

## Der doppelte Jacques oder die lacansche Umkehrung Rousseaus

---

Rousseaus Misogynie hat Derrida in seiner *Grammatologie* zunächst erwähnt und damit deutlich als Unterdrückung von Differenz herausgestellt: »[...] die Frauen,« so zitiert Derrida zu Recht die *Lettre de d'Alemberts* Rousseaus,

»möchten das Trennende beseitigen, und da sie keine Männer werden können, machen sie uns zu Frauen. Diese Ungebührlichkeit, die den Mann erniedrigt, greift überall um sich; dem muß jedoch gerade in Staaten wie dem unsrigen vorgebeugt werden. Einem Monarchen kann es ziemlich gleichgültig sein, ob er über Männer oder Frauen regiert, wenn ihm nur Folge geleistet wird. In einer Republik aber braucht es Männer.«<sup>1</sup>

Rousseau läßt darin seinen Ressentiments gegen die in Paris einflussreichen von intellektuellen und promiskuen Frauen geleiteten urbanen Salons freien Lauf, indem er auch die Gefahr der Homosexualität wittert: »Jede Pariser Frau hält sich in ihren Gemächern einen Harem von Männern, die weibischer sind als sie selbst, und die der Schönheit alle Ehrungen zu erweisen wissen, außer der des Herzens, die sie verdient.«<sup>2</sup> Seltsamer Weise registriert zwar Derrida deutlich die Misogynie von Rousseau, übergeht aber wie so manche Argumentation<sup>3</sup> die entscheidende Frage einer(s) Philosoph:in, wieso ausgerechnet ein misogyner Rousseau doch zugleich Star der philosophischen Salons in Paris sein konnte? Derrida registriert wie in seiner Kolonialkritik diese Misogynie nur intuitiv, um sich gegen die Rousseauliebhaber im französischen Feld der akademischen Philosophie zu distinguieren, ohne die Argumentation Rousseaus ernsthaft historisch in einer Kulturgeschichte des philosophischen Feldes zu verorten. Derridas Kritik an Rousseau, dem man die Glorifizierung des sprechenden Subjekts vorwerfen müsse, weil Schriftzeichen für ihn angeblich immer tot und das Sprechen allein lebendig sei, steht mit seiner misogynen Kritik jedoch eindeutig gegen die im Salon gepflegte lebendige mündliche

---

1 Zit.n.: *Grammatologie*, S. 303.

2 Zit.n.: *Grammatologie*, ebd.

3 Z.B.: Dena Goodman, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Cornell 1994, S. 54ff.

Konversation. Rousseau erniedrigt damit nämlich gerade nicht etwa die Schrift zugunsten der dialogischen Rede, sondern eindeutig das ›sprechende Geschlecht‹ (Diderot) im Salon im Namen der von ihm selbst benutzten schriftlichen *Lettre*. Dieses Vergessen für die Position von Jean Jacques Rousseau geht wieder auf das Paradigma des Linguismus in der Psychoanalyse Jacques Lacans zurück, wie gleich zu sehen ist, so dass Derrida im Feiern einer unhistorischen Schriftverständnis die in der Renaissance entstandene Reinheitstradition für eine Geschichte des Kolonialismus übergeht.

Derrida zitiert in seiner *Grammatologie* ausführlich folgende Passage aus dem XVI. Kapitel von Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*, die nach einem geradezu idealen Beutstück dekonstruktiver Spurensuche klingt und er deswegen und in Missachtung anderer Kapitel auch suggestiver Weise das entscheidende Kapitel dieses *Essais* nennt: »Hier zeigt sich,« so Rousseau (nach dem von ihm zitierenden Derrida) im XVI. Kapitel,

»daß die Malerei der Natur nähersteht, während die Musik mehr mit der menschlichen Natur zu tun hat. Man fühlt auch, daß die eine mehr Interesse weckt als die andere, bringt sie doch die Menschen einander näher und vermittelt uns eine Vorstellung von unsersgleichen. Oft ist die Malerei tot und leblos; sie kann dich in eine tiefe Einöde versetzen: Stimmenzeichen hingegen, die an dein Ohr gelangen, künden dir von deinesgleichen; sie sind gewissermaßen die Organe der Seele; und wenn sie dir auch die Einsamkeit noch ausmalen, so sagen sie dir doch zugleich, daß du darin nicht allein bist. Die Vögel pfeifen, allein der Mensch singt; und weder Gesang noch Instrumentalmusik kann man vernehmen, ohne daß man sich sogleich sagte: Es ist ein anderes fühlendes Wesen zugegen.«<sup>4</sup>

Dieses aus dem Zusammenhang des *Essays* herausgerissene Zitat kann Derrida für seine inzwischen weit akzeptierte These einer Einheit von Logozentrismus mit Phonozentrismus verwenden, wonach die phonetisch stummen Schriftzeichen der externen und visuell sichtbaren Materialität stets als tot diskriminiert würden, während die stimmlich gesprochene Sprache als das vitale Leben dagegengesetzt werde, welche für die abendländische hegemoniale Ausrichtung der Subjektivität auf den Logos und intelligible Bedeutung in der vitalen Präsenz der Kommunikation stehe. Auffällig ist hingegen an diesem letzten Zitat Rousseaus, dass die Instrumentalmusik gerechtfertigt wird: Es kann darin kaum um die Rechtfertigung der Stimme gehen, wohl aber um die der Melodie wie seine Unterscheidung von Vogelgezwitscher und menschlichem Singen zeigt.

Rousseaus positional motivierte Strategie gegen die Salons wird im VII. Kapitel deutlicher, wo es um die Einführung scharf gegliederter sichtbarer Akzente in die französische Schrift seit dem *âge classique* durch die Salons geht. »Nous n'avons aucune idée d'une langue sonore et harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens, on se trompe: on invente les accens, que quand l'accent est déjà perdu.«<sup>5</sup> Wo der deutlich artikulierte sichtbare Akzent in der Schrift eingeführt wird, ist es also schon um den Sinn für den Klang einer Sprache

4 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, zit.n.: Derrida, *Grammatologie*, S. 337.

5 Rousseau, Jean-Jacques (2006): *Essai sur l'origine des langues*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. XXVII, hg.v. Caille Balin, Faksimile Reprint in Wrocław 2006 von der Ausgabe von 1793 Paris, S. 233, Kapitel VII.

geschehen. Aber zeigt dies nicht, dass gerade die phonetische Schrift aufgrund der lebendigen Stimme aufgewertet wird, welche durch den aphonon Akzent getötet wird? Es waren jedoch die mündliche Konversationen pflegenden Salons, welche die Akzente der Schrift einführten; daher ist die tote Sprache der Alten für Rousseau in diesem Traktat lebendiger als das moderne Französisch, weil die Alten durch Sehen und nicht allein durch Schrift kommunizieren, so dass in schriftlich bezeugten Urkunden der Antike in der Tat keine Akzente zu finden sind: »[...] les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes; ils ne le disaient pas, ils le montraient.«<sup>6</sup> Die visuelle Seite des Zeichens wird also nicht als Opposition zum Reden abgelehnt. Mit der Einführung der Akzente in die Schrift kritisiert er vielmehr die Monopolisierung des Sprechens gegenüber anderen Sprachen in der Kolonialpolitik durch die Schrift Frankreichs, um Sprecher anderer Sprachen zu disziplinieren. Aphon sind Akzente nicht per se, sondern nur für die, welche die im Zentrum legitim geltende Sprache nicht gewohnt sind. Rousseau bevorzugt daher in seinem Essay über den Ursprung der Sprache deswegen in der Musik die Melodie vor dem harmonischen Bau mit Akkorden, weil sie für Rousseau nicht wegen der singenden Stimme das Vorbild ist, sondern wegen der unscharfen zeitlichen Signifikation im Singen, die ebenso bedeutungskonstitutiv in einer von Stimmen befreiten Instrumentalmusik sein kann, da wir niemals nur einfach die rein physikalische Materialität der einzelnen Töne hören wie sie einzeln in Noten vorliegen, sondern einen ganzheitlichen Zusammenhang, nach dem die einzelnen Töne und damit die Signifikanten ineinander unrein verschwimmen: »Un son n'a par lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître: il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre; en lui-même il n'est rien de tout cela.«<sup>7</sup> Die einzelnen Töne werden nicht wie in einer diskontinuierlichen Notation als einzelne Signifikanten identifizierbar, sondern nur als miteinander unklar ineinander verschwimmende klingende Elemente einer gesamten Melodie. Die Antike geht von der Anwesenheit des zeitgebundenen Körpers auch von unklar kontinuierlich ineinander übergewandenen Differenzen als Grund zu Bedeutungskonstitution aus, welche keine in der Schrift sichtbar gegliederte Akzente nötig hat. Also nicht die sichtbare Materialität ist das Problem der modernen Schrift für Rousseau, sondern die Einschränkung auf eine bestimmte Schrift durch Akzente in der Sprache auf das Zentrum Paris, welche die Salons angeblich früh betrieben haben, um ihre Melodie zum Zentrum aller anderen Melodien in den Sprachen zu machen. Melodie und nicht das phonetische Sprechen ist für Rousseau das eigentliche Vorbild der in einer Demokratie keineswegs eindeutig sich abgrenzenden Akteure, die zu einem Ganzen in einer *volonté générale* übereinkommen, weil die Schrift nicht die Erweiterung der eigenen Sprache über die eigene Gemeinschaft hinaus nötig hat. Rousseau kritisiert die Trennung von Sehen und Hören wie einst Platon im Namen der Philosophie gegen die Sophisten, die für Rousseau vielmehr in der Moderne zu Sophistinnen geworden sind. In dieser Argumentation wird also nicht die Schrift mit klaren digitalen Signifikanten für das Fehlen der Stimme kritisiert. Vielmehr kritisiert er im Gegenteil, dass in der Moderne die Klarheit an elementaren digitalen Differenzen mit Akzentsetzung dazu verwendet wird, mit Schrift eine lokal

6 Rousseau, ebd., S. 206. Kap. I.

7 Ebd., S. 233.

gesprochene Sprachmelodie zur einzig legitimen Melodie zu machen, wie es die *langue philosophique* mit ihrer Suche nach stummen Schriftzeichen für alle fordert.

Rousseau kritisiert daher nicht das Abtöten der Stimme durch die Materialität der Schrift, wie Derrida behauptet, sondern die Hegemonialisierung einer phonetischen Stimme durch eine Reinigung zur sichtbar gemachten *clarté* für alle. Es kritisiert die Feier der eigenen Sprache als Spiel der Spiele, die alle anderen Sprachen und Melodien verdrängt. Dies hat die Monopolisierung in den Kolonien der französischen Monarchie zur Folge, die der Klärung durch Akzente zu einer einzig berechtigten legitimen Stimme bedarf. Rousseau ist der erste Philosoph, der sich gegen die *langue philosophique* und damit gegen Leibniz und Descartes Klarheit stellt und sich daher innerhalb der *querelle* der toten Sprache aus der Antike als Vorbild zuwendet, so dass er darin nicht der Partei der *modernes* im Salon folgt. In dieser Argumentation wird nicht die moderne aphone akzentuierte Schrift wegen einer Einschränkung vitaler Kommunikation kritisiert, sondern im Gegenteil wegen der Erweiterung ihrer Vitalität gegen andere. Aphone Schrift wird also nicht nach Rousseaus Analyse entwertet, weil ihr die vitale Kommunikation fehlt, sondern im Gegenteil, weil sie eine bestimmte Vitalität zur Hegemonie führt.

»Une langue, qui n'a que des articulations et *des voix*, n'a donc que la moitié de sa richesse: elle rend des idées, il est vrai; mais pour rendre des *sentimens*, *des images*, il lui faut encore un rythme et des sons, c'est-à-dire, une melodie: voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre.«<sup>8</sup> [Hervorhebung, Th. B.]

Die scharfe aphone Akzentsetzung des modernen Französisch ist also ganz und gar nicht für jede Stimme der Tod, sondern dient der hegemonialen Entfesselung einer bestimmten Vitalität gegen andere (*voix*) im Glauben an eine allgemeine Aufklärung durch eine imaginär allgemeinverständliche aber dann ebenso kalte wie logische Norm. Daher sei der Versuch moderner Sprachen wie des Französischen, Akzente zu setzen, um in der Schrift die Melodie besser kenntlich zu machen, die Entfernung aller anderen ebenso differenten Melodien aus den Sprachen, so dass die logische und klare Entsprechung von Signifikanten nun aber weltweit von einem einzigen Zentrum der Schrift aus beherrscht werden kann, welche auch im Zentrum selbst die Klarheit des Verstehens gegen eine demokratische *volonté générale* eintausche.

»Tout ceci mène à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les *langues lettrés* doivent changer de caractère, et *perdre de la force en gagnant de la clarté*; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire et la *logique*, plus on accélère ce progrès, et que pour rendre bientôt une *langue froide et monotone*, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.«<sup>9</sup> [Hervorhebungen, Th. B.]

Im Barbarendiskurs Rousseaus einerseits und von der Position ähnlichen, aber nicht identisch agierenden Diderot andererseits gehört die aufklärerische philosophische Schrift zur hegemonial agierenden zivilen Aufklärung, so dass die veredelnde Klarheit

8 Rousseau, ebd., S. 276, Kapitel XII.

9 Rousseau, ebd., S. 239. Kap. VII.

der akademischen Mathematik nicht eine voraussetzende Idee, sondern eine Folge dieses undemokratischen Fortschritts der Aufklärung ist. Damit wird zwar die misogynne Haltung Rousseaus deutlich, nicht aber, warum er ausgerechnet zu einer Mode der Empfindung in den philosophischen Salons werden konnte, welche doch die von ihm inkriminierten hegemonialen Akzente gegen die Akademie in der *querelle* des 17. Jahrhunderts siegreich einführten. Nicht nur die *Lettre* an d'Alembert, sondern schon lange vorher zeigt sich diese Verbindung einer Kritik an der Monarchie und Misogynie in Rousseaus Empfindungsphilosophie, die eben nicht durch die Unterscheidung von toter Schrift vs. lebendiger Sprache bei Rousseau wie in Derridas Interpretation nach seiner *Grammatologie* als Ablehnung von Schrift erklärt werden kann.

Rousseau war sicherlich das *mémoire* von Nicolas Frérèt von 1746 in der Akademie bekannt. Laut der Schrifthistorikerin Madelaine David konstruiert aber Frérèt die für selbst nach seiner Verhaftung in die Bastille angeblich plötzlich neu auftretende extreme Abwertung der chinesischen Schrift, um gegen das angeblich Vorurteil Francis Bacons vom vorbildlichen China vorzugehen und damit einen ersten Bruch mit bisherigen Diskursen und insbesondere gegen Leibniz zu richten,<sup>10</sup> was Derrida mit seiner Kritik am angeblichen Vorbild Chinas für die damalige Philosophie übernimmt.<sup>11</sup> Frérèt und nicht Rousseaus wäre dann in der Tat also der eigentliche Fortschritt gegen das ›chinesische Vorurteil‹ der *langue philosophique*, wie es dann bei David auch nachzulesen ist. David erwähnt jedoch nur am Rande die absolut wichtige Tatsache, dass besagter Frérèt zuvor in der Bastille einsaß, weil er behauptete, was der Aristokrat Boulainvillier propagierte: Die Aristokratie stamme von deutschen Rittern der Franken ab, welche die Gallier unterworfen hätten. In der Tat lässt sich damit eine plötzlich auftretende Wendung Frérèts nach seinem Aufenthalt in der Bastille erklären.

Frérèt wertete die chinesische Schrift nun in seinem *mémoire* zwar ab, weil sich dort die Autonomie der Schrift vor der Stimme in keiner Sprache (*parole*) selbst niedergeschlagen habe,<sup>12</sup> was indes ja alle Schriftreformer seit Bacon bis Leibniz dazu bringt, eine andere, nämlich rein stumme Schrift als Vorbild zu sehen. Frérèt kritisiert nicht, sondern übernimmt also die Opposition zu China durch Philosophie zum Teil, um sie jedoch für seine andere Opposition gegen die Legitimation der monarchietreuen und bibelfesten Priester einer allegorischen Ästhetik zu richten: Die chinesische Schrift ist laut Leibniz gar kein reiner Fortschritt der Aufklärung, wie es aber die monarchietreuen katholischen Priester im Einklang von Chinoiserien sehr wohl behaupten. Frérèt gehört zu einer neuen Partei in der Kritik der Monarchie: Die vom König entmächtigte Aristokratie begehrt in Form eines neuen elitären Konsenses zwischen männlicher Aristokratie und bürgerlichen Schriftgelehrten am Hof auf, wozu er nun Leibnizens international anerkannte Theorie nutzt, so dass seine Kritik Chinas nicht mehr offen als Kritik der französischen Monarchie, sondern ihres Katholizismus erscheint. Zugleich kann er sich mit dieser Wendung auch gegen die enzyklopädische Zusammenarbeit von weiblich geführten Salons und Philosophie der Universalsprache richten.

10 Madeleine V.-David, *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris 1965, S. 79ff.

11 Derrida, *Grammatologie*, S. 143f.

12 David, *Le Débat sur les écritures*, ebd. S. 79.

David kann nicht einsehen, dass Frérèt die philosophische Selbstrechtfertigung der philosophischen Aufklärer nicht etwa abschafft, sondern zur reformatorischen Errettung der Monarchie in seinem Sinn nutzt. Sie sieht daher Frérèt als Kritiker der Jesuiten, aber nicht, dass er darin eine andere nur von katholischen Priestern gereinigte Monarchie der von Männern dominierten Akademie erhalten will, während Rousseau nicht nur diese Regierungsform, sondern auch die Akademie und die von der Aufklärung beanspruchte Suche nach einer logischen Universalsprache ebenso kritisiert, an deren Stelle die Reinheit der Empfindung treten soll. Frérèt übernimmt einen phonetischen Logozentrismus der Akademie Frankreichs sowohl gegen die Jesuiten als auch gegen den retinalen Logozentrismus einer *langue philosophique*, um dafür nicht wieder in die Bastille einzufahren: Die chinesische Schrift ist für ihn wie für Leibniz nur eine Vorform dessen, was die moderne wissenschaftlich orientierte Aufklärung sei, zu der er sich selbst zählt. Sie hat weder etwas mit der Allegorie der Jesuiten noch mit den literarischen *philosophes* der Salons etwas gemein. Dies erfordert die Reform der gesprochenen Sprache durch eine rein phonetische Grammatik und keineswegs wie in der jesuitischen Rechtfertigung eine Ergänzung alphabetischer Schrift durch Bild, was folglich eine männliche intellektuelle Elite der humanistischen Akademie der Sprache ohne theologisches Priestertum und Literatur zur Stütze der Monarchie erfordert. Rousseau hingegen wendet sich in seinem Loblied der Antike nicht nur gegen die Mathematik, sondern auch gegen die männliche geführte humanistische Akademie, so dass er dem Salon der französischen *philosophes* entgegenzukommen scheint: Moderne ästhetische Abstraktion am Hof und das Lob auf die Fortschritte durch die mathematischen Wissenschaften der Akademie sind nach Rousseau ein sich gegenseitig ergänzendes Verbrechen des Kolonialismus an der melodisch unrein verschmierten Differenz in einer *volonté générale*. Aber dann sieht er die Idee einer *volonté générale* in der tatsächlich nur rein von Männern dominierten Demokratie der Antike realisiert. Die Rechtfertigung der athenischen Polis entspricht dem bekannten Ideal Rousseaus eines vergangenen goldenen Zeitalters der überschaubaren kleinen Einheit in einer Gemeinschaft unter gleichen, in der die unklare Differenz der Einzelnen wie die Töne einer je spezifischen Melodie nicht die Verbundenheit zum je spezifischen Ganzen auflöst, so dass Rousseau das durch *ars combinatoria* geprägte logische Kalkül der Harmonielehre als Konstruktion auf dem Papier gegenüber der die Differenzen zeitlich verschmierenden Melodie im *Essay* abwertet. Die Aufwertung der unreinen Differenz in einer Melodie widerspricht seiner eigenen Reinheitstheorie in der Polis.

Derrida folgt aus Absicht einer narzisstischen Distinktion im philosophischen Feld der Darstellung Davids, um in Distinktion gegen den zeitgenössischen Rousseauismus den Bruch historisch nicht nur Frérèt zuzuschreiben, sondern auch noch in seiner *Grammatologie* eine deformierte Analyse von Rousseaus angeblichen Phonozentrismus zu liefern. Aber Rousseaus Rechtfertigung der Melodie vor der Harmonie und damit der unklaren Differenzen hätte dies allerdings auch zur Kritik der klaren Scheidung von Mann und Frau der Antike führen müssen, wo er in seiner Glorifizierung der männlichen Demokratie und Schrift in der griechischen Antike übersieht, dass sie zur Zeit Rousseaus schon als Sklaven haltende Gesellschaft bekannt war. Erst in der Argumentation zum Bild zeigt sich allerdings die widersprüchliche und misogyne Strategie Rousseaus im vollen Sinne als Wiederkehr der von ihm selbst kritisierten Reinheit als Restitution von Reinheit. Rousseau behauptet nun in demselben *Essay* am Ende, dass der *dessin* in der Malerei

deswegen das Vorbild sei, weil damit eine klare Orientierung gegen die Verschmierung der Unterschiede erst möglich werde, so dass er im vollkommenen Widerspruch zur vorherigen Rechtfertigung der Melodie, diese nun als scharfe Gliederung durch einzelne Töne heraushebt:

»La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs: mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons; sans doute; mais le dessin n'est aussi qu'un arrangement des couleurs.«<sup>13</sup>

Wenn Rousseau vorher noch die Melodie als einfache Folge von ineinander klingenden Tönen infrage stellt, so werden sie jetzt in Analogie zum *dessin* zur totalen Umkehrung einer Trägerschaft einzelner scharf artikulierter Elemente, die das Ganze deutlich und klar gliedern wie die gezeichnete Kontur gegenüber dem Verschimmen der Farben in der Malerei. Ist nicht der gezeichnete scharf artikulierte Stich jedoch gerade das Gegenteil zu einer unscharfen Differenz aufgrund seiner klaren Linien und Punkte, zumal Schatten im gezeichneten Stich nur durch übereinander gelegte Schraffen dargestellt werden, so dass die Farbe der Malerei viel eher durch unscharfe Übergänge und Mischungen wie eine Melodie zu beschreiben wäre? Sagt er hier nicht im Widerspruch zu sich selbst, dass die Zeichnung die deutlich erkennbare gliedernde Konturierung der grenzenlosen Farben sei, so dass die Kontur der Zeichnung vielmehr der scharfen Akzentuierung in der Sprache entspricht, welche zuvor noch der einer Differenz verschmierenden Melodie in einer *volonté générale* widersprach? Entgegen seiner Theorie von der Melodie trennt er wieder wie die humanistische Renaissance Hören und Sehen, um dem aphonon, rein retinalen Sehen gerade die höhere Reinheit zuzusprechen. Die gliedernde Zeichnung wird hier wie die davor kritisierte Artikulierung durch Akzente nun aber gerechtfertigt: weil es ihm wieder um diskontinuierlich digitale von Ton gereinigte Klarheit des Sehens geht – die folglich eine angeblich natürliche klare Unterscheidung von Mann und Frau wie die Trennung von Sehen und Hören fordert, so dass seine gesamte Konzeption hier sich im Namen von Reinheit des klar gegliederten stummen Signifikanten umdreht.

Derrida übergeht, dass Rousseau in diesem Kapitel eben nicht das Bild als Tod kritisiert, sondern ganz im Gegenteil dazu lediglich die Farbe der Malerei (*peinture*) als zu lebendig verschmiert wie später der Rousseau lesende Kant, welcher die Zeichnung und Linie gegenüber der die Sinne zu stark reizenden Farbe als höhere Norm der Ästhetik rechtfertigt. Denn die visuelle Farbe, so Rousseau wie später auch Kant, sei seit Newton in scharf unterschiedene Elemente der Regenbogenfarben zerlegbar. Sie ist also eigentlich eine scharfe mathematisierbare Artikulation, die im Verschimmen der Kunst eben falsch wahrgenommen, aber durch das farblos gezeichnete Bild logisch richtiggestellt werde. Und Derrida nimmt zwar wahr, dass bei Rousseau das Bild nicht vollkommen verworfen wird, nicht aber den eigentlichen Widerspruch, der in der Unterscheidung von Stich und gemalten Bild steckt, indem er den Stich als Grundlage von Kunst überhaupt identifiziert. »Wenn der Ursprung der Kunst in der Möglichkeit des Stiches liegt, dann sind der Tod der Kunst und die Kunst als Tod von der Entstehung des Werkes

13 Rousseau, ebd., S. 280, Kapitel XIII.

an vorgeschrieben«<sup>14</sup> so Derrida. Derrida subsumiert damit unter Missachtung des von Rousseau gemachten Unterschieds zwischen Stich und Malerei einfach beide unter dem gleichmachenden Begriff der Kunst, so dass Rousseau des 18. Jahrhunderts von der modernen Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts her verstanden wird. Das entspricht schon der bei Alberti und Leonardo behaupteten Grundlage des *disegno* für die Kunst. Formationsregeln symbolischer Ordnungen werden dann bei Derrida von der modernen Psychoanalyse und seiner Kritik an Linguistik aus gesehen und nicht von zeitgenössischen praxeologischen Strategien im Feld der jeweiligen eigenen Zeit, wie es Foucault zumindest für eine Geschichte der Gegenwart einklagt.

Die an der historischen Realität vorbeiprojizierte Ableitung des Bildes vom Tod durch die Dekonstruktion zeigt sich als Rückkehr eines akademischen Platonismus des reinen Gesetzes ganz besonders auch in der aktuellen Übernahme eines enhistorisierenden *Iconic Turns* durch die deutsche Kunstgeschichte: »Das Bild des Toten,« so der deutsche Kunsthistoriker Hans Belting,

»ist [...] keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist. [...] Der Tote ist immer schon ein Abwesender, der Tod eine unerträgliche Abwesenheit, die man mit einem Bild füllen wollte, um sie zu ertragen.«<sup>15</sup>

Hier wird aus serviler Verneigung einer empirischen Kunstwissenschaft vor panoptischer Philosophie des einen Gesetzes ein neoplatonischer Ursinn des Bildes schlechthin ausgerufen, als wenn jede unerträgliche Abwesenheit mit Tod gleichzusetzen wäre, was nicht nur erst heutigen diversen und pluralen Bildpraktiken Hohn spricht, sondern einer sich vornehmlich mit toten Menschen befassenden historischen Praxis einer Kunstgeschichte wohl eher entsprungen zu sein scheint, die dann ihrem hermeneutischen Narzissmus der Wissenschaft folgt. Wenn das Bild des Toten erträglich wird, wie es in der Zurechtmachung des Toten in Bestattungspraktiken Usus ist, dann deswegen, weil die Absenz im Bild zur Lebenszeit schon aufgehoben werden kann, so dass der Tod im bildlichen Zurechtmachen zwar den Tod in der Tat verdrängt. Aber in der Behauptung eines Ursprungs vom Bild wird wieder ein Sprachspiel unter vielen zum anthropologischen Ur-Spiel der Spiele im langen Schatten der monotheistischen Reinheit einer angeblich seriösen Disziplin des Wissens gemacht.

Rousseaus Rechtfertigung des Stichts erinnert an die von Galileo bis Leibniz aufgewertete Form der primären Substanzen in der abstrakten Schwarz-weiß-Zeichnung der Welt. Der *disegno* ging seit dem zentralperspektivisch konstruierbaren Bild der Renaissance davon aus, dass er die universale synchronisierende Grundlage für alle Formen der Künste sei, ob es sich um die Zeichnung in der Architektur, der Berechnung der Sterne, der Kartographie, der Skulptur oder der Skizze für die Malerei handelte: Der klare *disegno* galt als Sprache aller Zeichen für die unterschiedlichen Sprachen und deren Gebrauchsformen wie im Mythos der krotonischen Jungfrauen, was sich in Derridas Gleichsetzung von Stich und Kunst noch indiziert. Das Lob des farblosen *dessin* durch Rousseau ent-

14 Derrida, *Grammatologie*, S. 357.

15 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2011, S. 144.

spricht also einem seit dem *quattrocento* auftauchenden Lob des *disegno* als Mittel zu einer reinigenden Praxis in einer klaren Legitimationshierarchie.

