



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2008

Figuren der Defiguration: Vier Thesen zur Abstraktion

Egenhofer, Sebastian

Abstract: Hatte die westliche Malerei seit der Renaissance das Bild als „Fenster zur Welt“ konzeptualisiert, war die Abstraktion der Moderne insofern eine ikonoklastische Bewegung als in der Reduktion auf „reine“ Oberflächen das Modell der Repräsentation selbst bis zu dem Punkt annulliert wurde, an dem die Materialität des Werks eine autonome Präsenz für sich beanspruchte. Diese Beobachtung lässt sich allerdings nicht umstandslos mit Formen absoluter Selbstreferenz gleichsetzen, war die Destruktion der Repräsentation doch konzeptuell wie historisch eng an die Dominanz der gesellschaftlichen Abstraktion im Medium des Geldwerts gebunden. Ebenso wenig aber lässt sich die Kritik an modernistischen Werkästhetiken, wie sie sich von Minimalismus über Pop Art bis hin zur Appropriation Art manifestiert, als Bruch mit dem repräsentationskritischen Projekt der Moderne identifizieren, in dessen Folge das Partikulare und Prozessuale jede Form des Universalismus endgültig desavouiert hätte. Im Folgenden wird mithin ein Begriff von Abstraktion in die kunsthistorische Debatte eingeführt, der die Frontstellung zwischen Selbstbezüglichkeit und Referenzialität in der Auseinandersetzung mit abstrakter Kunst zu refigurieren sucht.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87790>

Journal Article

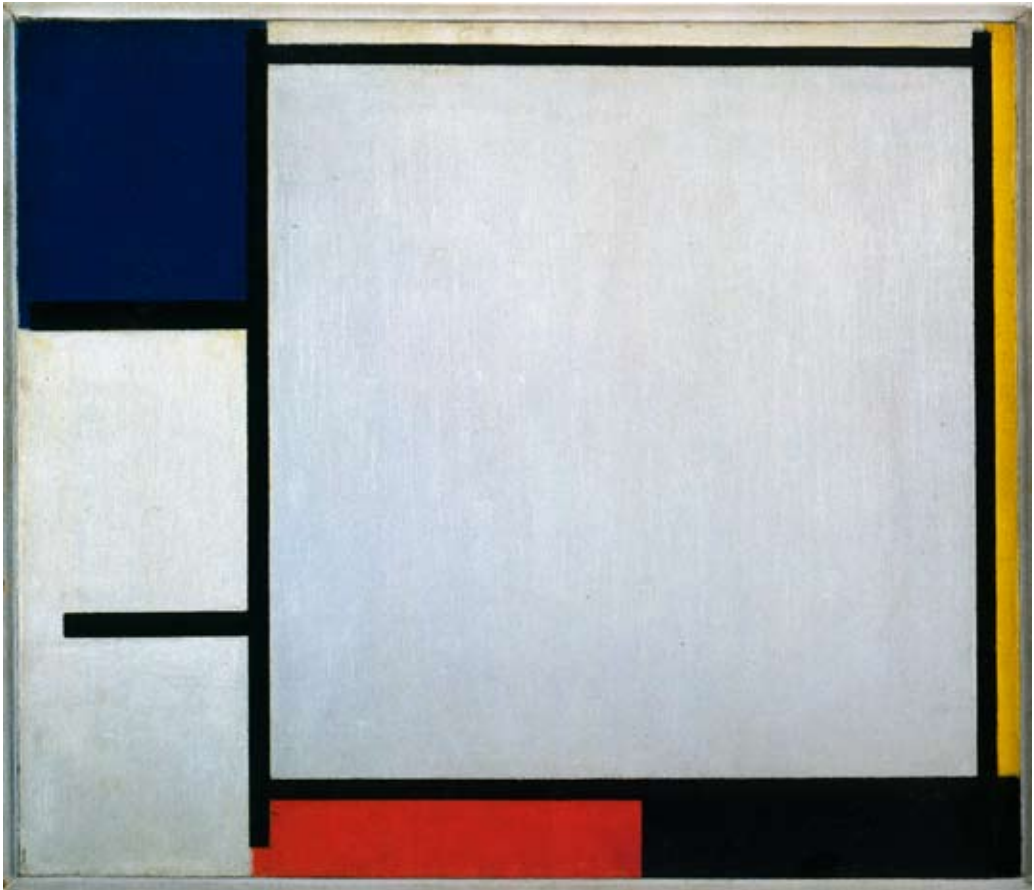
Published Version

Originally published at:

Egenhofer, Sebastian (2008). Figuren der Defiguration: Vier Thesen zur Abstraktion. *Texte Zur Kunst*, 18(69):60-71.

Sebastian Egenhofer,

„Figuren der Defiguration. Vier Thesen zur Abstraktion“, in:
Texte zur Kunst, 18. Jg., Heft Nr. 69 (März 2008), S. 60-71



Piet Mondrian, „Komposition mit Blau, Gelb, Rot, Schwarz und Grau“, 1922

FIGUREN DER DEFIGURATION

Vier Thesen zur Abstraktion

Hatte die westliche Malerei seit der Renaissance das Bild als „Fenster zur Welt“ konzeptualisiert, war die Abstraktion der Moderne insofern eine ikonoklastische Bewegung als in der Reduktion auf „reine“ Oberflächen das Modell der Repräsentation selbst bis zu dem Punkt annulliert wurde, an dem die Materialität des Werks eine autonome Präsenz für sich beanspruchte. Diese Beobachtung lässt sich allerdings nicht umstandslos mit Formen absoluter Selbstreferenz gleichsetzen, war die Destruktion der Repräsentation doch konzeptuell wie historisch eng an die Dominanz der gesellschaftlichen Abstraktion im Medium des Geldwerts gebunden.

Ebenso wenig aber lässt sich die Kritik an modernistischen Werkästhetiken, wie sie sich von Minimalismus über Pop Art bis hin zur Appropriation Art manifestiert, als Bruch mit dem repräsentationskritischen Projekt der Moderne identifizieren, in dessen Folge das Partikulare und Prozessuale jede Form des Universalismus endgültig desavouiert hätte. Im Folgenden wird mithin ein Begriff von Abstraktion in die kunsthistorische Debatte eingeführt, der die Frontstellung zwischen Selbstbezüglichkeit und Referenzialität in der Auseinandersetzung mit abstrakter Kunst zu refigurieren sucht.

1. BILDDESTRUKTION UND GELDABSTRAKTION

Abstraktion als Bildabstraktion hat die Kunst der Moderne von Seurat über den Kubismus und Mondrian bis zu Newman und Pollock geprägt. Diese Entwicklungslinie ist in den sechziger Jahren – nach Stellas Kontraktion des Bildes zur tautologischen Selbstaussage („What you see is what you see“) – in die Minimal Art gemündet. Abstrakte Malerei gibt es seitdem am ehesten in dekonstruktiven, zitierenden und verfremdenden Rückgriffen auf die Geschichte ihres Idioms. Seriös betrieben verflacht sie meistens wie in der „radikalen Malerei“ (etwa von Günter Umberg oder Joseph Marioni) zum Materialfetischismus, zu der sakramentalen Aufladung des Signifikanten, der der moderne Positivismus regelmäßig verfällt. Die Bildabstraktion der Moderne hat als systematische Destruktion der bildlichen Repräsentation, deren Paradigma mit der rationalen Perspektive in der Renaissance grundgelegt wurde, eingesetzt und hat aus dieser negativen Arbeit ihre Intensität und Orientierung bezogen. Man unterstellt keine Teleologie der Geschichte, wenn man festhält, dass diese Destruktion mit Pollock und Newman, spätestens aber mit Yves Klein, Stella und Ryman abgeschlossen ist. Der Abbau der Episteme der bildlichen Repräsentation¹ ist zur Einholung und Fixierung des Materials der Bildproduktion in der objektiven oder (wie explizit bei Klein) spektakulären Gegenwart geworden. Abstrakte Malerei ist seitdem, wo sie nicht ihre Vergangenheit allegorisiert, zunehmend passiv und lateral auf die Ansprüche ihres historischen Umraums – des Kontextes

ihrer Existenz, nicht ihrer autonomen Form – geöffnet. Sie reflektiert – von Blinky Palermo bis Christopher Wool – ihr Verhältnis zum heteronomen Gebrauch, zum Ornament, zum Dekor, zur Schrift.

Die sechziger Jahre werden daher oft als Abschluss der modernen Repräsentationskritik überhaupt begriffen. In der radikalen Verdinglichung des monochromen Bildes und des minimalistischen Objekts sieht man das Schlussbild und das Symptom der Fehlprogrammierung des ikonoklastischen Projekts jener Moderne, die sich am *Topos der Präsenz* und der Konvergenz von Unmittelbarkeit und Universalität orientierte. Der vereinheitlichenden Gewalt dieses Paradigmas habe die postutopische Kunst der letzten Jahrzehnte die leitende *Figur des Prozesses*, die Toleranz des Partikularen und den Zusammenhang von Partizipation und Dialog entgegengesetzt. So ist im Zuge von Dekonstruktion, feministischer Theorie, postcolonial und cultural studies das universalistische Paradigma der Moderne als die liberale Selbstrepräsentation einer Modernisierung kritisiert worden, deren Antrieb die kapitalistische Akkumulation war und ist.

In ihrem Selbstverständnis hat sich die Abstraktion der klassischen Moderne vom Neoimpressionismus an, der das Subjekt der Rezeption als physiologische Maschine definiert, gegen den *Historismus*, gegen die Bindung der Aussagefähigkeit der Kunst an den Boden kultureller Konventionen gestellt. Die abstrakte Malerei hat den Anspruch erhoben, eine universell lesbare Sprache, ein Esperanto der Sinnesempfindungen zu sein, das die Subjekte in ihrer gedächtnislosen Unmittelbarkeit adressiert. Im Licht der kritischen Relektüren der Moderne und der europäischen Aufklärung, mindestens seit den Arbeiten der Frankfurter Schule² also, ist klar, dass dieses Motiv sinnlicher Unmittelbarkeit nur als die manifeste Seite der modernen Repräsentationskritik gelten kann. *Realgeschichtlich* wird die Episteme der Repräsentation, die die Struktur des *Gedächtnisses* dupliziert, durch die abstrakte Macht des Kapitals zerstört, dessen erodierende Kraft schon Marx gesehen und begrüßt³ hat und der Deleuze und Guattari den Namen der *Deterritorialisierung* gegeben haben.⁴ Es ist die *simultane* Beziehung der Gesamtheit des differenzierten Seienden auf die Matrix der quantitativen Vergleichbarkeit im Element der Geldäquivalenz, die nicht nur die differenzierte Zeitlichkeit der klassischen Repräsentation unterläuft, sondern die erscheinende Welt insgesamt als Epiphänomen der Kapitalbewegung bestimmt. Diese kann daher nicht mehr eingeholt werden in den Bezirk der Repräsentation, sie findet ihren Ausdruck nicht in sozialrealistischer Narration, sondern in der *Fläche* der Malerei als Ort der Produktion des figurativen Bildscheins.⁵ Die Sprache der Abstraktion – die immer gleichen Bildmittel der Malerei, in die der figurative Bildschein in der Moderne zurückgenommen ist – wird so als Schematisierung der Homogenität des Tauschwertes lesbar, der sich *real* zur scheinbaren Vielfalt der warenförmigen Produkte ausdifferenziert. In den sechziger Jahren und speziell in der Minimal Art aber unterhält diese Sprache der abstrakten Kunst keine distanzierte, analogisch-reflexive Beziehung zu ihrem Träger mehr, sondern ist von diesem durchdrungen.

Das epistemische Ideal der Universalität einer künstlerischen Sprache ist mit dem gedächtnislosen Code des Tauscherts, der der Bezugsgrund der Selbstreproduktion der industriellen Welt ist, verschmolzen. Die Warenform, die Wiederholbarkeit gleichförmiger Dinge, hat die Bildform, die die menschliche Kapazität der imaginativen Beziehung auf ein Differentes, auf eine „andere Welt“, reflektiert, absorbiert.

2. KRITISCHE REFIGURATION

Es ist heute entscheidend, diesen Moment der Amalgamierung von Warenform und Bildform in den sechziger Jahren nicht als rückwirkendes Verdikt über die moderne Repräsentationskritik zu lesen, als wäre die Verdinglichung des Werks ihr einziges und endgültiges Schicksal. Ich möchte daher einen komplementären Begriff von Abstraktion vorschlagen, der nicht die *Defiguration* des Bildes und die Auslöschung des historischen Gedächtnisses in einer angeblich unmittelbar zugänglichen Werkpräsenz impliziert, sondern in der Kunst seit den sechziger Jahren eine *Fortsetzung* der modernen Repräsentationskritik mit anderen Mitteln zu beschreiben erlaubt. Es geht hier um die Differenzierung und Explikation des Verhältnisses der – durch die ikonoklastische Arbeit der Moderne freigelegten – Werkpräsenz zur selbst schon bildförmigen, perspektivisch gebrochenen und von Figuren sozialer Distinktion durchlaufenen Welt. Diese Explikation kann sich des Bildes als Mittel bedienen. Während die moderne *Defiguration* um 1960 – etwa in Kleins monochromen Bildern oder den industriellen Materialien, die bei Donald Judd das Handwerk der Malerei ersetzen – ihren Grund in der Abstraktion des Tauscherts berührt, tritt nun eine *Refiguration* des Imaginären auf, eine Wiederkehr partikularer Bilder, die von der Episteme der Repräsentation radikal verschieden bleibt. Ich möchte diese *Figuration* unter den Begriff der *Maskierung* fassen, der von Nietzsche bis Judith Butler nicht für die *Verdeckung* einer präexistenten Identität, sondern für die Konstruktion einer Identität ohne Original steht. Die Maske reproduziert kein Gesicht, sie ist als imaginäre Identität dem Dispositiv des Werks von außen aufgeprägt. In Warhols silkscreens, in McCarthys hybriden, von Prothesen konstituierten Charakteren wie in Shermans „Film Stills“ – um drei Beispiele für diese Konstellation zu nennen – wird die Nichtsubstantialität, die Referenzlosigkeit der imaginären Identität mitexponiert. *Abstrakt* ist hier der Status der identifizierenden, identitätsschaffenden Bildfigur selbst. Sie ist als einseitige Prägung, als Abschattung eines bildlosen oder polymorphen Trägers markiert, von dem sie ablösbar, auf dem die Maske verschiebbar bleibt.

Das Paradigma des modernen Universalismus war in doppelter Weise auf die Destruktion der partikularen Figur gegründet. Sofern die Figur dem historischen Grund einer lokalen Kultur angehört, der narrativen Matrix oder der *Mythologie*, in der eine bestimmte Gesellschaft sich reflektiert, wogegen die abstrakte Kunst ein *rohes*, in seiner Sinnlichkeit und Physikalität gefasstes und so – auf dem Grund seiner mechanischen Leiblichkeit – ein universelles Betrachtersubjekt adressiert. Auf einer anderen Ebene, die für

Mondrians Begriff der Abstraktion bestimmend ist, sofern dem Umriss der Figur im Bild wie im Wahrnehmungsraum eine innerweltliche Lokalisierung des Blicks entspricht, die aspekthafte, perspektivische Repräsentation also struktural den Weltbezug eines partikularen Betrachterindividuums reflektiert, während das flächig abstrakte Bild diese Reflexionsbeziehung zugunsten einer dynamischen Beziehung der primären und immer gleichen Bildelemente, der Produktionsmittel des *Bildscheins* in der Fläche aufgehoben habe. Im Minimalismus der sechziger Jahre ist dieser Ort der *Produktion des Scheins* in der Homogenität eines industriell produzierten Materials exponiert, das den Tauschwert als Grund nicht mehr figurativer, sondern real produzierter, aber weiterhin *imaginärer* Differenzen schematisiert. Die postabstrakte (aber nicht postmoderne) Figuration spiegelt diese imaginären Differenzen von Subjektivierungsmodellen und Warenetiketten in den gesichtslosen Körper des Werks zurück, der aus der Arbeit der modernen Bilddestruktion hervorgegangen ist. Die Maske oder die Bildfigur wird so nicht an ein transzendentes, selbst bildförmiges Signifikat, an ein *Eidos* geknüpft. Ihr perspektivisch-imaginärer Status bleibt explizit. So sehr die perspektivische Brechung, das partikulare Bild unentrinnbar bleibt, fällt diese Maskierung nicht in die Falle der *substanziellen Identifikation* mit dem Bild zurück. Die Universalität wird nicht mehr in der Reinheit einer von keinem partikularen Standpunkt, keiner Narration, keiner Schattierung der Kontingenz deklinierten, sondern rein sich selbst exponierenden „Sprache“ gesucht; sie wird im Bruch, in der Lücke zwischen der Identifikation durch die aufgeprägte Maske und dem bildlosen Träger artikuliert, so wie Warhol sich als das bleiche „Nichts“ des „Spiegels“ unter wechselnden Gesichtern inszeniert.⁶

3. HISTORIZITÄT UND PRODUKTION

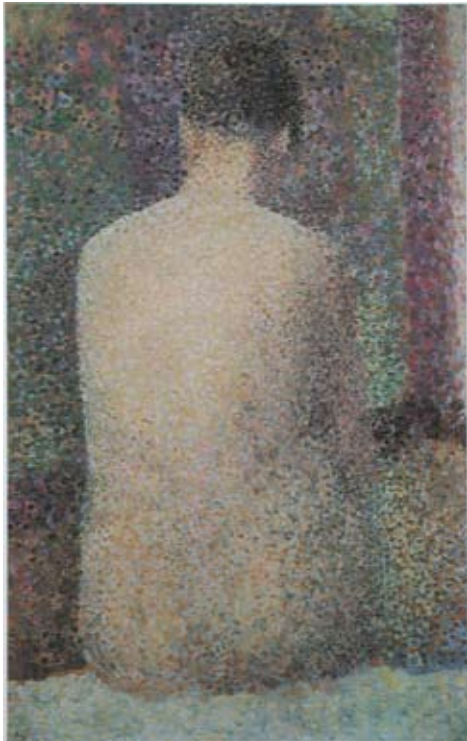
Indem ich die Linie der Bildabstraktion im Impressionismus und bei Seurat ansetzen lasse, ist die Nähe zu der bis heute hegemonialen *formalistischen* Lektüre der Moderne markiert. Von Clement Greenberg bis Yve-Alain Bois ist die moderne Repräsentationskritik als eine Bewegung der Selbstreflexion gedacht worden, durch die die Malerei ihren Charakter als *Medium* mitexponiert. Das moderne Bild hat die Angewiesenheit der *leeren Transparenz*, die das Element des Bezugs des Bildes auf sein Gezeigtes war, auf die Materialität und Brechungsfunktion der Bildmittel selbst expliziert. Von der impressionistischen Körnung der Spektralfarbe, die den Lichtraum als *energetisches* Element auffasst, über die eidetischen Grundfarben, die Mondrian aus dem Bildraum extrahiert, bis zu Pollocks heterogener Farbmaterie wird so die diaphane Tiefe des Bildes an die opake Fläche zurückgebunden. Das *Medium* wird mit dem materiellen Träger identifiziert, dessen *reale* Gegebenheit und Signifikationsleistung untersucht wird, wobei der Signifikant oft dann als in seiner Reinheit und Autonomie entdeckt gilt, wenn er nichts mehr signifiziert. Weil der Begriff der *Form*, der den Horizont der Selbstreflexion des Werks abgibt, unbestimmt bleibt, stürzt die Reflexionsbewegung

1 Jackson Pollock, „Sea Change“, 1947

2 Georges Seurat, „Studie zu Les Poseuses“, 1887



1



2

Andy Warhol

1 „Self-Portraits“, 1977/1978

2 „Self-Portraits in Drag“,
1981/1982



1

regelmäßig (wie in der „radikalen Malerei“) in die Idolatrie des faktischen Materials ab. Obwohl im Ansatz das Medium als Element des Weltbezugs des Werks gemeint war, mündet die bildkritische Selbstreflexion in der Exposition eines bloß gegebenen, selbstidentischen Objekts. Um diesem Absturz zu entgehen, verschiebe ich den Akzent der Lektüre. Die moderne, selbstkritische Malerei rückt nicht so sehr das Medium (oder den Signifikanten), sondern die Produktionsmittel und die Produktionsweise des Bildes in den Blick. Während der Begriff des Mediums sich prinzipiell auf die Bildtiefe, den inneren, nonexistenten Spielraum bezieht, durch den ein Bild sich auf sein Gezeigtes öffnet, rücken mit dem Begriff der Produktion und der Produktionsmittel ebenso die Zeit und der Raum diesseits der Bildebene in den Blick. Seurats Punkte rekonstituieren sich nicht nur durch die physiologische Arbeit eines Blicks zum Zeit- und Lichtraum der gezeigten Szene, sie stellen sich auch als Niederschlag der körperlichen Arbeit des Malers dar. Mit dem Flächigwerden des Bildes ist notwendig die Stärkung der indexikalischen Dimension seines Weltbezugs verbunden, auch wo der Spurcharakter der Malerei so reduziert ist wie etwa bei Mondrian. In Pollocks drip paintings und in der Malerei Newmans, deren einziges flächengliederndes Element, der zip, von der Abwesenheit des Abdeckbandes konturiert ist, ist die Öffnung der Bildebene auf einen phänomenalen Raum explizit mit der Öffnung der Bildgegenwart auf die mit jeder Bilderzählung radikal inkompatible Zeit der Produktion verschränkt. Es ist die Explikation dieser Verschränkung, die die kritische Selbstexposition des Bildes daran hindert, in den Positivismus der bloß gegebenen Materie zu verfallen. Die Beziehung



2

des Gegebenen auf die nonpräzente Dimension seiner Gebung, wie sie im Anschluss an die Husserl'sche Phänomenologie von Derrida und anderen untersucht wurde,⁷ ist als die Beziehung des Produkts auf die Produktion artikuliert, die im modernen Werk explizite, epistemologische Relevanz gewinnt. Die laterale, passive Beziehung des als Spur und Abdruck exponierten Materials auf die Dimension der Produktion überkreuzt die Ebene der Werkpräsenz mit der diachronen Dimension der historischen Zeit. Die Form des Werks, die nach der modernistischen Auffassung der Gegenstand und Horizont seiner Selbstreflexion war, ist nie in voller Präsenz gegeben, sie ist die Form dieses Geschehens der Kreuzung seiner Präsenz mit der heterochronen Zeit der Produktion, in die die Dimension der Spur verweist. Die Form des Werks ist die Form seiner Geschichtlichkeit.

Der indexikalische Ab- oder Eindruck – ein Kratzer, eine Faktur, eine Politur – kann auch selbst bildförmig sein. Er ist es immer gewesen in der Fotografie, deren Erfindung und massenhafte Verbreitung die Malerei erst auf den Weg ihrer Selbstkritik getrieben hat. Wenn daher nach dem Abschluss der Arbeit der Bildabstraktion die perspektivische Figuration wiederkehrt, dann meistens, wie in der Pop Art und der Conceptual Art, gebunden an die fotografische Optik, die etwa auch Dan Grahams Spiegeldispositive und natürlich die filmischen Bildmedien beherrscht.⁸ Das Werk Warhols steht daher in keiner Weise für eine Rückkehr der Repräsentation. Paradigmatisch ist hier die indexikalische Verzahnung des Bildträgers mit seinen Produktionsbedingungen als bildförmige begriffen. Die Produktionsmittel der Malerei sind schon von Ähnlichkeit imprägniert. Der Pinsel Seurats ist



Dan Graham, „Public Space/Two Audiences“, 1976, Biennale Venedig, Installationsansicht

durch das Sieb ersetzt, in dem ein fotografisches Nachbild geronnen ist, das sich nun dem Bildträger aufprägt. Während bei Robert Ryman, der aus der formalistischen Perspektive als letzter „modernistischer“ Maler gilt,⁹ die analytische Selbstbeziehung der Malerei den Bezug auf das Nichtidentische verliert und autistisch wird, wird in Warhols Werk die Bewegung der Selbstreflexion der Malerei – die nach der formalistischen Lesart die „innere“ Entwicklung dieses „Mediums“ lenkte – wieder welt-geschichtlich. Die fotografisch generierten Siebdrucksilhouetten öffnen die Atelierproduktion „autonomer“ Malerei auf die serielle Bildproduktion der medial reflektierten Welt. Was ich die Refiguration des Imaginären nach der Abstraktion nenne, steht in diesem Sinne in *Kontinuität* mit der modernen Repräsentationskritik. Und die Anfänge dieser Refiguration wären damit nicht in den sechziger Jahren, sondern in den zehner und zwanziger Jahren im Aufkommen der Collage zu sehen, die die Spur des „Pinsels“ oder sonstiger Werkzeuge durch den fotografischen Abdruck ersetzt.¹⁰ Die *Figuration* ist als Moment des heteronomen Bezugs des Werks auf die historische Welt markiert, als Einschlag einer Kontingenz, die als irreduzibel *akzeptiert* wird, aber nichtsdestoweniger *Kontingenz* bleibt.

4. GESICHTSLOSIGKEIT

Die aktuelle identitätspolitische Insistenz auf die Differenziertheit und Konkretion der Subjekte greift zu kurz, wenn sie diese Kontingenz und Heteronomie der identitätsbildenden Figur als solche übersieht oder sie „metaphysikkritisch“ nur affirmiert, ohne ihren Bezug auf die *axiomatische* Gleichheit der Subjekte zu sichern. Die *kleinen* Erzählungen, in denen sich Autoren und Publikum zeitgenössischer, postabstrakter Kunst reflektieren, sind von der symbolischen Ordnung gestützte Bilder, die die Subjekte (und Objekte) in der Ordnung der Repräsentation verfügbar halten. Essenzialistisch ist nicht die Bildkritik der Abstraktion, die das Gesicht des Subjekts, seine historisch partikuläre Identität, auslöscht. Essenzialistisch ist die Fixierung des Subjekts in dieser Identität, die die Form ist, unter der die symbolische Ordnung es *anerkennt*.

Von hier aus kann zurückgefragt werden, ob die Episteme der klassischen Repräsentation die Subjekte tatsächlich an die Substanz der sedimentierten sozialen Ordnung gebunden hat, die in der Moderne, wie Marx sagt, „verdampft“.¹¹ Das Paradigma der *Perspektive* – die vom 15. bis ins 19. Jahrhundert für die malerische Bildproduktion bestimmend ist, bevor sie es für die technische wird – spricht nicht dafür. Das Subjekt der *Perspektive* ist nicht das *gläubige* Subjekt, das durch das Fenster des Bildes nach den figurativen Bildgehalten greift, in denen es sich und seine Welt erkennt. Es ist das Subjekt, das in einer Bewegung der Reflexion, die das standpunktgebundene Sehen überfliegt, die Genesis der endlichen Repräsentation im unanschaulichen mathematischen Raum verzeichnet. Die figurativen Differenzen sind hier auf die Homogenität der mathematischen Punktmannigfaltigkeit zurückgeführt, in der das Subjekt, ein beliebiger Punkt unter unendlich vie-

len anderen, die bloße Funktion der *Brechung* der standpunktlosen Sichtbarkeit zum sichtbaren Bild übernimmt. Erst nach dieser Brechung findet sich das Subjekt in seiner historischen Welt wieder, in der es seine Objekte und sich selbst als Objekte identifiziert. Das Subjekt der Perspektive bewohnt das Scharnier, den *Abstand* zwischen der endlichen Repräsentation, in der es sich *erkennt*, und dem Unendlichen, das es nur *denkt*. Dieses gesplattene, „wahnsinnige“ *cogito*,¹² das seine substanzielle historische Identität abgelegt hat, ohne sie zu zerstören, ist die Vorzeichnung des Subjekts der neuzeitlichen Reflexionsphilosophie und damit ein wesentlicher Anstoß der wissenschaftlichen und politischen Emanzipation der Moderne im weiten Sinn. Der universelle Anspruch des Emanzipationsgedankens ist der radikalen *Abstraktheit*, der Gesichtslosigkeit dieser Subjektfigur geschuldet, die sich in der Moderne – während sie sich in der Renaissance auf die Matrix des mathematischen Raums bezog – in Relation zur Matrix des Tauschwertes neu situiert. In ihrer radikalen Form, die es heute zu verteidigen gilt, ist diese Figur des Subjekts nicht die Hypostasierung einer historischen Partikularität (männlich, weiß, heterosexuell) zum „Wesen“ des Subjekts überhaupt. Die Funktion des „Ich denke“, das leere *cogito*, dessen Struktur nach dem Grundriss des kantischen *Paralogismen*-Kapitels, das es von der personalen Identität getrennt hat, Jacques Lacan und Slavoj Žižek entfaltet haben, ist wesen- und gesichtslos. Es ist das Subjekt, das sich nicht weiß, das sich in keinem Bild wiederfindet. Es steht quer zu seiner finiten Identifikation durch die historische Matrix seines empirischen Lebens und die symbolische Ordnung, die es in seiner Rolle sanktioniert. Dieses Querstehen ist der *point de résistance*, der ihm auf dem Markt der Identitäten die freie Bewegung quer zu den Bildern erlaubt.

Anmerkungen

- 1 Ich spreche hier nicht von jenem „Regime der Repräsentation“, das Jacques Rancière, unberührt vom christlichen Mittelalter, umstandslos aus der aristotelischen Poetik ins Klassische Zeitalter Foucaults transferiert, sondern von der Grundstruktur der rationalperspektivischen Malerei der europäischen Neuzeit, die sich durch die Einschreibung aller materiellen (farbigen) Differenzen und damit des Potenzials bildlicher Figuration in den homogenen mathematischen Raum auszeichnet: eine *Idealisierung*, durch die das Bild sein materielles Hiersein zugunsten eines repräsentierten, eines *erinnerten* Bildgehalts negiert.
- 2 Neben der „Dialektik der Aufklärung“ wäre hier besonders auf die Arbeiten von Alfred Sohn-Rethel zu verweisen, der seit den zwanziger Jahren die Realabstraktion (die Warenform) als das historische Apriori des Transzendentalsubjekts aufzuweisen versucht hat (siehe exemplarisch: *Geistige und körperliche Arbeit*, Weinheim 1989).
- 3 Marx/Engels, *Das Manifest der kommunistischen Partei*, Stuttgart 1969, S. 26f.
- 4 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, Frankfurt/M. 1977; eine der klarsten, da abstraktesten Analysen des Zusammenhangs findet sich bei Alain Badiou, *Manifest für die Philosophie*, Wien 1997, S. 45ff.
- 5 Die Analogie des Geldes oder des Tauschwertes als des selbst gegenstands- und formlosen Trägers der Selbstreproduktion der industriellen Welt zur Bildfläche der Malerei ist bei den Theoretikern der Abstraktion (bes. bei Mondrian und Malewitsch) explizit und latent thematisch gewesen, ein Zusammenhang, der (soweit ich sehe) noch keiner systematischen Lektüre unterzogen wurde. Einige Hinweise gibt T. J. Clark, besonders in den Kapiteln zu *Pissarro* und zu *Malewitsch* in: *ders., Farewell to an Idea, New Haven/London 1999*. Wesentlich ist, dass die abstrakte Malerei der Moderne sich auf den *ökonomischen Antrieb* der gesellschaftlichen Modernisierung nicht im Modus der Narration (der Repräsentation)

- bezieht, sondern diesen ökonomischen Grund – die Geldabstraktion – durch die Auflösung der Figur in der Homogenität der Fläche epistemologisch reflektiert.
- 6 Der Spiegel ist das Subjektmodell in Warhols Philosophy (A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, San Diego/New York/London, 1975, bes. „B and I: How Andy puts His Warhol On“, S. 5–16). Anstelle des „Nichts“, das erscheinen müsste, wenn ein Spiegel in den Spiegel blickt (S. 7), erscheint aber dann doch jeden Morgen „ein Pickel“ (S. 8), immer derselbe, wandernde Pickel, Prothese der Identifikation des Subjekts mit seinem partikularen Gesicht.
 - 7 Zum Begriff des Gegebenen, der Gabe und des „Es gibt“ siehe bes. Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, aber auch die Debatte zum „Erhabenen“ im Anschluss an Lyotard und Nancy (exemplarisch versammelt in: J.-F. Courtine u.a. [Hg.], *Du Sublime*, Paris 1988). Die Beziehung dieses Begriffsfeldes auf das Verhältnis von Produkt und Produktion schlägt eine materialistische Relektüre der mit dem Begriff des „Erhabenen“ verbundenen Bild- und Imaginationskritik vor, die über Marx den Rückschluss an die vorkantischen Wurzeln der Kritischen Theorie bei Baruch de Spinoza sucht.
 - 8 Die Einschreibung der Lichtspur – ob diese fixiert wird oder ephemer bleibt, ob sie durch Kamera und Auge bildförmig gebrochen oder der aleatorischen Streuung überlassen bleibt – kann als Paradigma der indexikalischen Beziehung des Werks auf die Welt gelten. Es ist bezeichnend, dass Rosalind Krauss, die erste maßgebliche Theoretikerin der Indexikalität des modernen Werks, ihre Überlegungen unter dem Begriff des „Fotografischen“ zusammengefasst hat (R. Krauss, *Das Photographische*, München 1998).
 - 9 Siehe Yve-Alain Bois, „Ryman's tact“ und „Painting. The task of mourning“, in: ders., *Painting as Model*, Cambridge, Mass. 1990.
 - 10 Siehe Benjamin Buchloh, „From Faktura to Factography“, in: *October*, Nr. 30 (Herbst 1984), S. 82–119. Der Titel zeichnet genau diese Linie von der vorkonstruktivistischen Insistenz auf die (malerische) Faktur zur nachkonstruktivistischen Fotocollage nach. Der Begriff der Faktografie hebt allerdings auf die dokumentarisch-referenzielle Wahrheit des Bildmaterials der Fotocollage ab, die man für das Russland der zwanziger Jahre bezweifeln kann. In jedem Fall müssen die fotografischen Referenzen auch invers als Intarsien in sich selbst aussagenden Körper des Werks gelesen werden, als Momente seiner Form.
 - 11 Marx/Engels, *Das Manifest der kommunistischen Partei*, Stuttgart 1969, S. 26.
 - 12 Siehe Jacques Derrida, „Cogito und Geschichte des Wahnsinns [1963]“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1994; sowie Foucaults (philologisch durchschlagende) Erwiderung: „Mein Körper, dieses Papier, dieses Feuer“ [1972], in: ders., *Schriften II*, Frankfurt/M. 2002.