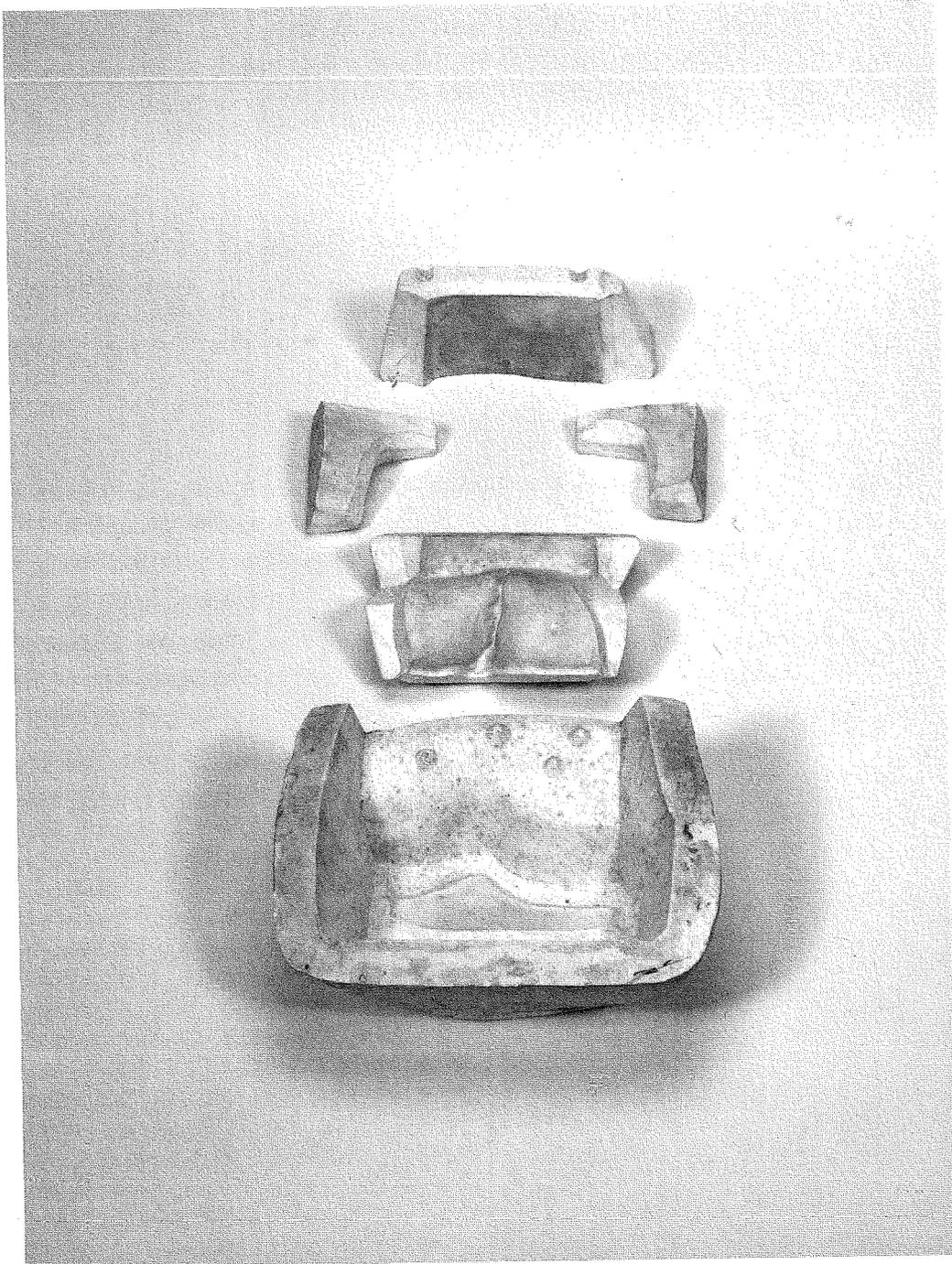


Georges Didi-Huberman

## Ähnlichkeit und Berührung

Archäologie, Anachronismus und  
Modernität des Abdrucks



**DUMONT**

Umschlagvorderseite: Pablo Picasso, Rechte Hand Picassos, 1937. Paris, Musée Picasso, © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn, 1999 (Photo RMN - Béatrice Hatala).

Umschlagrückseite: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (Photo Centre Georges Pompidou – Bertrand Prévost).

Frontispiz: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Abbildung S. 201: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Veröffentlicht mit Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur – Centre national du livre und der Maison des sciences de l'homme, Paris

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Didi-Huberman, Georges:**

Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks / Georges Didi-Huberman. [Übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender]. – Köln : DuMont, 1999

Einheitssacht.: L'Empreinte <dt.>

ISBN 3-7701-4712-X

Der vorliegende Text erschien erstmals in dem Katalog zur Ausstellung »L'Empreinte«, die vom 19.2-19.5.1997 im Centre Georges Pompidou gezeigt wurde

Aus dem Französischen von Christoph Hollender

© 1997 Editions du Centre Pompidou, Paris

N° d'éditeur: 1028

N° ISBN: 2-85850-903-4

© 1999 DuMont Buchverlag Köln

Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Groothuis & Consorten, Hamburg

Druck und buchbinderische Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany ISBN 3-7701-4712-X

## INHALT

6	Ouvertüre – von einem anachronistischen Standpunkt
I. Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit	
14	Technische Formen: Der Abdruck als Geste
30	Genealogische Formen: Der Abdruck als Matrix
43	Auratische Formen: Der Abdruck als Macht
56	Anachronistische Formen: Der Abdruck als Nachleben
II. Der Abdruck als Prozeß: Zur Modernität in der Skulptur	
70	Tote Formen: Der Abdruck als Trauer
85	Begehrte Formen: Der Abdruck als Skandal
91	Gewerkte Formen: Der Abdruck als Propädeutik
97	Prozessuelle Formen: Der Abdruck als Arbeit
III. Der Abdruck als Prozedur: Duchamps Anachronismus	
108	Kritische Formen: Der Abdruck als Ablehnung
120	Hypothetische Formen: Der Abdruck als Forderung
133	Heuristische Formen: Der Abdruck als Experiment
166	Dialektische Formen: Der Abdruck als Differenz
190	Ouvertüre – von einem ichtnologischen Standpunkt
202	Anmerkungen
231	Bibliographie
248	Abbildungs- und Copyrightnachweis

## I. DER ABDRUCK ALS PARADIGMA EINE ARCHÄOLOGIE DER ÄHNLICHKEIT

«Or m'est l'emprainte demouree dont je me tiens bien honoree si sera mon corps curieux pour le doux patron gracieux du saint viare precieux d'avoir joyau tant vertueux; a le garder de ma puissance dont il me monstre la semblance.»	»Der Abdruck aber ist mir geblieben, so fühle ich mich hochgehrt; es verlangte mich so sehr nach dem lieben gnadenvollen Herrn auf dem edlen Heiligen Weg, von dem solch köstlichen Schatz ich erhielt; ihn halte ich mit aller Kraft, der mir Sein Abbild immer zeigt.«
---	---

Arnoul Greban, *Le Mystère de la passion* (1452)<sup>28</sup>

### Technische Formen: Der Abdruck als Geste

Einen Abdruck (*empreinte*) machen: eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche. Das entsprechende Verb *prägen* (*empreindre*) bezeichnet den Vorgang, etwas *auf* etwas aufzudrücken oder *in* etwas einzudrücken, um eine Form hervorzubringen. Man trifft es auch in der Wendung »von etwas geprägt sein« (beispielsweise »ein von Schwermut geprägter Gesichtsausdruck«). Häufig verweist das Wort »Abdruck« – vielleicht im Unterschied zur Spur, doch dies wäre noch genauer zu erörtern – darauf, daß das Ergebnis des Vorgangs fortbesteht, daß die Geste in einer »dauerhaften Markierung«<sup>29</sup> resultiert. Wie dem auch sei, der Abdruck bedarf eines *Trägers* oder materiellen Substrats, einer *Geste*, die ihn hervorbringt (in der Regel eine Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer – vertieften oder reliefartig hervorstehenden – *Markierung*. Er bildet also ein vollständiges technisches Dispositiv.

Ein rudimentäres, wird man einwenden. Wo von den historischen Beziehungen zwischen Kunst und Technik die Rede ist, wird man eher bemüht sein, zu unterstreichen, was in der Kunst eines Zeitalters eine – zumeist homologe – »Antwort« auf die *technischen Erfindungen* dieser Zeit darstellt: So wird man, wenn es sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert handelt, zweifellos auf die fortschreitende Maschinisierung oder auf die Erfindung der Photographie zu sprechen kommen.<sup>30</sup> Daß die moderne Skulptur Elektrizität, Roboter und Holographie verwendet, versteht sich fast von selbst.<sup>31</sup> Doch der Abdruck? Zu rudimentär, zu archaisch, zu *anachronistisch*. Er ist keine Erfindung – seine »Erfindung« verliert sich im Dunkel der Zeit, er ist nicht einmal bewußt erfunden worden –, sondern ist im Grunde ein sehr einfaches *technisches Nachleben*. Warum aber haben sich im Zeitalter der Elektrik und der Elektronik so viele Künstler darauf verlegt, in einer Frottage die Maserung eines Stücks Holz abzuzeichnen, wie Kinder mit dem Abklatschverfahren der Decalcomanie zu spielen, bewußt den Abdruck ihres Körpers in Lehm, Gips oder Zement zu hinterlassen, ihre mit Tinte eingefärbten Finger auf ein Blatt Papier zu drücken? Die Technikhistoriker – soweit

sie an einer Sichtweise festhalten, welche ich in dem Sinne, wie man etwas »eurythmisch« oder »euphorisch« nennt, als *euchronisch* bezeichnen möchte – neigen dazu, darin bestenfalls Ironie, schlimmstenfalls eine Regression zu sehen, aber keinesfalls ein Anzeichen von moderner »Technizität«.<sup>32</sup>

Die erste Frage, die der Anachronismus des Abdrucks aufwirft, ist folglich die nach dem Verhältnis zwischen Technik und Zeit. Bernard Stiegler hat gezeigt, daß dieses Verhältnis entgegen der üblichen Auffassung von der *Entwicklung* der Technik vielmehr von einer grundlegenden und »ursprünglichen« *Desorientierung* bestimmt ist.<sup>33</sup> So müssen wir, noch vor Walter Benjamins Zweifeln, ob die Aura des Bildes in der technischen Reproduzierbarkeit »verschwindet« oder »überlebt«, bei den ersten Sätzen seines *Kunstwerk*-Aufsatzes von 1935 beginnen:

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.<sup>34</sup>

Gewiß ist die technische – und symbolische – Bedeutung des Abdrucks nicht dieselbe, je nachdem ob er im Zeitalter der »mechanischen Reproduzierbarkeit« angefertigt wurde oder davor. Doch auch *nach* dem Anbruch dieses Zeitalters (der sich im übrigen nicht so einfach datieren läßt, wie man oft meint) stellt der Abdruck die Frage nach jenem *immer*, von dem Benjamin spricht. Genauer gesagt besteht sein Anachronismus in dem Zusammenprall dieses *immer* mit einem *nach*, wodurch eine *Öffnung* entsteht: eine Enthüllung und Entstellung in einem. Der Anachronismus ist hier also eine Nachträglichkeit – vielleicht ein anderes Wort für das Warburgsche »Nachleben«.

Technik bedeutet jedenfalls nicht – nicht nur – »Fortschritt« und »Neuheit«: sie weist in alle zeitlichen Richtungen. Zwei Vorurteile über die Technik – erstens, daß sie ausschließlich in die Zukunft weise; zweitens, daß sie von Glauben und Symbolen unabhängig sei – konnte Marcel Mauss schon vor langer Zeit widerlegen. In seinem *Manuel d'ethnographie* definierte er die Technik als die Gesamtheit von »traditionellen Handlungen, die im Hinblick auf eine mechanische, physikalische oder chemische Auswirkung zusammengefaßt werden und in dieser Hinsicht bekannt sind«, auch wenn sich in den meisten menschlichen Gesellschaften nicht eindeutig zwischen Technik, Kunst und religiös begründeter Wirkung unterscheiden läßt (als ein Beispiel nennt Mauss vergiftete Pfeile).<sup>35</sup> Eine genauere Formulierung findet sich im ersten Abschnitt seines berühmten Vortrags über die »Techniken des Körpers«:

Ich bezeichne mit Technik eine *traditionelle, wirksame* Handlung (und Sie sehen, daß sich dies nicht von der magischen, religiösen, symbolischen Handlung unterscheidet). Es ist notwendig, daß sie *traditionell* und *wirksam* ist. Es gibt keine Technik und keine Überlieferung, wenn es keine Tradition gibt. Darin vor allem unterscheidet sich der Mensch von den Tieren: durch die Überlieferung seiner Techniken und sehr wahrscheinlich auch durch ihre mündliche Überlieferung.<sup>36</sup>

Was Mauss uns in diesen wenigen Zeilen vorstellt, ist die *anthropologische Komplexität* der »Daseinsweise technischer Gegenstände«, wie Gilbert Simondon sie treffend genannt hat.<sup>37</sup> Unabhängig vom technischen Niveau seines Dispositivs – beispielsweise von dem Grad seiner Mechanisierung oder Automatisierung – scheint in jedem technischen Gegenstand von jeher eine subtile Spannung zwischen seiner materiellen und seiner symbolischen Wirksamkeit angelegt: seine physische Struktur existiert nur in Verbindung mit einer sprachlichen Struktur (Übertragung). Wir müssen daher beginnen, den Abdruck nicht mehr mit dem Bild des Rohen, des »Wilden« zusammenzudenken. So simpel es im Einzelfall auch sein mag – und das ist es keineswegs immer –, das technische Dispositiv des Abdrucks enthält sämtliche Bestandteile der zeitlichen, symbolischen und körperlichen Komplexität, von der Marcel Mauss sprach.<sup>38</sup>

Auch André Leroi-Gourhan, der seinerseits die Probleme des Ursprungs, der Verbreitung und der Konvergenz bestimmter »technischer Milieus« ansprach, verdeutlichte die Komplexität – und bisweilen die Paradoxien – in diesem Verhältnis zwischen Technik und Zeit. So sollte man, in bezug auf den Abdruck und seine Verwendung in der modernen Kunst, statt von »primitiver« Technik besser mit Leroi-Gourhan von einem *Nachleben* (kannte er Warburgs Gebrauch dieses Wortes?) oder einem *technischen Stereotyp* sprechen.<sup>39</sup> Der Abdruck ist eine Technik mit langer Vergangenheit: So neigen Künstler heute wie ehemals dazu, vorzugsweise die Extremitäten des Körpers – Kopf, Hände, Füße – zum Gegenstand oder Vektor von Abdrücken zu machen. Warum? Weshalb eine solche »anthropometrische« Beständigkeit? Wahrscheinlich verhält es sich mit dem Abdruck genau wie mit den großen »technischen Stereotypen«, die Leroi-Gourhan erwähnt (Messer, Hammer, Schnur, Falle, Bestattung, Beschneidung – kurz, all jene technischen Gegenstände und Dispositive, die praktisch nie der Perfektionierung durch eine strukturelle Veränderung bedurften): Seine volle Wirksamkeit war von Anfang an gegeben. Oder besser gesagt, seine Offenheit für die Komplexität ist bereits in seinem anfänglichen Dispositiv enthalten und wirksam. Er ist, was Ernst Cassirer als eine grundlegende »Form des Tuns« beschrieb,<sup>40</sup> was ich an dieser Stelle eine *Geste* nennen möchte.

~

Der Abdruck, eine rudimentäre Geste? Sicher nicht, wenn man unter »rudimentär« das versteht, was das Lateinische mit dem Wort *rudis* beschreibt: roh, plump, ungebildet, *unbearbeitet* (in bezug auf einen Gegenstand) oder *nicht arbeitend* (in bezug auf eine Person oder eine Handlung). Ich möchte im Gegenteil zeigen – der polemische Einschlag dieses Versuchs wird sich vor allem im doppelten Kontext der Kunst der Renaissance und des 20. Jahrhunderts erweisen –, weshalb der Abdruck nichts »Rudimentäres« oder »Primitives« im gewöhnlichen Sinn dieser Wörter ist. Der Abdruck mag einfach und leicht herstellbar sein, er mag ein Kinderspiel sein, er ist dennoch nicht rudimentär. Denn er *arbeitet*, klar und eindeutig. Lassen wir uns unmittelbar auf das reziproke Spiel des Substrats, der Geste und der Markierung ein: Wir werden sehen, daß sobald diese Elemente gegeben sind, sobald ihre Verkettung akzeptiert wird, der Abdruck seinen grundlegend *operativen* Wert an den Tag legt.

Selbst wenn man einwenden möchte, daß der Abdruck nichts *verfertigt* (in dem Sinne, wie man sagt, daß die Kuchenform, in die man den Teig gibt, nicht den Kuchen »verfertigt«), so *bringt* er doch etwas *hervor* (so wie er in meinem Beispiel die Form des Kuchens hervorbringt, die nicht nichtig ist, weder für den, der ihn backt, noch für den, dem er geschenkt wird).<sup>41</sup> Selbst wenn man feststellt, daß die Geste des Abdrucks sich nur selten auf eine *Axiomatik* – eine Reihe von Grundsätzen, die als Wahrheiten anerkannt sind und die der Praxis das Fundament eines Wissen verleihen können – stützt, ist sie doch in *heuristischer* Hinsicht außerordentlich fruchtbar.<sup>42</sup> Häufig hört man von Künstlern, daß sie auf die Geste des Abdrucks zurückgreifen, wenn ihnen die Idee, das Axiom eines Ausgangspunkts fehlt. Einen Abdruck machen heißt folglich, *eine technische Hypothese aufstellen, um zu sehen, was sich daraus ergibt*. Das Resultat ist voller Überraschungen, übertroffener Erwartungen und sich plötzlich eröffnender Horizonte.

Dieser *heuristische* Wert des Abdrucks, sein Wert als *Experiment mit offenem Ausgang* ist offensichtlich von ebenso fundamentaler Bedeutung wie der Unterschied, der zwischen ihm und einem *axiomatischen* Denken besteht. Es ist kein Zufall, daß das Wort »Abdruck« in den philosophischen Wörterbüchern, diesen systematischen Registern von Wahrheiten, nirgends verzeichnet ist.<sup>43</sup> Immerhin finden sich in der Geschichte der Philosophie zahllose gedankliche Experimente, in denen das Paradigma des Abdrucks eine wichtige Rolle spielen konnte. Doch im allgemeinen – bis hin zu dem Wendepunkt von Freuds »Wunderblock«<sup>44</sup> – blieb der Abdruck nur eine zweckgebundene Metapher, wurde er nie in den Status eines Grundkonzepts erhoben. Für Platon, erinnern wir uns, war die *techné* (beispielsweise der Sophisten) in jeder Hinsicht das Gegenteil der *epistémé* (beispielsweise des Sokrates).<sup>45</sup> Wenn Bachelard die »bewiesene Ordnung« des wissenschaftlichen Denkens der »vorgefundenen Ordnung« der nicht axiomatisierten Erfahrung gegenüberstellt, setzt er damit die traditionelle platonische Hierarchie von Wissen und Technik unverändert fort.<sup>46</sup>

Man kann eine Technik – und folglich auch eine Kunst – nicht verstehen, solange man es nicht unternimmt, sie in ihrer anthropologischen Dimension zu erfassen. Der Abdruck ist hinsichtlich seiner Verfahren wie seiner Anwendungen zweifellos ein Abkömmling jener »Wissenschaft vom Konkreten«, von der Lévi-Strauss im ersten Kapitel seines *Wilden Denkens* spricht.<sup>47</sup> Warum? Weil einen Abdruck zu machen immer bedeutet, ein Netz von *materiellen Beziehungen* zu erzeugen, aus denen ein konkretes Objekt hervorgeht (zum Beispiel ein Exemplar eines Kupferstichs), die sich aber auch mit einer ganzen Reihe von *abstrakten Beziehungen*, Mythen, Phantasmen, Kenntnissen etc. verknüpfen. Insofern ist der Abdruck zugleich *Prozeß* und *Paradigma*: Er vereinigt in sich die beiden Bedeutungen des Wortes *expérience* – die naturwissenschaftliche Bedeutung als »Experiment« und die gnoseologische Bedeutung als »Erkenntnis der Welt« (daß diese Erkenntnis mythologischer Art ist, nimmt ihr, wie Lévi-Strauss sagt, nichts von ihrer Wirksamkeit, ihrer Legitimität, ihrem Einfluß auf die Realität).<sup>48</sup>

Wenn einen Abdruck zu machen im allgemeinen nichts anderes bedeutet als eine Beziehung zwischen einem Körper und einem Substrat zu »basteln«, so muß man der *Bastellei* (*bricolage*) jedoch einen solchen hohen anthropologischen und erkenntnispraktischen Wert zuerkennen, wie Lévi-Strauss es in diesem Text tut.

Alle Merkmale, die er der »Bastelei« zuschreibt, besitzt ebenso die Geste des Abdrucks: das ungerichtete Prinzip des »das kann man immer noch brauchen«, die Offenheit für eine »nicht vorgezeichnete Bewegung«, für den technischen Zufall und das Fehlen eines Projekts; aber auch die Möglichkeit, »glänzende und unvorhergesehene Ergebnisse zu zeitigen«; die »heterogene« Auswahl an Werkzeugen und Materialien, aber auch der Wunsch, daß ein und dieselbe Geste geeignet sein solle, um »eine große Anzahl verschiedenartiger Arbeiten auszuführen«.49 Man täusche sich nicht: Diese Heuristik ist nicht im mindesten »primitiv« oder »rudimentär«; Lévi-Strauss betont – wo er von den archaischsten Töpferarbeiten spricht – eigens, daß dieser »Wissenschaft vom Konkreten« eine »sehr fortgeschrittene technische Kenntnis« zuerkannt werden müsse.<sup>50</sup>

Die Geste des Abdrucks – auch wenn sie sich häufig mit dem Material der Tonerde und der Herstellung von Töpferwaren verbindet – besitzt von sich aus nicht den ziel- und nutzengerichteten Wert der Produktion eines Gegenstands: Sie ist vor allem die *Erfahrung* und das *Experiment einer Beziehung*, des Entstehens einer Form in oder auf einem Substrat. Ihre heuristische *Offenheit* impliziert als Korrelat auch eine gewisse prozedurale *Unreinheit*, die unmittelbar damit zusammenhängt, daß jeder Abdruck eine Begegnung von Zufall und Technik verkörpert. *Tyche* und *techné*: die Kunstgeschichte kennt ungezählte Dramen und magische Erfolge, die aus ihrem Aufeinandertreffen hervorgegangen sind.<sup>51</sup> Und hieraus bildet sich ein Prinzip des Abdrucks, das eigentlich auf ein Nicht-Prinzip hinausläuft: *Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt*. Die *Form* ist im Prozeß des Abdrucks nie wirklich »vorher-sehbar«: sie ist immer problematisch, unerwartet, unsicher, *offen*.

Das sind die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des Abdrucks. In einem Sinn ist der Abdruck *operativ*, in einem anderen Sinn bleibt er *unbestimmt*. Er ist für sich allein genommen wohl nie das, was man einen »vollständigen«, sich selbst genügenden und sich selbst regulierenden Vorgang nennen würde. Die Funktion des Zufalls wie auch, damit zusammenhängend, die Funktion des Subjekts<sup>52</sup> machen ihn tendenziell unbestimmt (aber auch überbestimmt). Heißt das, daß er dadurch seine Kohärenz als technisches Dispositiv zu verlieren droht? Nein, keineswegs. Wie Gilbert Simondon gezeigt hat, ist die wirkliche Perfektionierung eines technischen Gegenstands keinesfalls von dem Ausmaß seiner Automatisierung – gewissermaßen der internen Perfektion einer Maschine – abhängig, sondern im Gegenteil von dem *Ausmaß seiner Unbestimmtheit*, von seiner Fähigkeit, »offen« zu bleiben.<sup>53</sup> Im Fall des Abdrucks ist dieser Spielraum der Unbestimmtheit überall angelegt: in dem Substrat, bei dem die geringsten Veränderungen seiner Textur zu einem völlig anders gearteten Resultat führen können; in der Geste des Drucks, dem Ausmaß und der Richtung der angewandten Kraft; schließlich in dem Künstler, der nicht in der Lage ist, diesen Prozeß in einem gegebenen Moment vollständig zu kontrollieren. Der Vorgang der *Formwerdung*, wie Simondon sagt, entzieht sich dem Handelnden, da er sich unsichtbar vollzieht, im *Inneren* des technischen Systems, das in seinem Beispiel durch den *Kontakt von Formschale und Materie* gebildet wird:

Der Standpunkt des arbeitenden Menschen ist dem Vorgang der Formwerdung, der allein wirklich technisch ist, völlig äußerlich. Man müßte

zusammen mit der Tonerde in die Form gelangen können, gleichzeitig Form und Ton werden, ihr Zusammenwirken spüren und erleben, um die Formwerdung als solche denken zu können. Denn der Arbeiter erstellt zwei technische Halbvorgänge, welche den eigentlichen technischen Vorgang vorbereiten: Er bereitet den Ton vor; macht ihn formbar und frei von Klümpchen und Luftblasen, und bereitet andererseits die Formschale vor; er materialisiert die Form, indem er sie zu einer hölzernen Formschale macht und die Materie formbar macht; dann gibt er den Ton in die Formschale und drückt ihn an; dieses System aus Formschale und hinein-gepreßtem Ton ist die Bedingung der Formwerdung; nicht der Arbeiter gibt dem Ton die Form, der Ton nimmt die Form der Formschale an. Der arbeitende Mensch bereitet die Vermittlung vor, doch er vollzieht sie nicht; die Vermittlung vollzieht sich selbst, wenn ihre Bedingungen geschaffen sind. Und der Mensch, der diesem Vorgang sehr nahe kommt, kennt ihn selbst nicht; sein Körper treibt den Vorgang dazu, vonstatten zu gehen, er ermöglicht ihm, vonstatten zu gehen, doch in seiner Arbeit erscheint keine Repräsentation des technischen Vorgangs. Das Essentielle ist abwesend, das aktive Zentrum des technischen Vorgangs bleibt verborgen.<sup>54</sup>

Liest man diese phänomenologische Beschreibung der Formwerdung, so ist man versucht, zu sagen, der Abdruck besitze generell eine besondere Fähigkeit, eine Art *technisches Unbewußtes* in den Vorgang einzubringen.<sup>55</sup> »es arbeitet« in der Formschale, die der Künstler vorbereitet hat, und in dem Kontakt der Formschale mit dem Ton, doch diese Arbeit, diese Hervorbringung, diese Formentstehung bleiben für das Bewußtsein – und die Repräsentation – dessen, der glaubt, den gesamten Prozeß zu beherrschen, unzugänglich. Was Simondon hier hervorhebt – das »aktive Zentrum des technischen Vorgangs«, wie er sagt – hat vielleicht noch ein weiteres Merkmal mit der Idee des Unbewußten gemeinsam: nämlich die »Montage« bestimmter katastrophischer und bestimmter struktureller Elemente, von *tyche* und *automaton*.<sup>56</sup> Diese »Montage« bezeichnet Simondon als »Handlungsschema« oder »System«. <sup>57</sup> Die Anthropologen und die Prähistoriker nennen sie, seit André Leroi-Gourhan, eine *Operationskette*.

~

Der Begriff der Operationskette will nicht nur dem technischen Handeln unter dem Gesichtspunkt einer komplexen Synergie Rechnung tragen, die eine Vielzahl von Faktoren in Beziehung zueinander setzt: die physikalischen und chemischen Eigenschaften der Materialien, die Bedingungen ihrer Gewinnung und ihrer Verarbeitung, die Ad-hoc-Herstellung von Werkzeugen, die Arbeitsteilung und die Idee der »Werkstatt«, die spezifischen Umstände einer bestimmten Produktion, die Weitergabe der Arbeitstechniken und ihre Abänderung, etc.<sup>58</sup> Aufgrund seiner methodischen Konsequenz, seiner Präzision und seiner Fähigkeit, uns zu überraschen – beispielsweise wenn wir, dank einer sich derzeit entwickelnden »Materialwissenschaft«, entdecken, daß bereits die prähistorischen

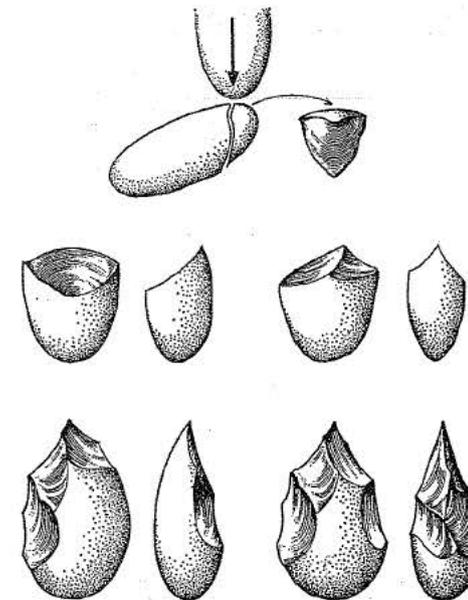
Pigmente sämtliche komplexen Merkmale besaßen, die wir erst seit Jan van Eyck zu kennen glaubten: *Pigment*, ein neutraler *Zusatz*, der die Kohäsion und damit die Deckkraft gewährleistet, und schließlich ein *Bindemittel*, das Öl, das die Prähistoriker an mehreren Orten entdeckten<sup>59</sup> – nimmt der Begriff der Operationskette eine zentrale Stellung im theoretischen Feld ein: einerseits eröffnet er uns einen Zugang zu der technischen *Komplexität* von Objekten, die allein deswegen häufig für rudimentär erachtet werden, weil sie schon äußerst alt sind; andererseits eröffnet er uns einen Zugang zu einer *Archäologie* nicht nur der Technik, sondern der Menschwerdung überhaupt.

Wenn Leroi-Gourhan zu Beginn des zweiten Teils von *Hand und Wort* den Begriff der Operationskette einführt, tut er dies in dem rein anthropologischen Rahmen einer Studie über den Prozeß der Menschwerdung unter dem Aspekt des *technischen Gedächtnisses*. Die Operationskette bezeichnet hier nichts geringeres als das dynamische System einer Synergie zwischen Materie, Werkzeug, Gedächtnis und Sprache. Denn all dies muß zusammenkommen, damit eine Spezies existiert, die tatsächlich »menschlich« ist.<sup>60</sup> Keine Menschlichkeit ohne Technik, keine Technik ohne Gedächtnis, kein Gedächtnis ohne Sprache, kein Werkzeug ohne Geste, keine Geste ohne eine Beziehung zwischen Körper und Materie. Der Abdruck ist, erwartungsgemäß, eine der möglichen »Operationsketten«.

Wenn der Abdruck also nicht im oben beschriebenen Sinn »rudimentär« ist, so ist er in den Augen der Paläontologen und Anthropologen dennoch *ursprünglich*. Hielt man nicht den Australopithecus für vor-menschlich? Die Entdeckung seiner Werkzeuge und seiner Abdrücke hat ihn mit einem Mal unserem eigenen Menschsein angenähert.<sup>61</sup> In einer gegenläufigen Bewegung ist der Begriff des technischen Verhaltens in der Phylogenese rückläufig erweitert worden bis hin zu bloßen »technischen Tendenzen«.<sup>62</sup> Leroi-Gourhan betonte die konstitutionellen und funktionellen – insbesondere die neurologischen – Verknüpfungen, die eine enge Verbindung zwischen Werkzeug und Sprache, Hand und Gesicht, Geste und Wort zur Folge haben.<sup>63</sup> Innerhalb der phylogenetischen Entwicklung erschien Leroi-Gourhan die Technik als eine fundamentale »zoologische Besonderheit des Menschen«, die mehr mit der Entwicklung der *Hand* verknüpft ist – das heißt, mit den Folgen des aufrechten Gangs beim Australopithecus – als mit der der Intelligenz.<sup>64</sup>

Es wird genügen, hier an die Passagen zu erinnern, die Leroi-Gourhan dem *Tasten*, dem *Greifen* – bei dem Hand und Gesicht zu einer wesentlichen »technischen Gestik« zusammenfinden – und dem *Hämmern* und *Schlagen* widmet, das, über das Greifen hinaus, ein »elementares Mittel der Einwirkung auf Materie« darstellt.<sup>65</sup> Man könnte diese Passagen wohl als das Anfangskapitel einer *Anthropologie der Berührung* lesen, in der der Abdruck, was kaum verwundern wird, an einer bedeutenden Stelle erscheint. Oder, genauer gesagt, an zwei höchst unterschiedlichen Stellen (doch gerade dieser Unterschied ist, was hier interessiert): die erste ist die *Gewalt*, in dem Sinne wie Leroi-Gourhan die grundlegende Rolle von »Akten der Gewalt, die der Materie eine nutzbringende Form geben« betont.<sup>66</sup> Die zweite ist die *Erschaffung*, der Beginn der »Herstellungstechniken«, bei dem die Hohlform als eine Technik zur Behandlung von »semiplastischen Feststoffen« in Erscheinung tritt.<sup>67</sup>

1 Operationskette des ersten Stadiums (in nur einer Geste)  
Nach A. Leroi-Gourhan,  
1964–1965, S. 121.



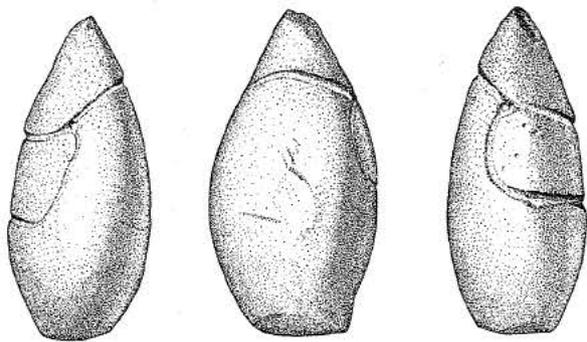
Zwischen der Gewalt, die auf Materie einwirkt, und der Erschaffung von Formen eröffnet sich also das Problem der ästhetischen Dimension, das sich hier in bezug auf die technische Geste stellt. Leroi-Gourhan verleiht den Intuitionen eines Semper und eines Riegl über die Entstehung des Stils im Kontext des Kunstgewerbes oder der »Kunstindustrie« eine mögliche paläontologische Grundlage.<sup>68</sup> So betrachtet er Technik, Sprache und Ästhetik als drei Aspekte ein und desselben Phänomens der Menschwerdung.<sup>69</sup> Darin zeichnet sich eine »Paläontologie des figurativen Verhaltens« ab, die versucht, die Kette zu rekonstruieren, welche die Gewalt des Hämmerns – die Industrie des Chopper und des »elementaren Faustkeils« aus Feuerstein (*Abb. 1*) – mit der Erfindung des Rhythmus und diesen mit der Entstehung von »figurativen Äußerungen« verbindet.<sup>70</sup>

Bevor ich auf konkrete Beispiele zu sprechen komme, sind noch zwei Punkte hervorzuheben. Der erste ist das *Fehlen* von dokumentarischem Material, von Überresten der prähistorischen Operationsketten im allgemeinen und der Praktiken des Abdrucks im besonderen. Für ihre Arbeit stehen den Prähistorikern zahllose Feuersteine zur Verfügung, denn Feuerstein ist unvergänglich. Doch von allem anderen – Gewebe, Körbe, Rinden, Schmuck und alles, was mit der Zeit zerfällt oder sich verändert –, bekennt Leroi-Gourhan, »wissen wir praktisch nichts«, so daß »das Bild, das wir von den Techniken der prähistorischen Menschen besitzen, von größter Dürftigkeit bleibt.«<sup>71</sup> Der zweite Punkt ergibt sich vielleicht aus dem bereits Gesagten: Es ist die *Komplexität* und die Systematik der »primitiven« Operationsketten, deren Spuren uns, je weiter ihre Analyse voranschreitet, ein um so erstaunlicheres Bild von ihrer elaborierten Struktur vermitteln. Eines der bezeichnenden Merkmale der prähistorischen Menschengruppe, schreibt Leroi-Gourhan, war, daß jede Gruppe eine »vollständige Kenntnis der lebensnotwendigen Praktiken und [...] *technische Vielseitigkeit*« besitzen mußte.<sup>72</sup>

Diese Hypothese könnte man auch umkehren und behaupten, daß jede technische Geste ursprünglich die strukturelle Gesamtheit der einer solchen sozialen Gruppe bekannten »Wissenschaft vom Konkreten« einbezieht.<sup>73</sup> Insofern wäre der Abdruck keine »rudimentäre«, sondern eine *offene* und polyvalente, die Arbeitsteilung durchkreuzende Technik – kurz, im Sinne von Marcel Mauss: ein *totales technisches Faktum*.

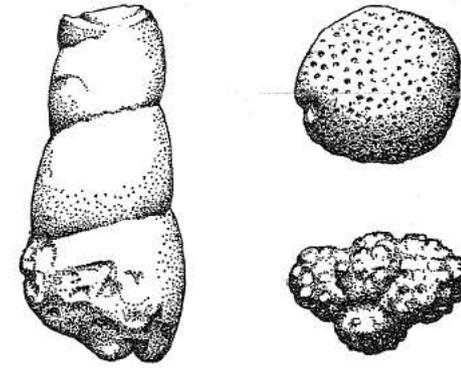
Doch der Abdruck ist auch die »Morgendämmerung der Bilder«.<sup>74</sup> In einem neueren Werk über die prähistorische Kunst schildert Denis Vialou die Symbolisierung von Formen, bei der die »vorgefundenen Formen« den »erfundenen Formen« logisch wie chronologisch vorausgehen.<sup>75</sup> Als wäre zwischen der Zeit des Moustérien und der von Lascaux – also zwischen 40.000 und 15.000 Jahren vor unserer Zeitrechnung – das Auflesen und Sammeln von Formen in gewisser Weise ihrer Erfindung vorausgegangen. *Als ginge die Montage dem Bild voraus*, als ginge die Ausstellung dem Bild voraus, als hätte das Globale das Lokale hervorgebracht. Als hätten Montage und Ausstellung die Form buchstäblich erfunden, insofern *das Aufgelesene zu einer Form wird*, sobald es Bestandteil einer Struktur, eines Spiels von Differenzen ist. Das Ready-made ist vielleicht genauso alt wie jene rührende Blume, die vor mehr als vierzigtausend Jahren in der Höhle von Schanidar im heutigen Irak einem Neandertalerkind ins Grab gelegt wurde.<sup>76</sup>

Diese Hypothese deckt sich beinahe mit der Anschauung, die Julius von Schlosser in der Einleitung seines berühmten Buchs über die Kuriositätenkabinette entwickelte.<sup>77</sup> Schlosser wäre wahrscheinlich begeistert gewesen, hätte er erfahren, daß es auch in der Höhle von Lascaux schon Sammlungen gab, darunter eine, in unserem Zusammenhang exemplarische, die neben *echten* Muschelschalen und *fossilen* Muschelschalen auch einen in Form einer Muschel behauenen Stein umfaßte (Abb. 2).<sup>78</sup> Hier sieht man, daß das bloße Aufgreifen des Realen (das Ready-made-Objekt), der Abdruck (in diesem Fall ein Produkt der geologischen Zeit) und die skulptural erzeugte Form (das Kunstwerk) die untrennbaren, wenn auch unterschiedlichen Bestandteile ein und derselben Struktur (der Sammlung) sind. Es ist kein Zufall, wenn Leroi-Gourhan die »Morgendämmerung der Bilder« einsetzen läßt mit der »Suche nach dem Phantastischen in der



2 Objekt mit Einschnitten in Form einer Muschelschale, ca. 15000 v. Chr. Stein, 3,2 x 1,7 x 1,4 cm. Nach Y. Taborin, 1979, S. 145.

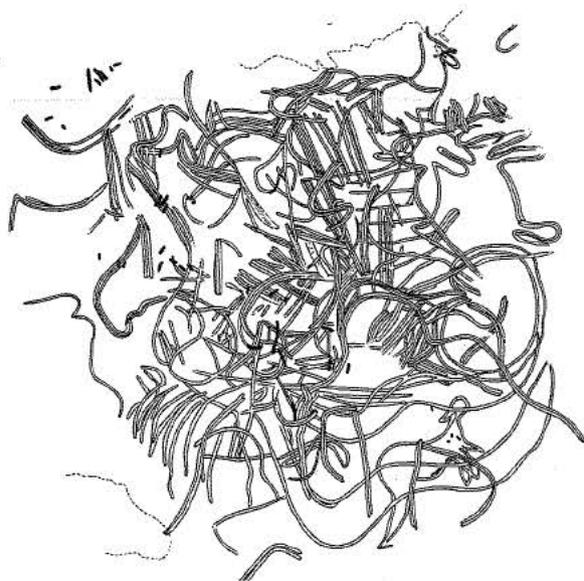
3 Merkwürdige Naturgegenstände, die von Menschen des Moustérien gesammelt wurden: fossiles Gehäuse eines Gastropoden, kugelförmiger Polyp, Eisenpyritblock. Arcy-sur-Cure. Nach A. Leroi-Gourhan, 1964–1965, S. 452.



Natur«, mit dem »ästhetischen Gefühl, das nach geheimnisvollen, bizarren Formen sucht, nach Muschelschalen, Steinen, Zähnen oder Hauern, nach fossilen Abdrücken ...« – das heißt mit den Sammlungen, in denen »Kuriosität« und »Magie« sich miteinander verbinden.<sup>79</sup> Er nennt in diesem Zusammenhang eine Gruppe von Objekten, weitaus älter als die von Lascaux, die in einer Wohnstätte in Arcy-sur-Cure gefunden wurde: zwei Eisenpyritblöcke in Form von rauen, agglomerierten Kugeln, ein kugelförmiger Polyp aus dem Sekundär und der »Innenabdruck des Gehäuses einer fossilen Schnecke« (Abb. 3).<sup>80</sup>

Diese lehrreichen Beispiele zeigen zum einen, daß die *entlehnte Form*, die *Form des Abdrucks* und die *modellerte Form* ein und demselben Funktionssystem angehören (das Beispiel aus Lascaux umfaßt diese Variationen der Form der Muschelschale). Zum zweiten zeigen sie, daß das, was wir heute als »Ursprung« ansehen – auffällige Formen, die ein Neandertaler sammelte –, selbst auf einen viel älteren Ursprung zurückblickt: auch unsere Vorfahren schätzten die sehr alten Gegenstände, wie diese fossilen Formen, die sie sorgsam zusammentrugen, wenn sie sie fanden. Indem sie sie aber dem Rest der Sammlung hinzufügten und vor allem indem sie selbst gleichartige Formen herstellten, erzeugten sie eine Konstellation, in der »das Gewesene mit dem Jetzt zusammentritt« – kurz, einen Anachronismus, ein dialektisches Bild im Sinne Walter Benjamins.

Dieses Zusammentreffen der Zeiten ist auch ein visuelles Zusammentreffen: ein Zusammentreffen von verschiedenen *Arten des Ähnlichseins*. Eines haben sie jedoch gemeinsam, und dies ist zugleich ihr Ausgangspunkt: die Berührung. Man kennt die berühmten Thesen Luquets über die »Entstehung der figürlichen Kunst«, nach denen die *Berührung* die *Spur* hervorbringt und die *Spur* die *Linie*. »Ihr einziger Grund«, schrieb Luquet, »der sich überdies dem Bewußtsein kaum zu erkennen gibt, ist es, der Wand sein Siegel aufzudrücken, an der ein Subjekt diese Spuren hinterließ.«<sup>81</sup> Diese *Markierungen einer Anwesenheit* gaben ihm Anlaß zu einer ausgefeilten Dialektik von *tyche* und *techné*, von »zufälligem Realismus« und »beabsichtigtem Realismus«.<sup>82</sup> Eine philosophische Paradoxie: Die *Zufälle* der Natur werden zur *Substanz* des graphischen oder plastischen Schaffens, das eine wahrgenommene Ähnlichkeit – oft nur durch eine winzige Modifizierung oder eine bloße Akzentuierung – zum Bestandteil einer von Menschen erstellten Ähnlichkeit macht.<sup>83</sup>



4 Abzeichnung der Fingerlinien an der »Hieroglyphendecke« von Pech-Merle, ca. 20000–15000 v. Chr. 2,60 x 2,50 m. Nach M. Lorblanchet, 1995, S. 73.

Diese Fähigkeit zur formellen Integration einer zufälligen Beschaffenheit des Materials hat die Prähistoriker immer wieder verblüfft.<sup>84</sup> Doch nicht nur sie, sondern auch die allgegenwärtigen mit dem Finger gezogenen Linien an den Höhlenwänden, die zugleich Markierung einer Anwesenheit und autonomes Phänomen, zugleich Abdruck und Zeichnung, Spuren und Linien sind (Abb. 4).<sup>85</sup> Man kann in ihnen die symbolische *Bemächtigung* – wenn auch das, was sie symbolisieren, falls diese Frage überhaupt einen Sinn besitzt, uns fast völlig unbekannt ist – des Abdrucks als *Bedingung* sehen. In einer Welt, die von der Praxis der Jagd dominiert ist, sind Abdrücke das Erkennungszeichen des Wilds: Wer zu viele Abdrücke hinterläßt (und sei es der Jäger selbst), läuft Gefahr, bald von einem Geschickteren aufgespürt zu werden. Doch was in der natürlichen Ordnung eine Schwäche ist, wird in der kulturellen Ordnung zum Signal der Macht. Ebenso wenig wie die Fingerzeichnungen haben die zahllosen *Handabdrücke* in den prähistorischen Höhlen uns ihre Funktion und ihre genaue Bedeutung offenbart: Bis heute ist niemandem bekannt, was sie *darstellen* (Abb. 5).<sup>86</sup>

Was sie dagegen *vorstellen*, liegt klar vor Augen; und bei einer solchen phänomenologischen Tatsache, scheint mir, müssen wir ansetzen. Worum handelt es sich hier? Um etwas, das aus einer *Berührung* ein *visuelles* Ergebnis hervorbringt. Eine Geste des Anfassens, des Aufdrückens oder des Greifens, die zu einem figuralen System wird und zur Herstellung »exakter« Ähnlichkeit taugt – nicht minder exakt als die Scherenschnitte des 18. Jahrhunderts oder das Negativ des Fensters, das Fox Talbot 1835 photographierte. Zudem ermöglichen die Handabdrücke etwas, das anderen Abdrücken meist unmöglich bleibt: Der abgezeichnete Umriß oder der Schatten eines von vorn gesehenen Kopfes besitzen keine *Ähnlichkeit* mit dem Gesicht (man muß, um den Schattenriß zu individualisieren und eine in etwa erkennbare Silhouette zu erhalten, den Kopf um neunzig Grad drehen), wogegen der direkte Abdruck der Hand, ihr Umriß oder ihr Schatten

sie unmittelbar sichtbar und in ihrer Individualität erkennbar machen. Im Vokabular der Semiotik gesagt: Die Hand des Menschen ermöglicht eine leicht zu erreichende Übereinstimmung zwischen ihrer Zeichenhaftigkeit als *Index* (Berührung) und als *Ikon* (Ähnlichkeit).<sup>87</sup> Diese Leichtigkeit – die auch eine Polyvalenz, eine *Potenz* beinhaltet – kann vielleicht dazu beitragen, die Universalität der Handabdrücke zu erklären; sie erlaubte dem prähistorischen Menschen, aus einer *Geste*, was auch immer ihre Bedeutung gewesen sein mag, eine *Figur* herzustellen, ohne oder beinahe ohne Rückgriff auf eine vermittelnde Instanz.<sup>88</sup>

Doch dieses »beinahe« ist nicht nichts: es ist die Technik selbst, die vermittelt. Und was sie enthüllt, ist reich an Überraschungen: Ungeachtet ihrer »Leichtigkeit«, ihrer »Direktheit« ist sie von erstaunlicher Subtilität und Komplexität. Was als erstes erstaunen mag, ist, daß die einfachsten Techniken des Abdrucks am Anfang praktisch nicht vorkommen. Die *positiven Hände* – man bestreicht die Hand mit einem Pigment, drückt die Hand auf eine Fläche, der Abdruck ist da – sind in der Jungsteinzeit nur äußerst selten bezeugt. Vorherrschend sind von Anfang an die *negativen Hände* – man hält die Hand auf eine Fläche, bringt das Pigment auf, der negative Abdruck »ergibt sich«, wenn man die Hand fortzieht –, die den Experten Anlaß zu Debatten gegeben haben, welche noch lange nicht beendet sind. Wurden die Pigmente aufgetupft (nach Regnault), war es ein trockenes Puder (nach Cartailhac) oder versprühte flüssige Farbe (nach Barrière)? Mit einem Blasrohr versprüht (nach Abbé Breuil) oder unmittelbar mit dem Mund? Es bleibt nichts anderes, als die Dokumente immer genauer zu untersuchen und die Beobachtungen durch Experimente zu ergänzen, bei denen man die Gesten reproduziert und die Ergebnisse vergleicht (Groenen, Lorblanchet) ... Dank all dieser Versuche einer Rekonstruktion scheint es heute, daß die Operationsketten keineswegs so stereotyp waren, wie man zunächst glaubte: sie passen sich der Umgebung an, den unterschiedlichen Untergründen (beispielsweise erzeugt eine



5 Negative Hand in der Höhle von Gargas.

flach aufgelegte Hand nicht dieselbe visuelle Form wie eine Hand, die auf eine gekrümmte Fläche aufgelegt ist), sie korrigieren gegebenenfalls das Verdunsten eines flüssigen Pigments durch nachträgliches Auftupfen, sie greifen zu den verschiedensten Lösungen, um die oftmals verblüffende Exaktheit des Umrisses auf den unregelmäßigen Untergrund zu übertragen.<sup>89</sup>

Die heutigen Vertreter einer »Materialwissenschaft« haben in einem Punkt zweifellos recht: bevor man die »Symbolik« der prähistorischen negativen Hände interpretiert, muß man zunächst die verschiedenen Techniken unterscheiden, die morphologischen Besonderheiten, die Zufälle und die individuellen Lösungen: So wie beispielsweise die beachtliche Anzahl der »Töpfe« in Gargas – das heißt die Beobachtung, daß die meisten der Handabdrücke das Resultat je einer individuellen, spezifischen Operation sind, für die jeweils ein eigener »Topf« mit Pigmenten verwendet wurde – zeigt, daß die »Serie« der Abdrücke nicht unbedingt das Ergebnis einer »seriellen« Arbeit war.<sup>90</sup> Doch sollte man die unterschiedlichen Register von »Form« und »Inhalt« nicht allzu strikt voneinander trennen. Gewiß, die Operationskette kann uns von einer übereilten Interpretation in Kategorien der »Symbolik«, der Ikonographie und der »sozialen Funktion« abhalten. Doch sie stellt uns unmittelbar vor die Frage, was das *Symbolische* bedeutet. Die technischen Beschreibungen der negativen Hände übersehen regelmäßig, daß beim Versprühen der Farbe als erstes die Hand selbst verändert wird. Wenn die Hand fortgezogen wird – damit der Abdruck erscheint –, artikuliert sich die Situation sich wie ein Dispositiv der Komplementarität auf Distanz, das auf einer Abwesenheit, einem Fehlen beruht: hier die Wand, rot gefärbt bis auf die eine, nun deutlich markierte Stelle, wo die Hand lag; dort eine lebendige Hand, eine gerötete Hand, die sich ihrer Berührung mit der Wand *erinnert*. Diese Komplementarität ist in der Tat dieselbe wie die paradigmatische Komplementarität des *symbolon*.

Der Abdruck erweist sich also weder als »wild« noch als »rudimentär«. Schon in vorgeschichtlicher Zeit erscheint er als ein äußerst komplexer Mechanismus, dessen strukturelle Aufgabe die Umwandlung ist – kurz, ein *dialektischer* Mechanismus, das heißt, einer, in dem zwei Ordnungen von heterogenen Realitäten aufeinandertreffen können. Als Casteret 1930 die Hände von Gargas als »Phantomhände«<sup>91</sup> bezeichnete, spürte er vielleicht die Paradoxie, die in diesen Abdrücken angelegt ist: das Zusammentreffen eines *da* und eines *nicht-da*, einer *Berührung* und einer *Abwesenheit*. Daß der Abdruck in diesem Sinne *die Berührung einer Abwesenheit* ist, erklärt die bleibende Kraft seines Verhältnisses zur Zeit, die der phantomhaften Wirkung von »Gespenstern«, von einem *Nachleben* entspricht: von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben.

Der Abdruck erweist sich auch in anderer Hinsicht als »dialektisch«, insofern er nämlich bestimmte konzeptuelle Unterscheidungen untergräbt, hinfällig macht, auf die der Diskurs der Ästhetik einige seiner großen Scheidelinien gründet. Sind die Hände von Gargas eine *Präsenz* oder eine *Repräsentation* von menschlichen Händen? Wenn man sagt, daß sie Abdrücke sind – Berührung und Abwesenheit,



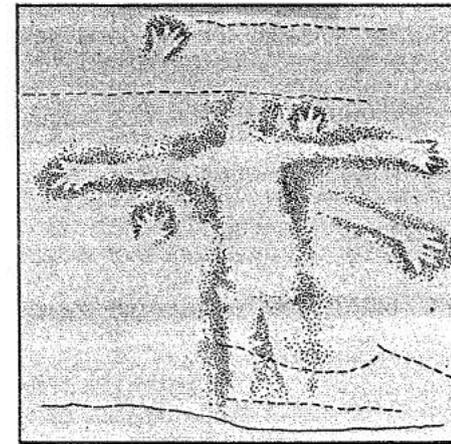
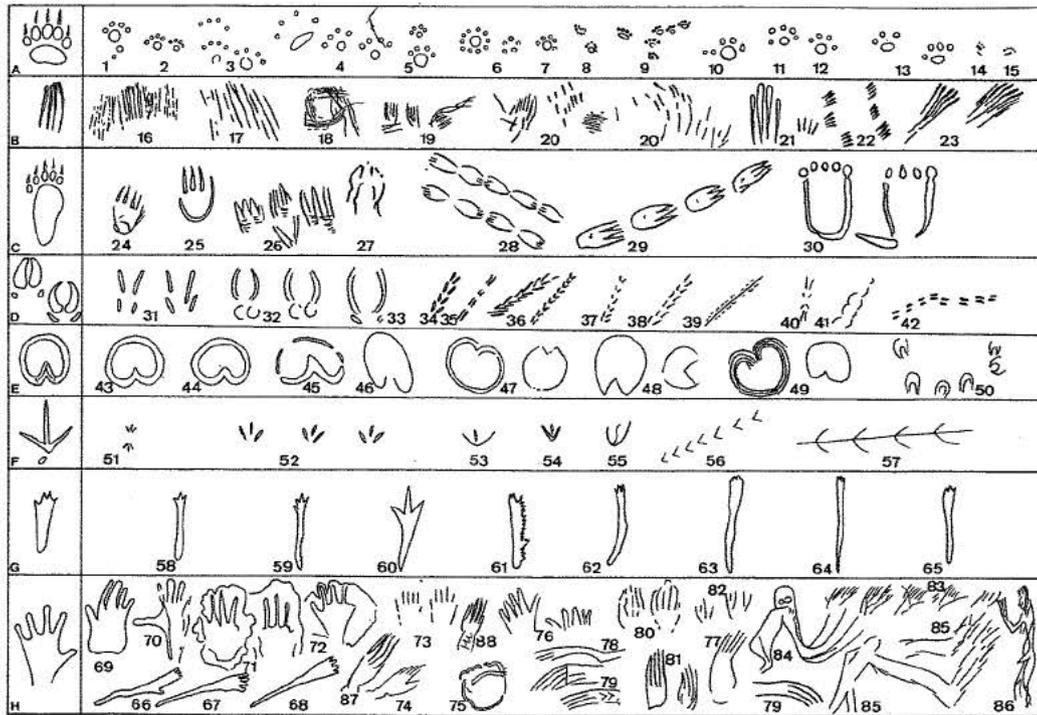
6 Gravur aus Laussel (Dordogne), Zeitalter des Aurignacien oder Gravettien: Vulvasymbol oder Hufabdruck eines Pferds?

Index und Ikon in einem –, so ist man damit über die Formulierung einer solchen Frage bereits hinausgegangen. Und mehr noch: Die Kunstgeschichte, auch die Geschichte der prähistorischen Kunst, beruft sich gerne auf eine sehr praktische, auf dem humanistischen Stilbegriff beruhende Unterscheidung zwischen *Realismus* und *Schematismus* (manchmal auch »Symbolik« genannt). Beim Abdruck läßt sich auch diese Unterscheidung nicht aufrechterhalten. Ein gutes Beispiel sind hier einige prähistorische Gravuren, die von Leroi-Gourhan »symbolisch« als »weibli-

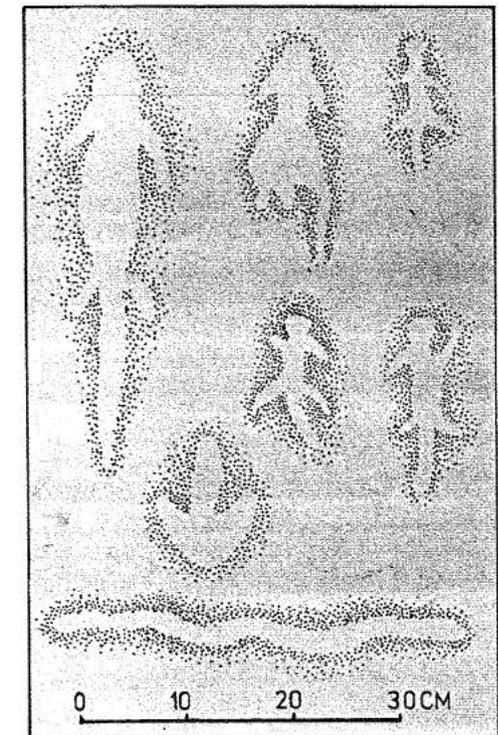
che Zeichen« interpretiert worden sind, die aber auch eine »realistische«, auf die Welt der Jagd bezogene Lesart zulassen: man erkennt in ihnen dann bemerkenswert gut nachgebildete Abdrücke von Pferdehufen (Abb. 6). Die »Hufspuren« sind in diesen Gravuren ebenso explizit vorhanden wie die Vulva-Symbole möglich sind – und es läßt sich keineswegs ausschließen, daß diese sehr zahlreich vorhandenen Bilder von Anfang an beide Lesarten nebeneinander kannten.<sup>92</sup>

Dies führt uns zum Kern eines weiteren theoretischen Problems, welches sich in der gesamten Zeitdauer von der Prähistorie bis zur modernen Kunst beobachten läßt: zu dem Verhältnis – dem subtilen Wechselspiel – zwischen dem gemachten Abdruck und dem nachgeahmten Abdruck. Es hat die Archäologen nicht überrascht, daß sie in den Höhlen des Magdalénien Bärenklauen an den Wänden fanden; überraschender war es, als man nachgemachte Bärenklauen entdeckte, von Menschen gemachte Gravuren oder Fingerzeichnungen.<sup>93</sup> Dies zeigt, daß der Abdruck seit prähistorischer Zeit nicht nur ein Prozeß, sondern auch ein Motiv ist: So einige Punktierungen oder Zeichen, die früher als »abstrakt« und daher als imitierte Abdrücke eingeordnet, die ebenso auf kleineren Kunstobjekten wie in der Felsbildkunst zu finden sind (Abb. 7).

7 Schaubild der prähistorischen Zeichen, die auf Abdrücke rückführbar sind (A. Vorderpfote von Bär oder Dachs. B. Bärenklauen. C. Hinterpfote des Bären. D. Abdrücke oder Fährte paarzehiger Huftiere. E. Abdruck eines Pferdehufs. F. Abdruck von Vogelfüßen. G. Abdruck von Hasenfüßen. H. Abdrücke von Menschenhänden). Nach B. und G. Delluc, 1985, S. 58.

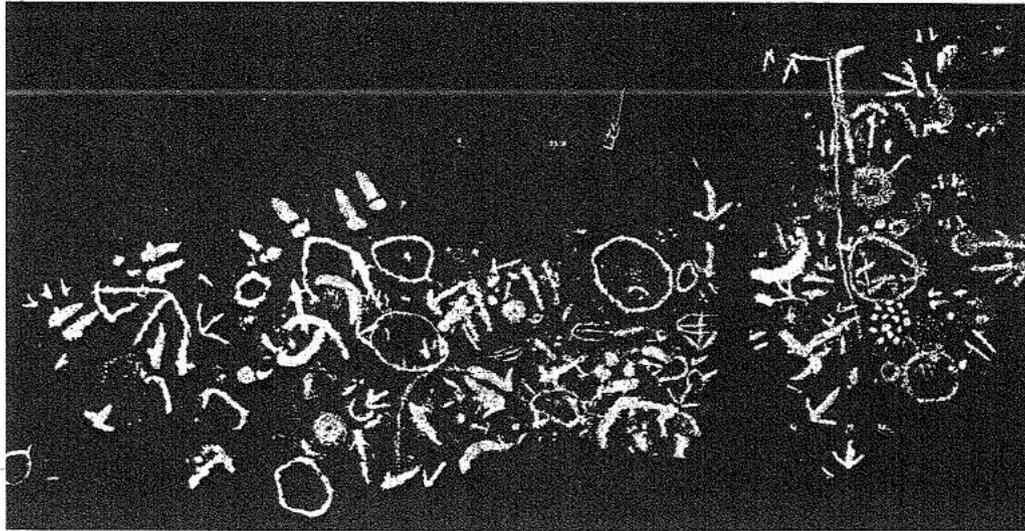


8-9 Australische Abdrücke: Eidechse, Schlange, Nagetier (?), Vogelfuß, negative Hände und menschliche Gestalt. Abzeichnungen von F. D. MacCarthy, N. W. G. Macintosh und J. Mulvaney. Nach M. Lorblanchet, 1985, S. 67.



Das australische Beispiel verleiht diesem doppelten Spiel von *Abdruck-Realismus* und *Abdruck-Schematismus* einen unauflöselichen Zusammenhalt. Die Aborigines sind, wie alle Wüstenvölker und wie alle Jäger, hervorragende Fährtenleser. Strehlow schreibt, daß sie gewohnt sind, »den Erdboden zu lesen, als sei er ein Buch«.<sup>94</sup> Dies reicht so weit, daß ihre figürliche Kunst augenscheinlich von einer mentalen und prozeduralen Struktur beherrscht ist, die sich gänzlich am Abdruck orientiert: Konturen von Schlangen und Eidechsen, negative Hände und Silhouetten von Menschen, Umrisse von Bumerangs und Speeren, Rinden und Kräuter in Farben getaucht und dann auf einen Untergrund geworfen (Abb. 8-9) ...<sup>95</sup> Der Abdruck ist also nicht nur ein gängiges Verfahren der figürlichen Darstellung, sondern das dominante Motiv der australischen Ikonographie. Er bedingt die *Tyrannie der Ebene* in einem Figurensystem, das alles abbildet, als sei es flach auf den Boden gepreßt; er bestimmt auch die *narrative Struktur*, welche die Geschichtenerzähler benutzen, die, während sie erzählen, die »Fährte« ihrer Geschichte in den Sand zeichnen.<sup>96</sup> Die großen gravierten Friese der australischen Kunst vermischen, ohne auffällige Diskontinuitäten, »realistische« Abdrücke mit »abstrakten« Zeichen (Abb. 10).

Diese erstaunlichen Figuren bieten uns eine wertvolle ästhetische und semiotische Lektion: In ihnen gibt es weder einen Gegensatz von Prozeß und Resultat, noch von »abstrakt« und »figurativ«. Weder von Linie und Spur, noch von Spur und Symbol. Daß der Abdruck als die »Morgendämmerung der Bilder« erscheint, bedeutet nicht, daß er eine simplifizierte Art Bild ist, im Gegenteil. Die technische



10 Gravierte Abdrücke von Känguruh- und Vogelfüßen. Panaramitte (Australien).  
Nach M. Lorblanchet, 1985, S. 65.

Geste des Abdrucks war von Beginn an komplex, und von Beginn an waren in ihr imaginär und symbolisch überdeterminierte Möglichkeiten angelegt.

### *Genealogische Formen: Der Abdruck als Matrix*

Der Abdruck ist also weder in symbolischer Hinsicht unzulänglich noch in technischer Hinsicht rudimentär. Eine anthropologische Komplexität durchdringt sämtliche Aspekte seiner operativen Polyvalenz, so daß es nicht genügt, ihn mit Leroi-Gourhan nur als »Morgendämmerung der Bilder« zu bezeichnen. Der Abdruck ist auch, er ist insbesondere eine veritable *Institution der Bilder* im genealogischen wie im juristischen Sinn. Pierre Legendre hat diesen Begriff mit einer Deutlichkeit kommentiert, die die in ihm angelegte Problematik vor Augen führt – und demontiert: »Identitätsmontage«, »Menschenfabrik [...] insofern ihre Aufgabe die Reproduktion des Menschen ist«, nichts geringeres.<sup>97</sup>

Was Pierre Legendre hier die *Reproduktion des Menschen* nennt, gestattet uns, die Frage der *Ähnlichkeit* in einer Weise zu formulieren, die sich von der akademischen Bedeutung entfernt, welche das Wort »Nachahmung« im ästhetischen und kunsthistorischen Diskurs seit der Renaissance erhalten hat.<sup>98</sup> Lange bevor sie zum Resultat der mimetischen Fähigkeiten des »figurativen« Künstlers wird, ist die Ähnlichkeit zunächst ein anthropologisches Paradigma: Sie wirft eine Frage der *Übertragung* auf – einer Übertragung »am Menschen selbst«, wenn man so sagen kann, in der geschlechtliche Reproduktion und genealogische Institution zusammentreffen. Ähnlich sein heißt zunächst, seinen Eltern ähnlich zu sein,

und die symbolische Organisation einer Gesellschaft muß jedesmal das entsprechende Gesetz neu erfinden, das dieser visuellen Beziehung, diesem bedeutungsschweren Erbe Ausdruck verleiht. In einem solchen Zusammenhang werden bestimmte Objekte instituiert, um die Übertragung der Ähnlichkeit zu vergegenständlichen: nämlich die Bilder. Es versteht sich von selbst, daß der Prozeß des Abdrucks, diesseits oder jenseits der höchst klassischen Spiegelmetaphorik – welche die Dimension der Berührung zumeist außen vor läßt –, zu diesem Zweck besonders geeignet ist.<sup>99</sup>

Denn der Abdruck überträgt physisch – und nicht nur optisch – die Ähnlichkeit der Sache oder der Person, von der ein Abdruck gemacht wird. Die Analogie zur sexuellen Reproduktion läßt sich leicht nachvollziehen: Zum einen gehört zum Prozeß des Abdrucks die enge Berührung, der Druck des sich abdrückenden Gegenstands auf oder sein Eindringen in das Substrat; zum anderen verschwindet sein Resultat nicht, wie ein Spiegelbild es tut, sondern es wird buchstäblich »geboren« als ein durch den Akt des Abdrucks produzierter Körper. Man könnte also sagen, daß im Unterschied zur figurativen *Nachahmung*, welche die optische »Kopie« von ihrem »Modell« säuberlich und hierarchisch getrennt hält, die *Reproduktion* durch Abdruck als ihr Resultat eine »Kopie« erzeugt, die das taktile, leibliche Kind, und nicht die verblaßte Reflexion ihres »Modells« oder genauer gesagt ihrer *elterlichen Form* ist. Ist diese Form konvex – oder phallisch, wie häufig der Fall –, dann haben wir das Stereotyp des *Siegels*, dessen älteste Exemplare, die im nahöstlichen Raum gefunden wurden, auf das vierte Jahrtausend vor Christus zurückgehen.<sup>100</sup> Ist sie konkav, dann nennen wir sie eine *Matrize*.

Die Matrize oder Matrix [*matrice*; eine mögliche Bedeutung des Wortes ist auch »Gebärmutter«. A.d.Ü.] nennt uns den Ort, an dem die Ähnlichkeit sich formt, sich festigt. In ihr verewigt sich das Einst der Vorfahren und erstet das Jetzt des Kindes. In ihr findet die Institution der Bilder ein Modell – ein Phantasma – der natürlichen Entstehung, der Embryogenese. Dieses Modell ist ein physiologisches, technisches und mythisches zugleich; es moduliert unablässig die Bedeutungen, die der Abdruck als Paradigma in der Ordnung des Diskurses annehmen kann. Und es lehrt uns – eine erste Überraschung –, was das Wort »Form« bedeutet.

Was ist eine *Form*? Um niemanden mit dem philosophischen Gewicht dieser allzu plötzlich gestellten Frage zu erschrecken, möchte ich darauf mit einem etymologischen Wortspiel antworten, das die französische Sprache bereithält: Die *Form* (*forme*) ist ein *Fourme*, das heißt ein Käse (*fromage*) – etwas Gefornntes (*forma-ge*), wenn man so will.<sup>101</sup> Es wäre irrig, wollte man den Begriff der Form auf etwas rein Metaphysisches reduzieren, auf eine platonische Idee, welche die Herrschaft des *logos* über die Welt bezeichnet ... Die Handwerker – die Käser mit ihrem *Fourme*, aber auch die Schuster mit ihren Leisten (*formes à chaussure*), die Hutmacher mit ihren Zylindern (*hauts-de-forme*), die Metzger mit ihrer Schweinskopfsülze (*fromage à tête*), ganz abgesehen von den Bäckern, den Konditoren, den Kartenherstellern, den Druckern – sie alle haben ihre eigene Definition der Form, eine technischere, vielleicht auch striktere Definition: Für sie ist sie ein *Schnittmuster*, eine *Backform* oder *Gußform*, eine *Matrize*. Etwas, das wir spontan eine *negative Form* nennen können, die *Gegenform* des gewünschten Resultats.

Oder etwas, das etwas anderem seine *Form gibt*, einer dickflüssigen Masse zum Beispiel, die in es hineingedrückt oder in ihm gebacken oder gebrannt wird oder in ihm gerinnt. Die Sprache neigt dazu, wie so häufig, gleitend vom Prozeß zum Resultat, vom Ausgangspunkt (der Negativform) zum Endpunkt (dem geformten Objekt, der Positivform) überzugehen. Tatsächlich lassen die Begriffe sich kaum voneinandertrennen, ohne daß das gesamte System unverständlich würde. Eben dieses System ist aber der Abdruck: *Form* und *Gegenform* vereint in ein und demselben operativen Dispositiv der Morphogenese.

Es ist kein Zufall, daß in der Antike im gesamten Mittelmeerraum der geheimnisvolle, jedoch handwerklich beherrschte Prozeß der *Gerinnung* der Milch – also des Käses – zum Modell der Embryogenese erhoben wurde, aber auch zum Bild der Erschaffung der Welt und der Beziehung zwischen Seele und Körper.<sup>102</sup> Ebenso wenig ein Zufall ist das lange Nachleben dieser Vorstellung, die sich von Aristoteles und Galen (*De generatione animalium*, die Bücher *De semine*) bis zu Clemens von Alexandrien, von den Byzantinern bis zu Hildegard von Bingen, von Albertus Magnus bis zum neuzeitlichen Volksglauben findet.<sup>103</sup> In allen diesen Fällen ist es der Abdruck, der zwischen Form und Gegenform insgeheim die Übertragung der Ähnlichkeit bestimmt: Er garantiert den genealogischen Zusammenhalt, denn er bietet die technische Möglichkeit, *der Abwesenheit eine Form zu geben*, sein Siegel von den *vergangenen* oder verstorbenen Wesen – den Vorfahren – auf die *zukünftigen* Wesen zu übertragen – die Embryonen, die in einer Matrix nach dem Bild ihrer Vorfahren heranwachsen. In allen Fällen verwandelt der Abdruck die Abwesenheit in eine *formgebende Kraft*.

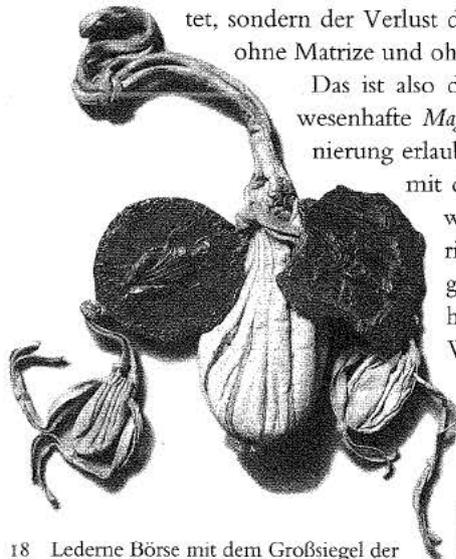
Wer kennt nicht den Satz: »Das Bildnis Cäsars ist Cäsar selbst«? Man interpretiert ihn spontan als eine These über die Macht der *Illusion*, der optischen Täuschung, von der man meint – oder hofft –, daß ein Bild sie zustandebringen könne. Man interpretiert ihn präziser, wenn man diese Macht als die der *Repräsentation* begreift, im weitesten Sinn des Wortes, der Texte und Bilder ebenso umfaßt wie die politische und die protokollarische Repräsentation.<sup>141</sup> Im Hinblick auf die historischen Umstände aber, unter denen diese These entstehen und Verbreitung finden konnte, kann man den *Prozeß des Abdrucks* als den Handlungsträger und zugleich den Garanten dieser Macht ansehen: Er bildet die technische Voraussetzung, dank der ein Verweis oder eine *Wiedergabe* (»das Bildnis Cäsars ...«) als Garantie der *Singularität*, der zentralen Ausrichtung auf die Einmaligkeit und Authentizität eines Subjekts (»... ist Cäsar selbst«) aufgefaßt werden kann.

Cäsar war im Jahr 44 v. Chr. der erste römische Staatsmann, dessen Bildnis zu seinen Lebzeiten auf Münzen geprägt wurde, die zudem die Inschrift trugen: CÆSAR DICT[ATOR] PERPETUO – die Formel par excellence der absoluten Macht.<sup>142</sup> Plinius mißbilligte freilich in seinem Lob der republikanischen *imagines* die »Gesichter aus Silber« (*argenteae facies*), in denen reiche Patrizier, wie er meinte, »Bilder ihres Geldes« (*imagines pecuniae*) zur Schau stellten statt Bilder ihrer selbst.<sup>143</sup> Doch seine Kritik bezieht sich nur auf den privatrechtlichen Bereich, während dem Beispiel der Münzen mit dem Bildnis Cäsars eine ganz andere Bedeutung zukommt: Der Vorgang der Prägung – des Abdrucks von einem Stempel – *zentralisiert und disseminiert die Macht* Cäsars zugleich. Die Matrize der Münzprägung befindet sich in Rom, ihre Verbreitung erstreckt sich über das gesamte römische Reich. Weil sie geprägt ist, das heißt dupliziert – und nicht kopiert oder imitiert, was hieße, daß sie verändert, entkräftet, ein Fabrikat von Falschmünzern wäre –, überträgt die Münze legitimerweise neben ihrem Geldwert, neben dem authentischen Abbild des *dictator*, auch die einmalige Autorität dessen, dessen Bild sie verbreitet (*Abb. 17*).

Wir rühren hier an den Kern der Paradoxie des Abdrucks: einerseits gewährleistet die unmittelbare Berührung (der Vorgang der Prägung) die Macht des *Einmaligen*; andererseits gewährleistet die Herstellung (oder das Inumlaufsetzen) der Münzen, daß die Macht sich unendlich reproduzieren kann – solange jedenfalls eine *Matrize* existiert –, und vor allem, daß sie in der von ihr autorisierten *Disseminierung* nicht verloren geht, nicht verschwindet. Dies scheint Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz über die Reproduzierbarkeit der Bilder nicht erkannt zu haben: daß das Element der *Berührung* auch über die Reproduktion hinaus eine Garantie der Einmaligkeit, der Authentizität und der Macht – das heißt, der *Aura* – bedeutet. Nicht die Reproduktion an sich »zerstört« die Aura, wie man allzu oft behauptet.



17 Münzstempel, 6. Jahrhundert. Metall. Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales.



18 Lederne Börse mit dem Großsiegel der Stadt Köln und dem Siegel des Kölner Domkapitels. Köln, Kölnisches Stadtmuseum.

tet, sondern der Verlust der Berührung in einer Wiederholung ohne Matrize und ohne den Prozeß des Abdrucks.

Das ist also die große Macht des Abdrucks, seine wesenhafte *Magie*: eine Berührung, die die Disseminierung erlaubt. Magisch ist die Macht der Münze, mit der man in Rom ebenso zahlen kann wie in den entferntesten Provinzen Syriens. Magisch auch die Macht des Siegels, das jedesmal – in jeder Wiederholung des Rituals, in dem es sich im Wachs abdrückt – dieselbe Autorität der Unterschrift oder des Pakts bekundet (Abb. 18).<sup>144</sup> Spricht man vom Abdruck unter dem anthropologischen Blickwinkel der *Macht der Bilder*, dann spricht man von einer *Magie*, von einer Beherrschung, die durch den Prozeß und das Paradigma des technischen Objekts möglich wird.<sup>145</sup>

Magie und Macht des Abdrucks: Siegel, aber auch Schrift und Orakel im alten

Mesopotamien.<sup>146</sup> Münzen, aber auch das Prägen oder Gaufrieren der Hostien in der christlichen Welt, womit der Abdruck an einer fundamentalen Ökonomie teilhat – die ihn zugleich vollständig erklärt –, an einer Ökonomie der Transsubstantiation und der »wirklichen Gegenwart« (Abb. 19).

Diese Ökonomie bezeichnete Frazer bekanntlich als *Übertragungsmagie*: eine *Magie*, deren Wirkung auf dem unbewußten Gesetz fußt – das Freud wohl kaum in Abrede gestellt hätte –, »daß Dinge, die einmal verbunden waren, für alle Zeiten, selbst wenn sie völlig voneinander getrennt sind, in einer solchen sympathetischen Beziehung zueinander bleiben müssen, daß, was auch immer dem einen Teil geschieht, den andern beeinflussen muß.«<sup>147</sup> Diese *Übertragungsmagie* oder »sympathetische *Magie*« ist, wenn man sie in einem funktionelleren theoretischen Kontext formuliert, nicht ohne phänomenologische Relevanz für die *Macht des Abdrucks*, denn sie vereint *Berührung und Disseminierung* in sich. In dem umfangreichen ethnographischen Material, welches Frazer gesammelt hat, findet man eine Vielzahl von Beispielen für die *Magie des Abdrucks*. Eine kleine Auswahl:

Vor allem ist es ein über die ganze Welt verbreiteter Aberglaube, daß man durch das Beschädigen der Fußspuren eines Menschen diesem selbst schadet. So glauben die Eingeborenen von Südost-Australien, sie



19 Formblatt eines Hostieneisens, 13. Jahrhundert. Paris, Musée de Cluny.

könnten einen Menschen lähmen, indem sie scharfe Stücke Quarz, Glas, Knochen oder Kohle in seine Fußspuren stecken. Rheumatische Schmerzen führen sie häufig auf diese Ursache zurück. [...] Auf Savage Island war es eine gebräuchliche Form der Hexerei, den Boden, auf den ein Feind seinen Fuß gesetzt hatte, auszugraben und an einen heiligen Ort zu tragen, wo man ihn feierlich verfluchte. [...] In Nordafrika bedient man sich der *Magie der Fußspuren* bisweilen zu freundlicheren Zwecken. Eine Frau, die ihren Gatten oder Geliebten an sich binden will, nimmt Erde von dem Abdruck seines rechten Fußes und verknötet sie mit einigen seiner Haare zu einem Päckchen, das sie dann auf ihrer Haut trägt. [...] Bei den Südslawen gräbt ein Mädchen die Erde von Fußstapfen ihres Geliebten aus und tut sie in einen Blumentopf. Dann pflanzt sie eine Ringelblume, eine Pflanze, die als unverwelklich gilt, hinein. [...] Ein alter dänischer Brauch, der beim Abschließen eines Vertrages üblich war, beruht auf demselben Gedanken der sympathetischen Verbindung zwischen einem Menschen und seinen Fußstapfen. Die vertragschließenden Parteien bespritzten gegenseitig ihre Fußspuren mit ihrem eigenen Blut und gaben damit ein Unterpfand ihrer Treue. [...] Derselbe Aberglaube hat sich bei Jägern in vielen Gegenden der Welt Geltung verschafft, um das Wild zur Strecke zu bringen.<sup>148</sup>

All diese Praktiken interpretiert Frazer unter dem Aspekt der Verbindung, oder genauer, des *Banns*, der *Bemächtigung*. Die metonymische Beziehung – vom Abdruck zum Fuß, vom Fuß zum ganzen Menschen – zielt in allen angeführten Beispielen darauf, einen Zwang auszuüben, ein Gesetz der Berührung.<sup>149</sup> Géza Róheim bedient sich derselben Begriffe, wenn er die *Magie der Bemächtigung* mit der Ur-Angst davor erklärt, daß ein Teil vom Ganzen abgetrennt werde (anders gesagt: mit der Kastrationsangst), und die von Frazer aufgeführten Fälle durch umfangreiches Material aus der ungarischen Folklore ergänzt, mit der er sehr vertraut war:

Mit Füßen und Fußabdrücken scheinen Ängste verbunden, die über das Normale hinausgehen.<sup>150</sup> [...] Bei den Kakadus verbindet sich ein bössartiger Zauber mit dem Morast, der an den Füßen eines Eingeborenen haften bleibt, wenn er über einen Sumpf geht. Wenn jemand dieses Morasts habhaft wird, packt er ihn in eine Rinde, die er dann verschnürt. Ins Lager zurückgekehrt, läßt er ihn zunächst trocknen, preßt ihn dann zu einer Kugel und legt diese in ein Loch, welches er am Fuß eines Ameisenhaufens gräbt. Daraufhin beginnt der Fuß des Opfers, sich nach und nach mit Beulen und Schwären zu bedecken. Die Zehen fallen ihm ab, seine Hände und Füße verfaulen. [...] In Mecklenburg füllt man die Erde des Fußabdrucks in ein Tuch und hängt sie in den Rauchfang. Während sie austrocknet, stirbt das Opfer langsam, oder sein Fuß verdorrt. Ungarische Hexen kennen verschiedene Methoden. [...] Eine Hexe zertritt die Fußabdrücke einer schwangeren Frau, damit diese bei der Geburt ihres Kindes sterbe. Oder sie wirft Fußabdrücke in einen Brunnen und zwingt damit ihr Opfer, sich gleichfalls in den Brunnen zu stürzen und dort zu ertrinken.<sup>151</sup>

Doch der Abdruck ist, wie bereits gesagt, zumindestens ambivalent und *dialektisch*, das heißt, er ist polyvalent. So wie sich im Abdruck die Berührung mit der Möglichkeit der Disseminierung verbindet, so auch die *Einwirkung* durch den Abdruck mit ihrem Gegenpart, der *Entfernung*, die sich im Abdruck zeitigt. Der Abdruck verlangt, daß wir in ein und demselben Akt die manifeste Einwirkung (die Berührung mit dem Substrat, in dem der Abdruck *sich bildet*) und die Entfernung (die Distanz von dem Substrat, in dem der Abdruck *sich zeigt*) zusammendenken. Die Spuren der Ketten des Prometheus am Kaukasus, von denen Diodorus von Sizilien spricht, der Fußabdruck des Herakles, den Herodot beschreibt, die »zauberischen Abdrücke« der europäischen Folklore, sie alle bezeugen diesen doppelten Aspekt.<sup>152</sup> Ihre Macht, ihr Zauber rühren gerade von ihrer Fähigkeit her, den Gedanken an eine Verbindung, eine Berührung, einen Abdruck *hervorzurufen*, obwohl sie selbst nur einen leeren Raum, eine Entfernung, die Spur einer Abwesenheit *darstellen*. Doch dies scheint die bevorzugte Form zu sein, in der sich die Götter den Menschen zeigen: ob es die Fußspuren Buddhas sind oder die Abdrücke, die Christus bei seiner Himmelfahrt hinterließ, stets präsentiert die Macht des Abdrucks sich als die subtile Vereinigung einer *Nähe* und einer *Ferne*.<sup>153</sup> Diese Vereinigung hat einen Namen: es ist die *Aura*. Erproben wir ihre Macht an einem neuen Beispiel: an der mittelalterlichen Vorstellung des »Antlitz Christi«, die uns – wie zuvor die *imago* der Römer – den Zugang zu einem weiteren Paradigma der »Ähnlichkeit durch Berührung« eröffnen wird.

Wie macht, wie zeichnet man das Bildnis eines Gottes? Ein solches Unterfangen unterliegt im Rahmen der christlichen Tradition einer besonderen Vielzahl von einschränkenden Bestimmungen, Anforderungen und Risiken aller Art: Das biblische Bilderverbot ist zu umgehen und dabei eine *Bildgattung* hervorzubringen, welche die Gefahr der Idolatrie vermeidet; es muß eine *Art der Sichtbarkeit* instituiert werden, die den jahrhundertealten Gegensatz zwischen den allzu sichtbaren Göttern des griechisch-römischen Heidentums und dem allzu unsichtbaren Gott der jüdischen Religion zu überwinden vermag. Diese Art der Sichtbarkeit verlangt eine völlig neuartige, auf die Paradoxien der Inkarnation ausgerichtete Auffassung der bildlichen Figur.<sup>154</sup> Ebenso verlangt sie ein *prozessuelles Modell*, das den gegebenen theologischen Anforderungen entspricht: Dieses Modell ist das des Abdrucks, dessen semiotische »Vorzüge« erneut in ihrer Paradoxie zutage treten.

Die erste Paradoxie erscheint in der Frage, wovon man eigentlich spricht, wenn man vom »Antlitz Christi« spricht. Die Theologen disputieren endlos über seine *Präsenz*, obwohl – oder gerade weil – diese per Definition verborgen, unsichtbar, nicht erkennbar, nicht vorhanden ist. Die Kunsthistoriker ihrerseits disputieren endlos über seine *Repräsentation*, seine Ikonographie, das in ihm enthaltene Element des »Idealportraits«, die allgemeinen Züge seiner Physiognomie ...<sup>155</sup> Diese Repräsentation ist keineswegs verborgen, sie wird im Gegenteil überall wiedergegeben; endlos vervielfältigt und interpretiert, ist sie hochgradig sichtbar.

Doch gerade ihre gesteigerte Sichtbarkeit wird bald – in symmetrischer Entsprechung zur theologischen Problematik – zu einem Hindernis, wenn man begreifen will, was das »Antlitz Christi« ist, was seinen visuellen, materiellen und phänomenologischen Prozeß ausmacht. Denn seine visuellen, materiellen und prozessuellen Parameter werden erst dann erkennbar, wenn wir den Blick auf mehr als seine *Präsenz* und weniger als seine *Repräsentation* richten – nämlich auf seine *Präsentation*.

Wie *präsentiert* sich also das »Antlitz Christi« – sei es das byzantinische Mandylion, das römische Schweißstuch der Veronika oder das Turiner Grabtuch Christi? Eine mögliche Antwort auf diese Frage ist: *als ein Abdruck*. *Selten sichtbar* nach dem liturgischen Kalender der öffentlichen Ausstellungen, da es eine Reliquie ist; *fast unsichtbar* für die, die es sehen, da es nur eine Spur, ein Relikt ist. Dem *non si vede affato niente* eines Antonio de Waal 1894 vor dem Schweißstuch der Veronika entspricht auf der anderen Seite das *non si vede niente* einiger Prälaten 1898 vor dem Turiner Grabtuch.<sup>156</sup> Bevor es ein Bild ist, ein »erkennbarer« Anblick, ein »Bildnis Gottes«, ist das »Antlitz Christi« zunächst nur ein Feld von Spuren auf einem Stück Stoff: ein *sudarium*, auf dem alles, was zu sehen ist, angeblich *durch die Berührung mit dem Gesicht Gottes* hervorgebracht wurde.

Wie kann man heute dieses Paradox von Repräsentation und Präsentation denken, diesen Hiatus von Portrait und Abdruck? Man kann zweifellos auf die Typologie von *Bild contra Reliquie* zurückgreifen; diese ist aber insofern von geringem Nutzen, als seit 1204 (das heißt, seit dem massiven Import byzantinischer Objekte nach der Plünderung von Konstantinopel durch das Heer der Kreuzfahrer) im Abendland die Bild- und die Reliquienfunktion sich gegenseitig durchdringen, wie Hans Belting und Marie-Madeleine Gauthier gezeigt haben.<sup>157</sup> Man kann auch anhand eines historischen Entwicklungsmodells zeigen – wie Gerhard Wolf es für das römische Exemplar getan hat –, wie das Schweißstuch der Veronika, anfangs ein bloßes *sudarium*, ein von formlosen Flecken bedecktes Tuch, unter Papst Innozenz III. den ruhmreichen Status einer *effigies*, einer *imago Christi* erhält.<sup>158</sup>

Doch das Problem bleibt, und damit auch die Paradoxie, insofern sein Status als Spur, als *vestigium* auch nach der Institution der Reliquie als Bild, nach ihrer Erhebung zur *imago* bestehen bleibt. Die zahlreichen Texte über die Veronika, die Ernst von Dobschütz zusammengetragen hat, bezeugen eindrücklich, daß sich in den Bekräftigungen der Figürlichkeit des Schweißstuchs als »Portrait« Christi das Vokabular des Abdrucks unablässig wiederholt.<sup>159</sup> Es scheint sich hier um ein strukturelles Phänomen zu handeln, in dem die Gegensätze aufrechterhalten bleiben, ohne einander aufzuheben: das »Antlitz Christi« ist darin ein höchst außergewöhnliches Objekt, daß es in der Lage scheint, die kanonische Hierarchie von *bildhafter Ähnlichkeit* und *spurhafter Ähnlichkeit* konkret – materiell, visuell – zu untergraben.<sup>160</sup> In der Dialektik dieser beiden Ähnlichkeiten agiert das »Antlitz Christi« als Operator der Transformation, präsentiert es sich abwechselnd als weniger als ein Bild, als Matrix des Bildbegriffs und als mehr als ein Bild: *weniger als ein Bild*, weil es ein Feld unbeschreibbarer, kaum sichtbarer Spuren ist, die aus einer einfachen materiellen *impressio* hervorgegangen sind; *Matrix des Bildes*, weil es dem Bild seine Legitimität verleiht, der »Prototyp« seiner Erzeugung ist, wie die Byzantiner sagten, aber auch seine negative Gegenform, sein *character*

im technischen Sinn des Wortes; *mehr als ein Bild* schließlich, weil es über die »künstlerische« Nachahmung hinausgeht, über das »von Menschenhand« Gemachte – weil es weniger von etwas Sichtbarem an sich hat als von einer Vision, weil es weniger ein Gesicht *per naturam* ist als das göttliche Antlitz *per gratiam*.<sup>161</sup>

All dies zwingt das Paradigma des »Antlitz Christi« uns zusammenzudenken (und bildet damit ein theoretisches Werkzeug von fundamentaler Bedeutung): eine *defektive* Modalität des Bilds und der Ähnlichkeit, aber auch ihre *prozessuelle* und schließlich ihre *superlative* Modalität. Das »Antlitz Christi« ist nicht nur ein Gesicht (*face*): es ist auch ein Mittel der Transformation, das heißt eine Schnittstelle (*interface*), die das Beinahe–Nichts der Spur (*trace*) in das Beinahe–Alles umwandeln kann, das den Theologen zufolge die Gnade (*grâce*) ist. Können wir die phänomenologischen Bedingungen dieser Umwandlung identifizieren, dann wird dies uns helfen, die Bedeutung des Abdrucks als anthropologisches Paradigma zu begreifen; ebenso wird es uns helfen, die materiellen und sinnlichen – insbesondere taktilen – Vektoren von so »erhabenen« Vorstellungen wie denen der »Gnade« oder des »Schauens von Angesicht zu Angesicht« zu begreifen. Zwischen diesen beiden aber, zwischen der Spur und der Gnade, erhebt sich, wie mir scheint, die Frage der *Aura*.

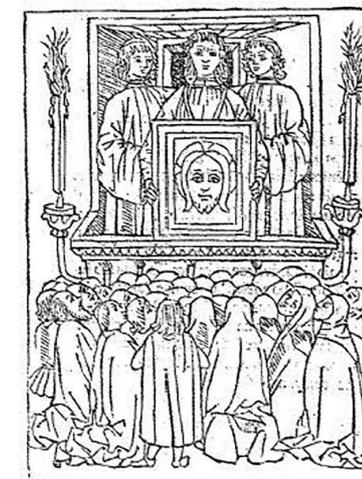
Die *Aura* ist weder die mystische Idee, die ihre Verächter so scheuen, noch ist sie die nostalgische Losung, auf die ihre Verteidiger sich bisweilen berufen. Benjamins berühmte Äußerungen zum Verfall der *Aura* im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit gleichen ohne Zweifel der Hegelschen Feststellung: »Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden [...] es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«<sup>162</sup> Sie handeln auch von einem »rituellen« oder kultischen Wert. Doch man wird die Wirkung der Bilder, einschließlich ihrer kultischen Wirkung, nicht begreifen, solange man nicht gewillt ist, die eigenen Interpretationskategorien zu säkularisieren: der Begriff der *Aura* muß also säkularisiert werden.<sup>163</sup> Benjamin selbst ist der erste, der uns dabei die Richtung weist, wenn er die Eigenschaften der *Aura* als phänomenologische Bedingungen beschreibt, die ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Blickenden und dem Angeblickten definieren.

Die erste dieser Eigenschaften definiert Benjamin in bezug auf eine Phänomenologie des Raums: »Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«<sup>164</sup> Eine äußerst glückliche Formulierung, die erlaubt – wenn man sie auslegen weiß – einen Großteil der visuellen Wirkung zu verstehen, um derentwillen Objekte wie das Schweißstuch der Veronika oder das Turiner Grabtuch geradezu erfunden zu sein scheinen. Wenn aber der Begriff der *Aura* hilft, das Schweißstuch der Veronika oder das Turiner Grabtuch zu erklären, so erlauben, ja sogar fordern im Gegenzug diese paradigmatischen Objekte, Benjamins Begriff zu ergänzen – das heißt, ihn zu kritisieren, zu modifizieren. Und zwar hauptsächlich in zwei Punkten. Der erste ist, wieder einmal, die allzu voreilige Gleichsetzung von technischer Reproduzierbarkeit und Verlust der *Aura* (vergessen wir nicht, daß das Turiner Grabtuch am Ende des 19. Jahrhunderts seine längst ver-

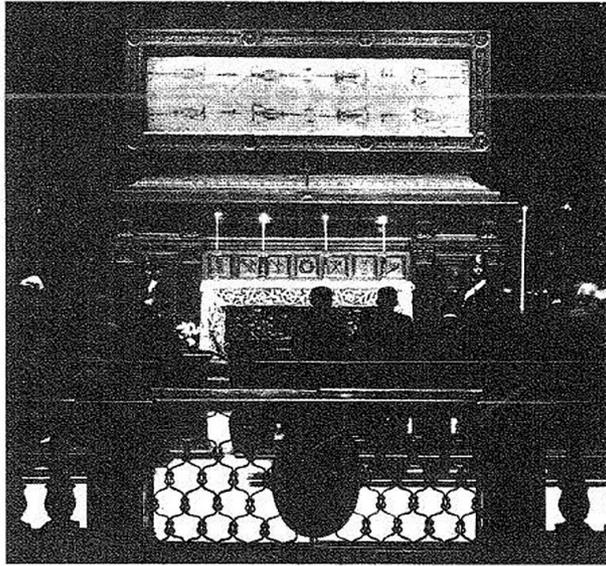
lorene kultische *Aura* wiedergewann durch das Wunder ... eines photographischen Negativs<sup>165</sup>); der zweite ist Benjamins Behauptung eines Gegensatzes zwischen *Spur* und *Aura*.<sup>166</sup> Gegenüber dieser allzu undialektischen Entgegensetzung stellen die christlichen Reliquien des Abbilds Gottes – und auch andere Objekte, wie wir noch sehen werden – die Frage einer *Auratisierung der Spur*, die die Sprache des Mittelalters schon in den Worten der Spur (*vestigium*), des Antlitzes (*facies*) und der Gnade (*gratia*) zum Ausdruck brachte.

Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah diese Erscheinung sein mag: dieses Merkmal der *Aura* bewahrheitet sich vollständig in der narrativen wie der liturgischen und der ikonographischen Existenz des »Antlitz Christi«. Auf der narrativen Ebene ist es in allen antiken Legenden von den Bildern des Antlitz Christi die *Distanz*, die die *Macht der Berührung legitimiert* und also auch die Macht des Wunders, welches das Abdruck-Bildnis bewirkt: ob es sich um das Mandylion oder das Schweißstuch der Veronika handelt, der Abdruck von Christi Gesicht erscheint – und heilt seinen Empfänger – stets am Ende einer *translatio*, der Überwindung einer Distanz.<sup>167</sup>

Auf liturgischer Ebene tritt diese Dialektik von Nähe und Ferne noch ausgeprägter zutage, da sie die Bedingungen der Zurschaustellung strukturiert. Dokumente von den öffentlichen Ausstellungen, wie man sie beispielsweise in der Sammlung der *Mirabilia Urbis Romae* aus dem 15. Jahrhundert findet, verleugnen dies allerdings völlig, wenn sie die phänomenologischen Bedingungen der realen *Präsentation* der Reliquie genau umgekehrt *repräsentieren*. Die inhärente *Frontalität* der Ausstellung, deren Ziel es ist, die Frommen unter den »Blick« des »Antlitz Christi« treten zu lassen, bleibt zwar bewahrt; doch die Repräsentation löscht die reale Distanz, die das liturgische Protokoll verlangt, völlig aus, während sie dem »Antlitz«, das tatsächlich mit optischen Mitteln nicht zu erkennen war, eine hypertrophe Sichtbarkeit verleiht (Abb. 20). Selbst bei Betrachtung aus der Nähe zwingt die Ausstellung das visuelle Paradox auf, daß *das, was man erblickt, keinen Anblick bietet* in dem Sinne, daß im Schweißstuch der Veronika oder dem Turiner Grabtuch die Züge des darin Abgedruckten, das heißt des Gesichts Christi, zu



20 Anonym, Italien,  
Schaustellung der Veronika, ca. 1475.  
Holzschnitt aus den  
*Mirabilia Urbis Romae*. Vatikan,  
Apostolische Bibliothek.



21 Ausstellung des »Grabtuchs Christi« über dem Hochaltar im Turiner Dom, 1931.

erkennen wären. Die Reliquie wird den Gläubigen nur in der Weise *vorgehalten* – im etymologischen Sinn des Wortes *ostensio* –, daß sie zurückgehalten vorgezeigt, aus der Ferne dargeboten wird: dies ist die grundlegende Bedingung ihrer Sichtbarkeit (Abb. 21).

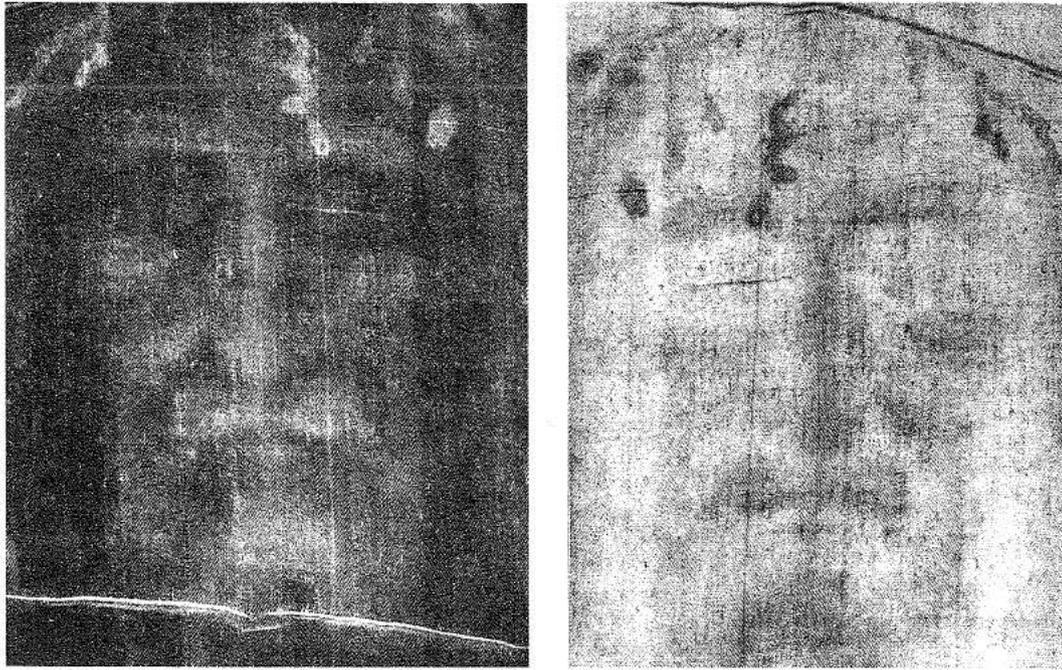
Wie könnte man die fundamentale Übereinstimmung zwischen dem *phänomenologischen Charakter* dieser auratischen Präsentation und dem *materiellen Charakter* des Prozesses, dem die Entstehung dieser Bilder zugeschrieben wird, übersehen? Nicht nur bleibt das, was uns im Antlitz Christi anblickt, für uns unsichtbar, zurückgehalten, und erweist sich als eine echte *Macht der Distanz*, sondern diese Zurückhaltung, diese Distanz präsentiert sich als das vorherbestimmte Ergebnis eines Abdruckprozesses, des wundersamen Zusammenkommens eines weißen Leintuchs mit einem Gesicht, das darin Spuren hinterläßt, worin sich die echte *Macht der Berührung* erweist.

Diese Dialektik von Nähe und Ferne – die *doppelte Distanz* des auratischen Objekts – zeigt sich schließlich auch in der ikonographischen Behandlung des Motivs des Schweiß-tuchs der Veronika. Deren explizite Tendenz ist zweifellos die Herausbildung eines »Idealtyps« des Christusbilds, deren Höhepunkt vielleicht Jan van Eycks *Vera icon* darstellt.<sup>168</sup> So wie das Vokabular des Abdrucks (*vestigium*) sich auch nach der Erhebung des Schweiß-tuchs der Veronika zum Bildnis (*imago*) erhalten hat, so haben auch die Maler den Prozeß der angeblichen Entstehung dieses Bildes nicht völlig vergessen und manchmal versucht, ihn in ihre eigene Darstellung des Schweiß-tuchs der Veronika zu integrieren. In diesem Sinne versuchte beispielsweise zu Beginn des 16. Jahrhunderts Ugo da Carpi, ohne Intervention von Menschenhand und ohne das Werkzeug der Nachahmung (das heißt ohne Pinsel) eine *Veronika* zu malen: Er fabrizierte eine Art Tamponnage mit in Farben getränkten und dann auf die Leinwand gelegten Stoffetzen, worüber Michelangelo, wie Vasari berichtet, nur gelacht habe.<sup>169</sup>

22 Anonym, byzantinisch, *Mandyllion und Keramion, oder die »pneumatischen Tafeln«*, 11. Jahrhundert. Vatikan, Apostolische Bibliothek (Cod. Ross. gr. 251. fol. 12. vers.).



Doch schon lange vor dieser kuriosen – und im Kontext der Renaissance weitgehend isolierten – Episode hatte das Paradigma des Abdrucks die Darstellung des Antlitz Christi vielfach beeinflusst, insbesondere wo die Tuchreliquie Gegenstand der Darstellung war. Die Byzantiner nutzten die technische Polyvalenz des Abdrucks, als sie das dialektische Paar von Mandyllion und Keramion erschufen, den Abdruck auf einem Leintuch und sein »Gegenstück«, den Abdruck auf den Ziegeln einer Wand (Abb. 22).<sup>170</sup> Lange Zeit später bot sich in der doppelten Präsentation von Positiv- und Negativaufnahmen der »Maske« des Turiner Grabtuchs Christi ein modernes Nachleben dieses Wechselspiels von Form und Gegenform und des daraus resultierenden Effekts der Umkehrung der Werte (Abb. 23–24). Diese Praktiken, die sich auch in der mittelalterlichen Ikonographie des Schweiß-tuchs der Veronika finden – wechselweise schwarzes Loch auf weißem Grund und weißes Gesicht auf schwarzem Grund<sup>171</sup> –, scheinen mir nur konsequent die Möglichkeiten auszuspielen, welche das Paradigma des Abdrucks bietet: das Einmalige legitim zu duplizieren und zu disseminieren; das Ferne anzunähern, bis es sich dem Tastsinn erschließt (Spur); die Berührung in die Ferne zu rücken bis zur unüberbrückbaren Distanz (Aura) des *Gesichts* als solchem.

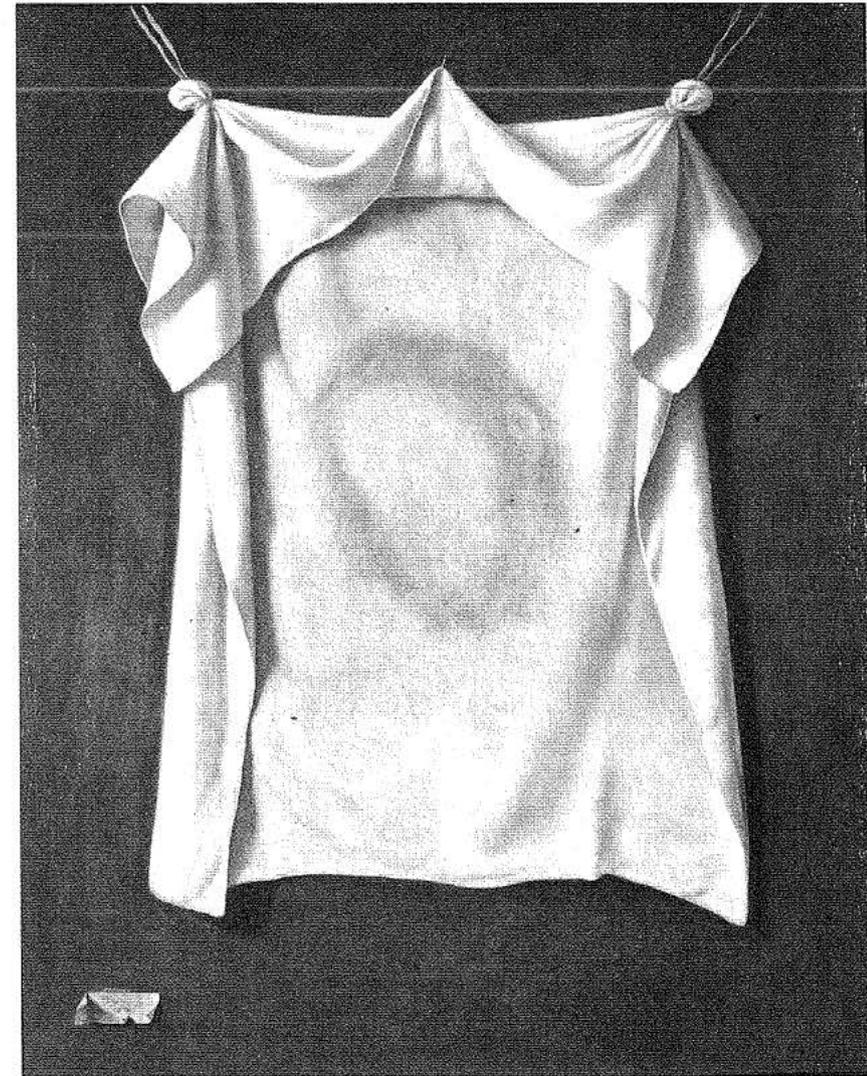


23–24 Die »Maske« des Turiner Grabtuchs, Negativ und Positiv.

einen Gegenstand *richtet* und den er gewissermaßen *wiedergibt*, ist das, was Benjamin die »Aura« einer Sache nennt. Diese Erfahrung verbindet sich also mit einem essentiellen *Anthropomorphismus*: »Die Erfahrung der Aura beruht [...] auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf.«<sup>173</sup>

Welche Triebkräfte hinter diesem Anthropomorphismus stehen, haben Merleau-Ponty und Lacan uns gelehrt: Selbst einer Sardinenbüchse, die auf dem Wasser treibt, kann eine solche Fähigkeit zu blicken zuerkannt werden.<sup>174</sup> In der Konstruktion dieses Phantasmas besitzt der Abdruck jedoch ein unbestreitbares Privileg. Nichts ist einfacher, als – Metonymie verpflichtet – dem *Unbelebten* des Abdrucks die magische Kraft des *Lebendigen* zu verleihen, mit dem es einen Moment der Berührung hatte und dem der Abdruck seine Existenz verdankt. Diese Kraft ist subtil; sie ist vielleicht, was Pierre Fédida den »schwachen Hauch des Bildes« nennt.<sup>175</sup> Doch diese Subtilität entsteht aus der Berührung, oder genauer aus einem bestimmten Verhältnis *zwischen Berührung und Distanz* – zwischen der Berührung, in der der Abdruck sich bildet, und der Distanz, in der er, von dem verlassen, was ihn zuvor erzeugte, sich uns zeigt.

Die schönsten Texte, die den Reliquien des Antlitzes Christi – insbesondere dem Schweißstuch der Veronika – gewidmet sind, sprechen von nichts anderem: ein unendlich ungestilltes *Verlangen*, angesichts der leuchtend hellen oder dunklen Distanz, die der Abdruck Christi verströmt, das durch diesen Abdruck



25 Francisco de Zurbarán, *Das Schweißstuch der Veronika*, um 1658. Öl auf Leinwand. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

bezeichnete Gesicht selbst *von Angesicht zu Angesicht zu schauen*; ein Gefühl, dennoch von dem *unbegreiflichen Abbild* Gottes schon erblickt und sogar berührt zu sein; die bleibende – und leidvolle – Empfindung einer Distanz, welche erst das Ende der Zeiten, der Tag des Jüngsten Gerichts, zur unermeßlichen Freude der Auserwählten aufheben wird. Man liest davon bei Dante, der die auratische Phänomenologie mit Worten beschreibt, die denen erstaunlich gleichen, welche sechshundert Jahre später Walter Benjamin verwendete.<sup>176</sup> In all diesen Texten wird das Ungenügen des Abdrucks – das verwehrt Abbild Gottes auf dem armseligen Leintuch des *sudarium* – zum unmittelbaren Auslöser eines Verlangens

und einer Erwartung: Was im Abdruck erscheint, ohne sichtbar zu werden, wird zum auratischen Träger eines kommenden Abbilds (*Abb. 25*).

Im 31. Gesang des Danteschen *Paradies* – in dem auch das Schweißstuch der Veronika Erwähnung findet – erscheint bekanntlich der heilige Bernhard von Clairvaux, quasi als Patron dieser Phänomenologie der Aura. Seine Erwähnung an dieser Stelle ist nicht zufällig, denn Bernhard spielte in der Geschichte der Verehrung des Antlitz Christi eine entscheidende Rolle.<sup>177</sup> Aber auch seine Predigten über den Blick und die Betrachtung können als ein Schlüsselmoment innerhalb dieser Problematik gelten. Bernhard verstand es, die Dialektik von Blick und Begehren zu denken, wie beispielsweise in seinem Kommentar zu dem Pauluswort »Eine Hoffnung, die man schon erfüllt sieht, ist keine Hoffnung.«<sup>178</sup> Er verstand, von der mangelnden Sichtbarkeit, vom Abdruck, von der Spur und von der Unähnlichkeit zu sprechen, als er jenes andere, wohl noch berühmtere Pauluswort von der »geheimnisvollen Schau« mit dem Anblick eines entstellten, von Schlägen gezeichneten Körpers zusammenbrachte: »Wir sahen ihn, aber er war nicht anzusehen.«<sup>179</sup> Und er verstand, das Verhältnis zwischen Blick und Berührung zu benennen, als er von der Kontemplation nicht in Worten des Sehens sprach, sondern durch eine Typologie des Kusses: der erste Kuß, der auf die Füße Christi gedrückt wird; der Kuß auf den Saum seines Gewands; der Kuß auf die segnende Hand; schließlich der Kuß des Mundes, *Angesicht in Angesicht*, damit die Seele ganz von ihm erfüllt werde.<sup>180</sup> In diesem Moment rührt der Blick an die höchste Freude: Freude der Berührung und Berührung der Gnade.

In dieser phantasmatischen Konstruktion ist die *Potenz* des Abdrucks – die seine Macht bezeichnet, aber auch sein Ungenügen – *Akt* geworden. Ein Akt, der zu den Gegebenheiten seiner »Urszene« zurückkehren kann, da jedes kontemplierende Gesicht sich in das glorreiche Antlitz Christi versenken muß, so wie die heilige Veronika das Leintuch an sein blutendes Antlitz preßte. Ein Akt, in dem das Ferne (Phantasma des Ursprungs) die Fähigkeit erwirbt, in jener Nähe (technischer Prozeß) zu erscheinen, die die Geste des Abdrucks begründet. Es ist also wiederum die *Berührung*, die, selbst in der Inszenierung ihrer Zurückhaltung, die Phänomenologie der auratischen Formen strukturiert.

## Anmerkungen:

- 1 C. Einstein, 1915, S. V–VI.
- 2 Ebd.: »[Der kubistische Künstler] erriet, daß kaum irgendwo bestimmte Raumprobleme und eine besondere Weise des Kunstschaffens in dieser Reinheit gebildet waren, wie bei den Negern. [...] Die kurze Darstellung afrikanischer Kunst wird sich den Erfahrungen neuerer Kunst nicht entziehen dürfen, zumal das geschichtlich wirkende stets Folge der unmittelbaren Gegenwart ist.« In einem Vortrag bei der »Cinquième journée de discussion interdisciplinaire de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales«, die unter dem Oberthema »Temps des disciplines: mémoire, incertitude, anachronie, géographie« stand, habe ich einen Kommentar über den theoretischen Wert des Anachronismus versucht. Für eine Skizze dieser noch unveröffentlichten Studie über Carl Einstein vgl. G. Didi-Huberman, 1993b, S. 23–25. Zwei bemerkenswerte Reflexionen über den Anachronismus in der Geschichte finden sich bei N. Loraux, 1993, S. 23–39, und J. Rancière, 1996, S. 53–68.
- 3 W. Benjamin, 1927–1940, S. 576–578. Vgl. G. Didi-Huberman, 1992, S. 125–152.
- 4 A. Warburg, 1902, S. 65–102. Vgl. G. Didi-Huberman, 1994a, S. 383–432; ders., 1996d, S. 145–163.
- 5 Vergleiche das psychoanalytische Zeitmodell von P. Fédida, 1985, S. 23–45, sowie ders., 1995, S. 7–16 und passim.
- 6 Diese Symmetrie geht so weit, daß manche nicht zögern, auf die andere Seite zu wechseln; das jüngste Beispiel hierfür gab Jean Baudrillard. Vgl. J. Baudrillard, 1996, S. 4.
- 7 W. Benjamin, 1935a, S. 136–169.
- 8 Vgl. R. E. Krauss, 1985, S. 152 u. 170: »[...] Der Begriff der Authentizität verliert vollends seinen Sinn, wenn man ihn auf Medien anwendet, die essentiell reproduzierbar sind [folgt ein Zitat aus W. Benjamin, 1935a]. [...] Mit der Dekonstruktion der verschwisterten Begriffe des Ursprungs und der Originalität hat sich die Postmoderne vom konzeptuellen Feld der Avantgarde abgespalten, sie steht auf der anderen Seite einer Kluft, die eine historische Scheidelinie markiert. Die historische Ära der Avantgarde und des Modernismus ist offenkundig vorbei.«
- 9 Vgl. J. Clair, 1983, S. 24: »Das Kunstwerk ist Opfer einer Säkularisierung: seiner Ewigkeit enthoben, fällt es zurück in den Alltag; die Kunst ist nur mehr eine heruntergekommene Form der Religion. Zugleich wird aber auch das alltägliche Geschehen hypostasiert: Das Kulturelle wird die exaltierte Form des Lebens. Wenn in dieser Nivellierung das eine seine Aura verliert, wie Walter Benjamin erkannte, so neigt – ein womöglich noch verhängnisvolleres Phänomen – das andere inzwischen dazu, sich in diese Aura zu hüllen. [...] Kein Qualitätsunterschied trennt das Kunstwerk vom Objekt oder von dem geringsten Artefakt.«
- 10 W. Benjamin, 1935a, S. 147–148, u. 1935b, S. 1048: »In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernem oder die abgesehenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. [...] Wenn die Aura in den frühen Photographien ist, wieso ist sie nicht im Film?« Zur meiner Ansicht nach unberechtigten Interpretation des *Verfalls* der Aura (welcher Gedächtnis und Nachleben impliziert) als *Tod* der Aura (der das Gedächtnis zerstören würde), vgl. G. Didi-Huberman, 1996e, S. 48–63. Eine weitere Bereicherung der Debatte stellen die Überlegungen von E. Panofsky, 1930, S. 111–123, dar, die in neuerer Zeit von B. Buettner, 1995, S. 57–77, kommentiert wurden.
- 11 W. Benjamin, 1928, S. 28; M. Bloch, 1949, S. 46–51.
- 12 W. Benjamin, 1928, S. 28: »Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein.« Zur Übertragbarkeit dieses Konzepts auf die Kunstgeschichte vgl. G. Didi-Huberman, 1996a, S. 138–150.
- 13 Abschnitt N des *Passagenwerkes* (»Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts«), in dem

Benjamin seinen Begriff des »dialektischen Bildes« darlegt, wurde von ihm als exaktes Gegenstück der »Erkenntnistheoretischen Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konzipiert, in welcher er den Begriff des »Ursprungs als Strudel« entwickelte. Vgl. W. Benjamin, 1927–1940, S. 570–611; ders., 1928, S. 9–39; S. Buck-Morss, 1989, S. 262–307.

14 Man beachte in diesem Zusammenhang, daß Derrida, wenn er »den Begriff des Ursprungs im allgemeinen« (J. Derrida, 1962, S. 91–93) kritisiert, er ihn dennoch nicht aus seinem Vokabular streicht (vgl. insbesondere ders., 1967, S. 107–114): dies ist der erste Unterschied – der in den verschiedenen Derrida-Lektüren allzu oft mißachtet wird – zwischen *Dekonstruktion* und *Destruction*.

15 Es sei allem voran daran erinnert, daß die zentrale Bedeutung von Duchamps Werk Benjamin nicht entgangen war, der darin bereits ein *double bind* des Blicks und des Status des Kunstwerks erkannte: »Sobald ein Gegenstand von uns als ein Kunstwerk angeschaut wird, kann er als solches überhaupt gar nicht mehr fungieren. [...] Es steht jedem frei, dies als Entartungserscheinungen anzusehen. Doch können auch solche ihren diagnostischen Wert haben.« W. Benjamin, 1935b, S. 1046.

16 Vgl. M.–L. Bernadac und B. Marcadé, 1995, S. 26.

17 Y.-A. Bois und R. E. Krauss, 1996, S. 202–207.

18 T. de Duve, 1989a, S. 118.

19 Vgl. insbesondere A. Danto, 1981, S. 10–13 u. 146–148; P. Bourdieu, 1992, S. 339–345 u. 399–401; G. Genette, 1994, S. 154–176.

20 M. Le Bot, 1992, S. 15.

21 Vgl. F. Gaillard, 1992, S. 51–57, als ein Beispiel unter vielen, deren Kritik unter dem Aspekt des Ressentiments ich an anderer Stelle unternommen habe. Vgl. G. Didi-Huberman, 1993a, S. 102–118.

22 Vgl. A. Danto, 1981, S. 146–148, für den die künstlerische Qualität nicht in dem Objekt selbst zu suchen ist, wofür ihm als Beweis dient, daß das Ready-made *Fountain* und ein industrielles Urinoir physisch nicht unterscheidbar sind. Wir werden im weiteren Verlauf sehen, welche Antwort Duchamp selbst auf diese Frage gab.

23 W. Benjamin, 1940, S. 254.

24 Vgl. S. Rossi, 1980, passim; G. Didi-Huberman, 1990a, S. 65–103.

25 Vgl. G. Didi-Huberman, 1994a, S. 383–432.

26 Vgl. in diesem Band, S. 65–66.

27 J. Châtelain, 1988, S. 49–54.

28 Zitiert in E. von Dobschütz, 1899, Bd. 2, S. 323.

29 A. Rey, 1992, Bd. 1, S. 684.

30 Vgl. P. Francastel, 1956, S. 141–144, der jedoch zu Recht die »ungleiche Entwicklung der Techniken und der Stiles« hervorhebt.

31 Vgl. J. Burnham, 1968, passim.

32 J.-P. Sérís, 1994, S. 253–254: »Der Pseudo-Technik des Formlosen und des Rohen entspricht die Pseudo-Technik der Gesten, wenn sie nur möglichst trivial sind, für jeden Beliebigen ausführbar, bedeutungslos, »primitiv« (Kratz- oder Fingerspuren), oder »wild« (der Plakatabriß, das Drip Painting oder Action Painting). [...] In der Tat besteht ein nicht zu unterschätzender Teil der Kunst des 20. Jahrhunderts darin, die Technizität der Kunst, die Professionalisierung in allen Kunstgattungen zu parodieren, während ein ungenierter, spöttischer Humor an die Stelle der handwerklichen Fertigkeiten tritt (Duchamp). [...] Das Ready-made (Duchamp) und das Drip Painting (Pollock) sind beides »technische« Namen für Praktiken, die jegliche Technik verschmähen.«

33 B. Stiegler, 1996, S. 9–10 und passim. Derselbe Autor hat dieses Verhältnis an anderer Stelle anhand von Derridas Begriff der *différance* erläutert, der bekanntlich eine weitergehende Problematik der *Spur* impliziert. Vgl. ders., 1994, S. 145–187 (mit Bezug auf J. Derrida, 1972, S. 29–52). Zur methodologischen Schwierigkeit jeder Geschichte der Technik vgl. B. Gille, 1978, S. 1–118.

34 W. Benjamin, 1935a, S. 137.

35 M. Mauss, 1926–1939, S. 29.

36 Ders., 1936, S. 205.

37 G. Simondon, 1969, passim.

38 M. Mauss, 1936, S. 205–206, der die Hypothese des Werkzeugs (*organon*) als »organische Projektion« anbietet. Vgl. zu diesem Punkt ebenfalls A. Espinas, 1897, S. 43–156.

39 A. Leroi-Gourhan, 1945, S. 424–434; ders., 1964–1965, S. 123–125 u. 131–135.

40 E. Cassirer, 1930, S. 67.

41 Man verzeihe mir diese konditorische Anwendung von Heideggers Unterscheidung zwi-

schen »verfertigen« und »her-vor-bringen«. Vgl. M. Heidegger, 1953, S. 13 (»Als dieses [als Entbergen], nicht aber als Verfertigen, ist die *techné* ein Her-vor-bringen«) und passim.

42 Zum Begriff der Heuristik vgl. P. Feyerabend, 1975, passim; F. Gil, 1979, S. 965–992; J. Schlanger, 1983, S. 322–355; O. Grandet und E. Oger, 1990, S. 1137–1138.

43 Für den französischen Sprachraum findet sich das Wort »*empreinte*« (»Abdruck«) weder in A. Lalande, 1926, noch in S. Aurooux, 1990. Zwischen 1970 und 1996 findet sich der Eintrag »*empreinte*« nur ein einziges Mal in dem angeblich allumfassenden *Bulletin signalétique* des CNRS (Sektion Philosophie): eine Abwesenheit, die wohl in Beziehung zu der Denklücke hinsichtlich dieser Technik zu sehen ist, von der B. Stiegler, 1994, S. 11, spricht.

44 S. Freud, 1925, S. 1–8.

45 Vgl. R. Schaerer, 1930, passim; J.-P. Vernant, 1957, S. 44–64.

46 G. Bachelard, 1938, S. 38; ders., 1927, S. 155–167; zur Kritik daran vgl. B. Gille, 1978, S. 1416–1475.

47 C. Lévi-Strauss, 1962, S. 11–48.

48 Ebd., S. 29.

49 Ebd., S. 29–31.

50 Ebd., S. 26–27: »[...] aus einem lockeren Ton, der bröckelig war und leicht in Staub zerfiel oder Risse bekam, eine feste und wasserdichte Töpferware herzustellen (aber unter der Bedingung, daß man zuvor aus einer Vielzahl organischer und anorganischer Grundstoffe den zur Entfettung geeignetsten herausgefunden hatte, das passendste Brennmaterial, die Temperatur und die Brennzeit und den Grad wirksamer Oxydation) [...] – [erforderte] eine sehr fortgeschrittene technische Kenntnis.«

51 Vgl. G. Herzog-Hauser, 1948, Sp. 1643–1689; H. W. Janson, 1961, S. 254–266; G. Didi-Huberman, 1986, S. 606–629.

52 Vgl. J. Lacan, 1964, S. 59–70.

53 G. Simondon, 1969, S. 10–11 u. 134–147.

54 Ebd., S. 243.

55 Dies als Verweis auf das »Optisch-Unbewußte«, von dem Walter Benjamin sagt, daß wir von ihm erst durch ein weiteres technisches Dispositiv »verfahren, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse« (W. Benjamin, 1935a, S. 162). Es ist eine große theoretische Frage, in welchem Sinn dieses »wie« zu interpretieren sei – im Sinn einer möglichen Gleichsetzung oder einer prinzipiellen Verschiedenheit? Zwei sehr unterschiedliche Ansichten hierzu präsentieren R. E. Krauss, 1993, passim, und P. Lacoste, 1990, passim.

56 Vgl. J. Lacan, 1964, S. 59–70.

57 G. Simondon, 1969, passim.

58 Vgl. J.-P. Mohen, 1989, S. 7–9; ders., 1990, passim; J. Evin, 1990, S. 189–229; M. Menu und P. Walter, 1989, S. 347–350; dies., 1992, S. 195–200; M. Menu, 1994, S. 170–177; C. Fritz und R. Simonnet, 1996, S. 63–77; R. White, 1996, S. 29–38.

59 Vgl. M. Menu und P. Walter, 1989, S. 349; C. Pepe, J. Clottes, M. Menu und P. Walter, 1991, S. 929–934.

60 A. Leroi-Gourhan, 1964–1965, S. 273–295.

61 Ders., 1960, S. 125. Zu den schätzungsweise 3,6 Millionen Jahren alten Australopithecus-Abdrücken, die in Laetoli (Tansania) gefunden wurden, vgl. M. D. Leakey und R. L. Hay, 1979, S. 317–323, sowie Y. Deloison, 1985, S. 24–28.

62 A. Leroi-Gourhan, 1945, S. 336–340.

63 Ders., 1964–1965, S. 149 und passim.

64 Ders., 1965b, S. 326–332. Zur Phylogenese der menschlichen Hand vgl. J. Pivcteau, 1991, passim, sowie die Zusammenfassung von J. Delprat, 1993, S. 4–10.

65 A. Leroi-Gourhan, 1943, S. 43–64; ders., 1964–1965, S. 297–302 u. 383–385.

66 Ders., 1943, S. 47.

67 Ebd., S. 200–201.

68 Vgl. G. Semper, 1860–1863, passim; kommentiert von J. Rykwert, 1979, S. 176–189. Vgl. auch A. Riegl, 1894, passim, und ders., 1927, passim. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Bedeutung der *Abformung* für die Entstehung von Stil und Ornament hinzuweisen. Diese These wurde von W. H. Holmes, 1886, S. 443–465 aufgestellt; man findet ihren Wiederhall bei M. Mauss, 1926–1939, S. 42 (»Die Töpferei erscheint weniger primitiv als die Korbflechterei, von der sie teilweise abstammt: in vielen Fällen war die Form des Gefäßes ein Korbgewebe, welches, um es abzu-

formen, mit feuchtem Lehm bestrichen wurde, wonach man es in der Sonne trocknen ließ«) u. S. 44. F. Boas, 1927, S. 150–153, kritisierte die These, wie auch später A. Leroi-Gourhan, 1943, S. 216–218. Dennoch bleibt festzuhalten, daß sehr alte Objekte, wie der Armreif von Estremoz, das Ergebnis sehr komplizierter verketteter Herstellungsprozesse sind, in denen auch die Abformung eine Rolle spielte. Vgl. S. Reinach, 1912, S. 375–380; L. B. Hunt, 1985, S. 63–97, B. R. Armbruster, 1993, S. 265–297.

69 A. Leroi-Gourhan, 1964–1965, S. 343: »Man kann sich auch der Hypothese zuwenden, daß die Ästhetik, da Technik und Sprache nur zwei Aspekte ein und desselben Phänomens sind, einen dritten Aspekt eben dieses Phänomens bildet. In diesem Falle hätten wir einen Leitfaden in der Hand: Wenn Werkzeug und Sprache sich über die gleichen Entwicklungsstufen und nahezu synchron zur Maschine und zur Schrift befreit haben, so könnte der gleiche Vorgang auch bei der Ästhetik abgelaufen sein.«

70 Ebd., S. 448–450. Vgl. auch ebd., S. 237–241.

71 Ebd., S. 171–172.

72 Ebd., S. 197 (meine Hervorhebung).

73 Vgl. die Feststellung von M. Menu, 1994, S. 176: »Wie zur Zeit Leonardos ist das Malen in der Zeit des Magdalénien ein Vorgang, der sämtliche vorhandenen Kenntnisse und fast sämtliche Techniken in Anspruch nimmt.«

74 A. Leroi-Gourhan, 1964–1965, S. 451–454 [Übersetzung modifiziert].

75 D. Vialou, 1991, S. 21–43.

76 Ebd., S. 21.

77 J. von Schlosser, 1908, S. 1–21.

78 Vgl. Y. Taborin, 1979, S. 143–145.

79 A. Leroi-Gourhan, 1964–1965, S. 451–454, der sich explizit auf die Kuriositätenkabinette und auch auf das Unheimliche bezieht.

80 Ebd., S. 451. Über Arcy-sur-Cure vgl. auch ders., 1956, S. 162–178; ders., 1961, S. 179–196; ders., 1965a, S. 399–401; ders., 1984, S. 292–295.

81 G.-H. Luquet, 1930, S. 20.

82 Ebd., S. 22 u. 32.

83 Ebd., S. 59–65.

84 Vgl. insbesondere D. Vialou, 1991, S. 172–183; M. Lorblanchet, 1995, S. 202–213.

85 Vgl. A. Leroi-Gourhan, 1965a, S. 170–172; C. Barrière, 1973, S. 79–102; B. und G. Delluc, 1993, S. 40–41; M.-A. Garcia und H. Duday, 1993, S. 56–59. Vgl. auch die interessanten theoretischen Bemerkungen von W. Davis, 1986, S. 193–215.

86 Vgl. A. Leroi-Gourhan, 1965a, S. 182–183; A. Sahly, 1966, passim; A.-R. Verbrugge, 1969, passim; D. Vialou, 1991, S. 282–283. Zu dem sehr ausführlich diskutierten Problem der verstümmelten Hände, insbesondere in Gargas, vgl. E. Cartailhac, 1906, S. 624–625; G.-H. Luquet, 1930, S. 51–58; A. Leroi-Gourhan, 1967, S. 302–318; A.-R. Verbrugge, 1970, S. 257–264; C. Barrière, 1977, S. 226–228; M. Groenen, 1988, S. 81–113; C. Barrière und M. Suères, 1993, S. 49–55; B. und G. Delluc, 1993, S. 32–37. Zu Handabdrücken außerhalb Europas vgl. insbesondere D. Lavallée und L. G. Lumbreras, 1985, S. 7–15; B. Wright, 1985, S. 3–18; N. Cole und A. Watchman, 1996, S. 82–90.

87 Zu dieser inzwischen klassischen Unterscheidung vgl. C. S. Peirce, 1867–1910, passim.

88 Damit löst sich die Unterscheidung zwischen der »Hand als Objekt« und dem »Bild der Hand«, die J.-H. Levame, 1993, S. 12–17, aufstellt, schlagartig auf.

89 Vgl. E. Cartailhac, 1906, S. 624–625; C. Barrière, 1984, S. 514–522; C. Barrière und M. Suères, 1993, S. 46–49; M. Groenen, 1988, S. 89–101; M. Lorblanchet, 1995, S. 249–259.

90 A. Clot, M. Menu und P. Walter, 1995, S. 217–231.

91 N. Casteret, 1930, S. 110–116.

92 A. Leroi-Gourhan, 1965a, S. 173–175; B. und G. Delluc, 1985, S. 60–62.

93 B. und G. Delluc, 1985, S. 59–60.

94 T. G. H. Strehlow, 1964, S. 47.

95 Vgl. M. Lorblanchet, 1985, S. 63–76; F. McCarthy, 1964, S. 33–43.

96 M. Lorblanchet, 1985, S. 72–75. Vgl. auch P. J. Ucko, 1977, passim, und J. Flood, 1983, S. 121–145. Eine hervorragende Dokumentation des *Bora*-Abdruckrituals findet sich bei R. M. Berndt, 1974, Bd. 1, S. 22–44 und Abb. 42–56.

97 P. Legendre, 1994, S. 9, 14, 22.

98 Vgl. G. Didi-Huberman, 1993c, S. 493–502.

99 In dieser Hinsicht differiere ich von Pierre Legendres Analysen, in deren Brennpunkt die »Spiegel-Metapher« steht. Vgl. P. Legendre, 1994, S. 22 und passim; den Abdruck erwähnt Legendre dennoch, S. 45, 58 u. 117.

100 Vgl. M.-A. Brandes, 1980, S. 1–30; D. Collon, 1987, passim.

101 Vgl. A. Rey, 1992, Bd. 1, S. 814–816 u. 848. [*Fourme*, abgeleitet von *forme*, ist der Name einer traditionellen Käsesorte. Das Wort *fromage*, »Käse«, entstand aus dem spälateinischen *formaticum*, »in einer Form gemacht«. Im Altfranzösischen ist neben *fromage* auch die Variante *formage* bezeugt; im modernen Französisch wurde das Wort *formage* neugebildet mit der Bedeutung »Formgebung«. A.d.Ü.]

102 Vgl. J. Pigeaud, 1975, S. 3–17; sowie sehr ausführlich über die medizinische und philosophische Literatur zu diesem Modell, ders., 1995, S. 93–125.

103 Vgl. J. Needham, 1959, S. 84–87; N. Belmont, 1988, S. 13–28; C. Ginzburg, 1976, S. 84–97; S. Ott, 1979, S. 699–711. Es sei angemerkt, daß diese Theorien über die natürliche Entstehung (*formation*) des Kindes oft das beste Alibi für die kulturelle Praxis der Umformung (*déformation*) des Körpers unmittelbar nach der Geburt waren. Vgl. J. Gélis, 1984, S. 2–28.

104 Vgl. P. Legendre, 1985, S. 51–68 und passim.

105 J. R. Bartlett, 1982, S. 37. Das älteste Gebäude an diesem Ort wurde mit der Karbon-14-Methode auf ca. 9250 v. Chr. datiert. Für einen Überblick über diese Thematik vgl. J. Mellaert, 1975, passim.

106 Vgl. insbesondere L. Capitan und D. Peyrony, 1921, S. 92–102; P. Wernert, 1948, S. 53–78; A. Leroi-Gourhan, 1964, S. 16–43; D. Breckenridge, 1964, S. 275–287; F. May, 1986, passim; P. Binant, 1991, passim; J.-P. Mohen, 1995, S. 33–58.

107 Vgl. H. de Contenson, 1993, S. 42–45.

108 K. M. Kenyon, 1957, S. 62: »Das Innere des Schädels war mit gepreßtem Ton ausgefüllt; auch die Augenhöhlen waren mit Ton gefüllt, der die Muscheln hielt, welche die Augen vertraten. [...] Auf einem Exemplar waren Streifen in einer bräunlichen Farbe sichtbar, die vielleicht eine Frisur andeuteten. Bei allen vollständig erhaltenen Exemplaren war die Basis des Schädels gänzlich aus Ton modelliert und geglättet; daher können diese Köpfe nicht einst zu vollständigen Statuen gehört haben. Die Gesichtszüge, Nase, Mund, Ohren, Augenbrauen sind außerordentlich sorgfältig modelliert. Bei einem der Schädel ist der Gips so gefärbt, daß er die Hautfarbe wiedergibt [...] Jeder Kopf besitzt eine deutlich ausgeprägte Individualität, auch wenn sie alle in derselben Weise modelliert wurden.«

109 Vgl. G. Didi-Huberman, 1991, S. 6–21.

110 G. Bataille, 1955, S. 29.

111 Vgl. M. Gimbutas, 1977, S. 44–51; I. S. Ivanov, 1978, S. 30–42.

112 Vgl. P. Demargne, 1964, S. 183–185.

113 Vgl. zu dieser Geschichte insbesondere R. Daut, 1975, passim (zum lateinischen Vokabular der *imago*); M.-J. Mondzain, 1996, passim (zur byzantinischen Ökonomie des *eikōn*); J. Wirth, 1989, passim (zur logischen Konstituierung des mittelalterlichen Bildes); R. Javelet, 1967, passim (zu den präscholastischen Begriffen von Bild und Ähnlichkeit); H. Beltung, 1990, passim (zum Kultbild von den Römern bis zu Raffael).

114 Vgl. M. Merlau-Ponty, 1964, S. 177: »Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß alles Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugeordnet ist und daß es ein Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist. Derselbe Leib sieht und berührt, und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares derselben Welt an. [...] jedes Sehen [hat] innerhalb des taktilen Raums statt« (vgl. allgemein S. 172–203). Vgl. auch H. Maldiney, 1990, S. 187–249.

115 Plinius, XXXV, 15, S. 21: »Die Frage nach den Anfängen der Malerei ist ungeklärt und gehört nicht in den Plan meines Werkes« (*De picturae initiis incerta nec instituti operis questio est*) [Übersetzung modifiziert].

116 Ebd., S. 23. Plinius gibt hier offenbar eine griechische Quelle wieder.

117 Ebd., 15–16, S. 23.

118 Dies ist der Fall in E. Sellers, 1896, passim.

119 G. W. F. Hegel, 1807, S. 36.

120 Plinius, XXXV, 1, S. 13.

121 Vgl. E. Panofsky, 1924a, passim. Man begreift, weshalb Plinius in dem Kapitel, das Panofsky der römischen Antike widmete (S. 5–16), so wenig präsent ist.

122 Plinius, I, Vorrede, 13, S. 13: »ein einfacher Stoff [...]: Die Natur, d. h. die reale Welt bildet den Inhalt, und dies von ihrer niedersten Seite« (*sterili materia: rerum natura, hoc est vita, narratur, et haec sordidissima sui parte*) [Übersetzung modifiziert]. Zum »niederen Materialismus« nach Bataille vgl. G. Didi-Huberman, 1995, S. 333–368.

123 Plinius, XXXV, 1–2, S. 13 [Übersetzung modifiziert].

124 Ebd., 2, S. 13.

125 Ebd., 4, S. 15.

126 Ebd., 28, S. 31. In ähnlicher Weise heißt es von der Skulptur: *cessavit deinde ars* (ders., XXXIV, 52, S. 44).

127 Ich habe an anderer Stelle – in bezug auf Vasari – versucht, die Strukturen aufzuzeigen, welche die Entstehung der Geschichte als Diskurs zwangsläufig mit der Frage eines historischen Verschwindens des Ursprungs verknüpfen. Vgl. G. Didi-Huberman, 1990a, S. 65–103.

128 Plinius, XXXV, 4, S. 14: »*Imaginum quidem pictura [...] in totum exolevit*«.

129 Ebd., 2, S. 13–15, sowie ders., XXXIII, 1–4, S. 13–15, wo zugleich von der »Habgier« (*avaritia*) und der »Obszönität« (*obsenitates*) des in der *ars picturae* verwendeten Goldes die Rede ist.

130 Plinius, XXXV, 2, S. 13, mit bezug auf ders., XXXVI, 1–4, S. 15–17, wo sich der Ausdruck »*morum insania*« findet [Übersetzung modifiziert]. Dieselbe Praxis des falschen Marmors, der hier als der *Tod der Malerei* betrachtet wird, galt für Vitruv als der *Ursprung der Malerei*. Vgl. Vitruv, *De architectura*, VII, 5, S. 332–337.

131 Dieses Gegensatzschema ist stoischen Ursprungs. Seneca entwickelt es in sehr ähnlichen Worten wie Plinius in seinen *Briefen an Lucilius*, XIV, 90, 10; XV, 94, 56–58; XV, 95, 20–21 (Bd. 2, S. 66, 99, 107).

132 Vgl. Plinius, XXXIII, 148, S. 103: »Das unterjochte Asien brachte als erstes den Luxus nach Italien« (*Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam*) [Übersetzung modifiziert].

133 Vgl. Plinius, XXXV, 4, S. 15. Vgl. auch die französische Ausgabe von J.-M. Croisille, 1985, passim, die englische Ausgabe von H. Rackham, 1952, passim, sowie die italienische Ausgabe von S. Ferri, 1946, passim.

134 Plinius, XXXV, 148, S. 112.

135 Vgl. insbesondere die Kommentare von S. Ferri, 1946, S. 117–118, und von J.-M. Croisille, 1985, S. 133.

136 Plinius, XXXV, 6, S. 17 [Übersetzung modifiziert].

137 Aus der umfangreichen Literatur über den römischen Kult der *imagines* seien hier stellvertretend genannt: E. Courbaud, 1900, S. 389–415; K. Schneider und H. Meyer, 1916, Sp. 1097–1104; A. N. Zadoks-Josephus Jitta, 1932, passim; A. Boëthius, 1942, S. 226–235; F. Bömer, 1943, passim; F. Brommer, 1953–1954, S. 163–171; H. Drerup, 1980, S. 81–129; G. Lahusen, 1985, S. 261–289; F. Dupont, 1987, S. 167–172.

138 Vgl. J. Marquardt, 1864–1879, Bd. 1, S. 241–243; H. Slim, 1976, S. 79–92; M. Rambaud, 1978, S. 3–21.

139 Plinius, XXXV, 4, S. 15.

140 Zur Kunst des Kopierens und zur Technik des Abgusses in der Antike vgl. G. M. A. Richter, 1958, S. 369–377; dies., 1962, S. 52–58; L. D'Alessandro und F. Persegati, 1987, S. 13–66. Zur Unterscheidung zwischen »Ähnlichkeit durch Übertragung« und »Ähnlichkeit durch Vertauschung« vgl. G. Didi-Huberman, 1996c, S. 109–126.

141 Vgl. L. Marin, 1981, S. 207–260; ders., 1993, S. 159–195.

142 Eine erschöpfende Untersuchung dieser Münzen, der ein Corpus von ungefähr zweitausend Exemplaren zugrundelag, hat A. Alföldi, 1974, passim, vorgelegt. Vgl. auch die klassische Studie von H. Zehnacker, 1973, Bd. 2, S. 969–1081. Die christliche Verwendung der Formel »Das Bildnis Cäsars ist Cäsar selbst« (aufgrund von Matthäus 22, 21, Markus 12, 16–17 und Lukas 20, 24–25) meint offenkundig nicht dieselbe historische Person, doch die Funktion – von Bild und Macht – ist identisch.

143 Plinius, XXXV, 4, S. 15.

144 Vgl. insbesondere D. Collon, 1987, passim (über mesopotamische Siegel); C. Zervos, 1962, Bd. 1, S. 97–98 (über archaische griechische Siegel); M. Pastoureau, 1981, passim, und ders., 1983, S. 71–87 (über mittelalterliche Siegel).

145 Dieses Motiv ist auch in Zusammenhang mit der von J. Habermas, 1968, S. 48–103,

beschriebenen Beziehung zwischen technischem Gegenstand und Herrschaftssystem zu sehen.

- 146 Vgl. J. Bottéro, 1974, S. 70–197.  
147 J. G. Frazer, 1890–1915b, Bd. 1, S. 53–54.  
148 Ebd., Bd. 1, S. 63–64, ders., 1890–1915a, Bd. 1, S. 207–211. Frazer zitiert im folgenden auch abendländische Quellen: Diogenes Laërtis, Jamblichus, Clemens von Alexandrien u.a.  
149 Zum Begriff der Bemächtigung vgl. R. Dorey, 1981, S. 117–139; P. Férida, 1981, S. 165–186; F. Gantheret, 1981, S. 103–116.  
150 Hier zwingt sich ein Vergleich mit dem zur selben Zeit entstandenen Text Georges Batailles über »Le gros orteil« (»Der große Zeh«) auf. Vgl. G. Didi-Huberman, 1995, S. 53–67 u. 175–181.  
151 G. Róheim, 1930, S. 69–71. Zur Zauberkraft der Verbindung in der sympathischen Magie vgl. ebd., S. 1–15.  
152 Herodot, IV, 82, S. 283; Diodorus, XVII, 83, 1, S. 115; P. Sébillot, 1904–1906, S. 195–246.  
153 Zu den Abdrücken des Buddha vgl. P. Saintyves, 1912, S. 923–925; M. W. Baskett, 1980, S. 23. Zu den Abdrücken Christi vgl. insbesondere P. Bollone, 1985, passim.  
154 Vgl. G. Didi-Huberman, 1990b, S. 608–621. Die folgenden Seiten resümieren einen Vortrag beim Kolloquium »The Holy Face«, das im Mai 1996 unter der Leitung von Herbert L. Kessler und Gerhard Wolf in der Biblioteca Hertziana (Rom) und der Villa Spelman (Florenz) stattfand; vgl. G. Didi-Huberman, 1998, S. 95–108.  
155 Vgl. K. Pearson, 1887, passim; P. Perdrizet, 1932, S. 1–15; A. Chastel, 1978, S. 71–82.  
156 H. Pfeiffer, 1984, S. 106; G. Didi-Huberman, 1984, S. 151.  
157 Vgl. H. Belting, 1982, S. 35–53; M.-M. Gauthier, 1982, S. 55–69.  
158 Vgl. G. Wolf, 1993, S. 9–35.  
159 Vgl. E. von Dobschütz, 1899, Bd. 2, S. 273–335.  
160 Vgl. zu dieser Hierarchie R. Javelet, 1967, Bd. 1, S. 212–245; Bonaventura, *Itinerarium*, I–IV, S. 54–123. Zum Begriff einer »Ästhetik der Spur« und der Unähnlichkeit im Rahmen des scholastischen und dominikanischen Denkens, vgl. G. Didi-Huberman, 1990c, S. 52–64.  
161 In den von E. H. Kantorowicz, 1952, S. 121–137, analysierten Kategorien.  
162 G. W. F. Hegel, 1835, S. 142.  
163 Vgl. G. Didi-Huberman, 1992, S. 103–123.  
164 W. Benjamin, 1935a, S. 142. Vgl. auch ders., 1927–1940, S. 560. Benjamins Formulierung läßt offen, was in der Aura nahe sei: die Ferne selbst oder ihre Erscheinung.  
165 Vgl. G. Enrie, 1933, passim.  
166 W. Benjamin, 1927–1940, S. 560: »Spur und Aura. Die Spur ist die Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.«  
167 Eusebius von Cäsarea, I, 13, S. 111–114; Jacobus de Voragine, Bd. 1, S. 350–351.  
168 Vgl. H. Belting, 1990, S. 474–483.  
169 Vgl. G. Didi-Huberman, 1990a, S. 231–237.  
170 Vgl. A. Grabar, 1957, S. 52–53; H. L. Kessler, 1991–1992, S. 53–65.  
171 Man erkennt das Vokabular von G. Deleuze und F. Guattari, 1980, S. 229–262. Doch diese chromatische und formelle Mehrdeutigkeit des »Antlitz Christi« – seine permanente Umkehrbarkeit – erscheint letztlich als ein Einwand gegen ihr Schema von der »Gesichthaftigkeit« Christi.  
172 W. Benjamin, 1939, S. 223.  
173 Ebd.  
174 Vgl. J. Lacan, 1964, S. 101 Gerade dies hat Moshe Barasch nicht verstanden, wenn er erstaunt feststellt, daß man einem Antlitz, das »niemanden direkt anschaut«, einen Blick verleiht. Vgl. M. Barasch, 1990, S. 34–35.  
175 P. Férida, 1995, S. 187–220.  
176 Dante, »Paradies«, XXVIII und XXXI, S. 383–386 u. 395–399. Man vergleiche insbesondere Dantes Wort von dem Pilger, der an dem Schweißbuch der Veronika »sich [...] nimmer satt sieht« (XXXI, Vers 103–105, S. 397–398), mit Benjamins Beschreibung des auratischen Gegenstands als »dasjenige [...], woran sich das Auge nicht sattsehen kann« (W. Benjamin, 1939, S. 222).  
177 Vgl. S. Pedica, 1960, S. 221–229; J.-A. Robilliard, 1964, Sp. 26–33.  
178 Bernhard von Clairvaux, Bd. 7, S. 587–605.  
179 Ebd., Bd. 8, S. 187 u. 679–681.  
180 Ebd., Bd. 5, S. 65–91 u. 121–133.

181 Vgl. G. Didi-Huberman, 1990a, S. 218–269; ders., 1990b, S. 608–621.

- 182 Lukas 2, 34: »ein Zeichen, das Widerspruch erregen wird«. Der griechische Text lautet »*semeion antilegomenon*«, die Vulgata übersetzt »*signum qui contradicetur*«.  
183 Diese Doppelung des Strahlenden und Dunklen zeigt sich nicht nur in der Ikonographie. Auch in liturgischen Texten wird sie ausführlich zur Sprache gebracht: So kann man die Hymne *Salva sancta facies* (um 1319), in der das Schweißbuch der Veronika »Abdruck des Glanzes« (*splendoris impressa*) genannt wird, mit der Hymne *Ave facies praeclara* (um 1243–1254) vergleichen, welche das Antlitz Christi als *pallida*, *denigrata* und *sanguineo rigata* beschreibt. Vgl. E. von Dobschütz, 1899, Bd. 2, S. 298–299 u. 306–309. Bernhard von Clairvaux hat diesen zweifachen Chromatismus des Antlitz Christi ebenfalls kommentiert; vgl. Bernhard von Clairvaux, Bd. 5, S. 433–439 u. Bd. 6, S. 155–159.  
184 Vgl. C. Schönborn, 1976, S. 198–203; M.-J. Mondzain, 1996, S. 121–139.  
185 Vgl. E. von Dobschütz, 1899, Bd. 1, S. 61–196; K. Schneider, 1950, Sp. 68–71; C. Schönborn, 1983, S. 205–218; H. Belting, 1990, S. 60–91.  
186 Bezüglich der fundamentalen Frage der Kopie verweise ich auf die Vorträge beim Kolloquium »The Holy Face« (Rom–Florenz 1996) von H. L. Kessler, 1998, S. 129–151 (für den byzantinischen Herrschaftsbereich) und G. Wolf, 1998, S. 153–179 (für das Abendland).  
187 Vgl. H. Belting, 1990, S. 483–496.  
188 Vgl. G. Didi-Huberman, 1990c, S. 64–83.  
189 Vgl. P. O. Kristeller, 1951, S. 164–206.  
190 G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 1, S. 134.  
191 Ebd.  
192 Ebd., Bd. 1, S. \*62.  
193 Vgl. G. Didi-Huberman, 1990a, S. 94–103.  
194 G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 1, S. \*63.  
195 P. Gauricus, 1504, S. 216–237. Vgl. G. Didi-Huberman, 1996b, S. 63–81.  
196 Zu dieser Legende vgl. E. H. Gombrich, 1979, S. 9–27; zu ihrem »strategischen Wert« vgl. G. Didi-Huberman, 1994a, S. 383–405.  
197 Vgl. insbesondere M. Seidel, 1975, S. 307–392; P. C. Claussen, 1995, S. 69–81. Zur Rolle der Skulptur im nordeuropäischen Realismus vgl. M. Dvorák, 1919, S. 160–268; E. Panofsky, 1924b, Bd. 1, S. 148–158.  
198 Vgl. A. Parronchi, 1967, S. 28–36; C. Avery, 1970, S. 4.  
199 L. B. Alverti, *De statua*, S. 189–201.  
200 C. Cennini, *Libro dell'arte*, S. 130–137.  
201 Vgl. R. Krautheimer, 1956, S. 278.  
202 Vgl. M. Ciatti, 1978, S. 371–377; N. Gramaccini, 1985, S. 207–210. Ebenfalls ist auf die seriellen Steinguß-Techniken hinzuweisen, die zur gleichen Zeit von Künstlern in Nordeuropa angewandt wurden. Vgl. R. Recht, 1987, S. 368; M. Koller, 1993, S. 79–99.  
203 Vgl. G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 2,2, S. 283 u. Bd. 6, S. 5–6.  
204 Vgl. A. Warburg, 1902, S. 89–92. J. von Schlosser, 1911, passim, versammelt umfangreiches Material über das Wachsportrait und die florentinischen *voti*, das bis ins 19. Jahrhundert reicht. Zur theoretischen Bedeutung dieses exemplarischen »Warburgischen Objekts« vgl. G. Didi-Huberman, 1994a, S. 405–432; ders., 1996d, S. 145–163.  
205 C. Cennini, *Libro dell'arte*, S. 130.  
206 Vgl. A. Parronchi, 1967, S. 27–49.  
207 Vgl. G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 2,2, S. 276–278; E. MacLagan, 1923, S. 303–304; E. Bernard, 1927, S. 5–8; J. Pohl, 1938, S. 29–38 u. passim; J. Schuyler, 1986, S. 1–6.  
208 Vgl. insbesondere H. W. Janson, 1957, S. 219–249, der sie nicht einmal in seinem Kapitel »Rejected Attributions« erwähnt. Ebenso unerwähnt bleibt sie in den neueren Studien von J. Pope-Hennessy, 1993, passim, und A. Rosenauer, 1993, passim.  
209 Zur Geschichte dieser Kriterien vgl. R. Wittkower, 1977, passim.  
210 G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 1, S. \*59: »Die Bildhauerei ist eine Kunst, die alles Überflüssige vom bearbeiteten Material entfernt und es so auf jene plastische Form reduziert, die der Künstler in seiner Vorstellungskraft entworfen hat.« (*«La scultura è un'arte che, levando il superfluo dalla materia suggestta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata.»*) [Übersetzung modifiziert]  
211 U. Middeldorf, 1936, S. 580. H. W. Janson, 1957, S. 239, bestätigte dieses Argument als »essentially correct«.

- 212 E. Panofsky, 1940, S. 7–35.
- 213 G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 2,1, S. 255.
- 214 Vgl. U. Middeldorf, 1936, S. 580; L. Planiscig, 1948, S. 35–37; H. W. Janson, 1957, S. 237–240; M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, 1968, S. 283–289; A. Rosenauer, 1993, S. 319–320. John Pope-Hennessy, der einer Zuschreibung an Donatello stets widersprochen hatte, hat in seiner neuesten Studie über das Werk des Bildhauers den gegenteiligen Standpunkt eingenommen: J. Pope-Hennessy, 1993, S. 141–143. Eine Sammlung von Materialien und Zeugnissen über die Büste des Bargello-Museums findet sich bei P. Barocchi und G. Gaeta Bertelà, 1986, passim.
- 215 U. Middeldorf, 1936, S. 580: »Wen auch immer die Büste darstellen mag, sie interessiert uns hier vor allem als ein – und hier weigert meine Feder sich, zu schreiben – Kunstwerk. Ist diese Büste wirklich ein Kunstwerk? Oder ist sie einfach nur die Maske eines schönen und sehr charakteristischen florentinischen Kopfes? Ich neige weitaus mehr zu letzterer Ansicht, im Unterschied zu Dr. Kauffmann. Die gesamte Gestaltung, die »realistische« Draperie, der schlecht modellierte Kopf, die unangenehm realistische Polychromie (die nicht original ist, aber offenbar auf Resten einer originalen Polychromie beruht), all dies befindet sich in einem solchen Einklang mit dem völligen Mangel an Stil in der Modellierung des Gesichts, daß ich nicht umhinkann, darin eine der ersten bekannten lebensähnlichen Büsten zu sehen, die nach einer Lebend- oder Totenmaske hergestellt wurde, wie sie wenig später in großen Zahlen in den Häusern der florentinischen Patrizier erschienen.«
- 216 M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, 1968, S. 283–289; O. Morisani, 1952, S. 100–102.
- 217 Vgl. G. Marchini, 1973, S. 132–134; C. Avery, 1986, S. 89–91.
- 218 Vgl. M.-T. Baudry, 1978, S. 237–336.
- 219 Vgl. B. Bearzi, 1950, S. 64–66.
- 220 G. Vasari, 1550–1568b, Bd. 3,1, S. V–XVIII etc. Vgl. A. Petrucci, 1979, S. 21–36.
- 221 Vgl. G. Mazzoni, 1923, passim.
- 222 Vgl. die divergierenden Ansichten von J. Pohl, 1938, passim; R. E. Giesey, 1960, S. 203–204; J. Gardner, 1992, S. 172–175.
- 223 In einem bemerkenswerten Essay, der zahlreiche theoretische Arbeiten vorwegnimmt, begründete Robert Morris seine Kritik des Humanismus (nach Vasari) und des Modernismus (nach Greenberg), indem er als Beispiel – als ein durchaus anachronistisches Beispiel in einem Zusammenhang, in dem man auch die Namen Duchamp, John Cage u.a. findet – den heuristischen Gebrauch des Abgusses und den technischen »Zwischenfall« von Donatellos *Judith* anführte. Vgl. R. Morris, 1970, S. 71–93.
- 224 E. Panofsky, 1953–1962, S. 121–182.
- 225 Vgl. A. Lugli, 1990, passim.
- 226 Vgl. E. Kris, 1926, S. 137–208; B. Dufay u.a., 1987, S. 33–60; B. Palissy, 1563, passim; L. N. Amico, 1996, passim.
- 227 Vgl. G. Mazzoni, 1923, S. 34–39.
- 228 Vgl. M. Bucci, 1969, passim; A. Martelli, 1977, S. 1–157; B. Lanza, 1979, passim.
- 229 M. Foucault, 1966, S. 46–77.
- 230 Vgl. N. Gramaccini, 1985, S. 198–225.
- 231 Vgl. J. de Conihout, 1993, passim.
- 232 Vgl. E. Panofsky, 1924a, passim.
- 233 Es gibt meines Wissens keine allgemeine und präzise dokumentierte Geschichte dieser Praxis. Das Werk von E. Benkard, 1927, ist nur ein summarischer, wenn auch umfangreicher Katalog. Eine bedeutende, aber teilweise mit Vorbehalt zu betrachtende Untersuchung gibt es für die Renaissance: J. Pohl, 1938, passim.
- 234 Vgl. Plinius, XXXV, 6, S. 17.
- 235 G. E. Lessing, 1766, passim. Ausgaben des *Laokoon* enthalten häufig auch Lessings Aufsatz »Wie die Alten den Tod gebildet« (1769), aber nie die (zur selben Zeit entstandene) Studie »Über die Ahnenbilder der alten Römer«. Vgl. G. E. Lessing, 1768, S. 328–346.
- 236 Vgl. G. Didi-Huberman, 1982, passim; M. Lemire, 1990, passim.
- 237 Vgl. P. Fédida, 1971, S. 19–37.
- 238 Vgl. J.-P. Breuille, 1992, wo diese Namen nirgends erwähnt sind. Vgl. dagegen aber E. J. Pyke, 1973, passim.
- 239 Vgl. E. Bloch, 1975, S. 13.
- 240 O. Morisani, 1952, S. 100–102.
- 241 Vgl. W. Benjamin, 1935a, S. 136–169.

242 Dieses Wort *Original* ist fester Bestandteil des juristischen Vokabulars, wo es impliziert, daß ein durch Abguß hergestellter Gegenstand nicht als »geistiges Werk« anzusehen ist und insofern keinen Schutz von seiten des »Urheberrechts«, des »Copyright« genießt. Vgl. J. Châtelain, 1988, S. 49–54.

- 243 H. W. Janson, 1957, passim.
- 244 Ders., 1982, S. 290–301.
- 245 Ebd., S. 290–291.
- 246 Ebd., S. 294–298.
- 247 Ders., 1985, passim.
- 248 Ebd., 1982, S. 298–299.
- 249 Vgl. E. Panofsky, 1924a, passim.
- 250 Vgl. R. W. Lee, 1967, passim; G. Didi-Huberman, 1990a, S. 65–103.
- 251 Vgl. R. Barthes, 1980, S. 86–87.
- 252 Zur intensiv diskutierten Frage der »Modelle« Michelangelos vgl. L. Goldscheider, 1962, passim; P. J. LeBrooy, 1972, passim.
- 253 Für eine Bibliographie dieser Debatte vgl. Y. M. L. und G. P. Weisberg, 1984, passim. Eine nützliche Quellensammlung findet sich bei L. Nochlin, 1966, passim.
- 254 Vgl. insbesondere L. Nochlin, 1971, passim; T. J. Clark, 1973, passim; G. P. Weisberg, 1981, passim; M. Fried, 1990, passim.
- 255 Vgl. G. P. Weisberg, 1992, S. 24–47. Für eine Kritik an G. P. Weisbergs »revisionistischem« Standpunkt und eine Erörterung der Frage von Photographie und Malerei innerhalb der Realismusdebatte vgl. C. Rosen und H. Zerner, 1984, S. 97–110 u. 131–179. In seiner klassischen Studie dieses Zeitalters betonte Léon Rosenthal auch die Bedeutung anderer Reproduktionstechniken, beispielsweise der Lithographie, für die Herausbildung der realistischen Ästhetik. Vgl. L. Rosenthal, 1914, S. 354–357.
- 256 Es lohnt, den Eintrag zu seiner Person in einem neueren Lexikon der Bildhauerei ausführlich zu zitieren:
- »War es aus Bescheidenheit, daß David seinem Familiennamen den Namen seiner Heimatstadt anhängte? Seinen Ruhm schmälerte es nicht. Alle schöngestigen, und auch manche großen Denker Frankreichs und Europas spendeten ihm überschwengliches Lob. Hat je ein Bildhauer so viel hervorgebracht wie er? Hundert Büsten, fünfhundert Medaillons, siebzig Statuen, ebenso viele Basreliefs. Was ist davon geblieben? Wer würdigt beispielsweise seinen *Racine* (1824, La Ferté-Milon) noch eines Blicks, der als heroischer Akt heute schlicht lächerlich erscheint? Mit glücklicherer Hand bekleidete er hiernach Jean Bart in Boulogne, Gutenberg in Straßburg und viele andere. In der Überfülle seiner Produktion lassen sich zwei Pole bestimmen: der Akademismus, der ihn gebildet hatte und dem er im Giebelrelief des Panthéon (*La Patrie distribuant des couronnes*, 1837) ein wahrhaftes Manifest setzte, und der romantische Geist seiner Zeit (*Goethe*, 1829, Marmor, Goethe-Museum Weimar; der luziferische *Paganini*, 1830, Musée d'Angers). Er versöhnte die Gegensätze in seinem Meisterwerk, dem Grabmal des General Bonchamps (1822–1823, Kirche von Saint-Florent-le-Vieil), der sich dem Leichentuch entreißt, die Hand hebt, um Recht zu sprechen und Barmherzigkeit zu tun. Hier vereint sich die antike *virtus* mit dem typisch romantischen Gefühl des Mitleids. Seine Aufrichtigkeit rettete in diesem Fall den Künstler mit der allzu leichten Hand vor der Banalität. David d'Angers' umfangreiches Werk ist über ganz Europa verteilt, so wie er selbst alle Länder bereiste, um zu suchen, wen er portraituren könne.« (M. Ménière, 1992, S. 153–154) Vgl. auch den Katalog *David d'Angers, 1788–1856*, passim; P.-E. Schazmann, 1973, passim; J. Holderbaum, 1980, S. 211–226. In neuerer Zeit – und über die voluminöse Biographie von H. Jouin, 1878, hinausgehend – versuchte Jacques de Caso, den Bildhauer zu »rehabilitieren«, und bezeichnete sein Werk als »didaktisch, sozial [in dem speziellen Sinn, daß der Prototyp der idealen Skulptur das »Kolossalbild des großen Menschen« sei] und Zeichen setzend«. Vgl. J. de Caso, 1984, S. 87–102; ders., 1988, passim.
- 257 David d'Angers, 1828–1855, passim.
- 258 Ebd., Bd. 2, S. 445. Im gleichen Sinn betrachtet David, der Portraitist berühmter Männer, sich selbst als einen Bildner von Göttern und Helden.
- 259 Ebd., Bd. 2, S. 445–446. An anderen Stellen, beispielsweise ebd., Bd. 1, S. 376, wiederholt David d'Angers seine heftige Kritik an der Verwendung zeitgenössischer Kleidung in der künstlerischen Darstellung – ein Standpunkt, den Charles Baudelaire in seinem berühmten Essay verwarf; vgl. C. Baudelaire, 1863, S. 213–258.
- 260 Ebd., Bd. 1, S. 86.