesondere durch sehr unterschiedliche Formen von Schriftbildlichkeit unterlaufen werden können; vgl. zu den räumlich-operativen sowie notationellen Aspekten der Schrift Sybille Krämer, »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 157–176, bes. S. 158–161 sowie dies., *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in: Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 79–92. Vgl. zu den genuin ikonischen Aspekten der Schrift Antonio Loprieno, *Vom Schriftbild*, Basel 2007.

Abbildungsnachweis

- 1 Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Gattin, 1904, 19,8 × 18 cm, Radierung, Kaltnadel, British Museum, London.
- 2 Lovis Corinth, Selbstbildnis (»als ich krank war Feb. 1912«), 1912, 15 × 10,8 cm, Vernis-mou-Radierung, Kaltnadel, Hamburger Kunsthalle.
- 3 Lovis Corinth, Selbstbildnis, radierend, 1909, 19,6 × 15,5 cm, Radierung, Hamburger Kunsthalle.
- 4 Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1919, 39,6 × 25,2 cm, Lithographie, British Museum, London.
- 5 Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Hut, zeichnend, 1920/21, 30,7 × 23 cm, Radierung, Kaltnadel, Hamburger Kunsthalle.
- 6 Lovis Corinth, *Der Künstler und der Tod I*, 1916, 19,8 × 11,3 cm, Kaltnadel, British Museum, London.
- 7 Lovis Corinth, *Tod und Künstler* (aus der Mappe *Totentanz*), 1922, 24 × 18 cm, Vernis-mou-Radierung und Kaltnadel, British Museum, London.