

Im Zugzwang

Aus dem Französischen von Till Bardoux

Hubert Damisch | Im Zugzwang

Delacroix, Malerei, Photographie

diaphanes

Dieses Buch erscheint mit Unterstützung
des Programms Kultur 2000 der Europäischen Union.



Bildung und Kultur

Kultur 2000

Titel der Originalausgabe:

La Peinture en écharpe

Delacroix, la photographie

©Yves Gevaert éditeur, Bruxelles 2001

1. Auflage; ISBN 3-935300-77-8

© diaphanes, Berlin 2005 / www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich / www.2edit.ch

Druck: Elbe Druckerei, Wittenberg

Inhalt

I	Eine kalkulierte Indiskretion	7
2	Das fehlende Gedächtnis	27
3	Der Unterschied zwischen den Künsten	43
4	Im Privatesten der Malerei	59
5	<i>L'Œil, juste</i> : bloßes Auge / rechtes Maß	69
6	Der Riß	95
	Anmerkungen	123

— 8. September 1854

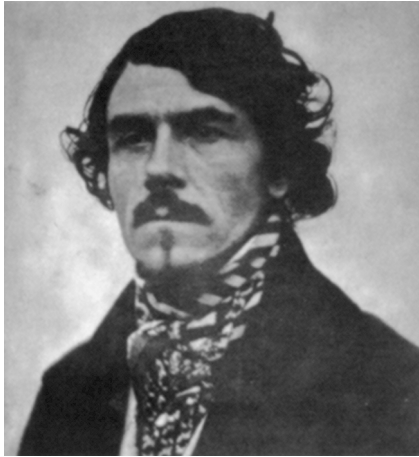
Ein vollkommenes Werk, sagte Merimée zu mir, sollte keine Fußnoten enthalten. Ich bin geneigt zu sagen, daß ein wahrhaft geschriebenes und vor allem wahrhaft gedachtes Schriftwerk nicht einmal Absätze enthält. Wenn die Gedanken konsequent sind, der Stil fließend, dann gibt es darin solange keinen Ruhepunkt, bis der dem Gegenstand zugrunde liegende Gedanke voll entfaltet ist. Montaigne ist ein treffliches Beispiel für die Notwendigkeit von Genie in diesem besonderen Fall.¹

—

Neben den dem Text beigegeführten Anmerkungen, die am Ende des Buches ausgeführt sind, befinden sich in diesem Band in einer Spalte links des Textes Datierungen, die den aus dem Tagebuch von Delacroix entnommenen Zitaten entsprechen. Außerdem sind einige weitere Auszüge aus dem Tagebuch dem Text zur Seite gestellt, um gleichsam als Illustrationen zu dienen oder ein bestimmtes Zitat wieder in seinen Kontext zu stellen.

I

Eine kalkulierte Indiskretion



Anonym, *Eugène Delacroix*, Daguerrotypie, 1842.

Dem Leser von Delacroix' *Tagebuch*, ob er sich ihm das erste Mal nähert oder ob er sich – so wie ich, nach zwanzig Jahren – daran macht, es erneut zu lesen, schlage ich vor, folgendes Experiment zu unternehmen: er soll dieses *Tagebuch* nicht »querlesen«, sondern so, wie es sein muß, von Anfang bis Ende (und dies gilt vielleicht umso mehr für die zweite Lektüre, man wird sehen, warum); er soll, Seite um Seite, dessen Text entfalten, dem schmalen Strich seiner Handschrift folgen, bereit – wir, die wir uns nunmehr vertraut meinen mit der analytischen Sprache und ihren literarischen Äquivalenten –, zuweilen die Dünne des Erinnerungsfadens zu bemessen, den der Autor über den Umweg der Schrift zwischen den Tagen seines Lebens spannen wollte: ist das nicht das Gesetz des Genres, das Eigentliche eines jeden Tagebuchs, das sich »intim« nennt [*journal intime*], ganz gleich, wie weit es mit der Art der Intimität auch her sei, die darin veröffentlicht wird? Und wenn er dann weit genug vorgestoßen ist, über das »Jugendtagebuch« hinaus, möge er seine Lektüre für einen Moment unterbrechen, um einige der Photographien zu betrachten, die wir von Delacroix besitzen. Ich sage mit Bedacht: Photographien, und nicht dieses oder jenes Porträt, das von einem seiner Freunde gemalt oder gezeichnet wurde, oder irgendeines seiner Selbstporträts. Photographien, mit all dem, was die Verfahrensweise an »Realitätseffekt« mit sich bringt. Angefangen bei der berühmten Daguerrotypie von 1842, die, verglichen mit dem sehr ausgearbeiteten und offiziellen Porträt, das Nadar später von ihm aufgenommen hat, nicht weit davon entfernt ist, den Eindruck einer erkennungsdienstlichen Photographie zu erwecken (doch was diesen Eindruck bewirkt, ist vielleicht die »Künstler«-Attitüde, mit der sich der Maler hier selbst versehen hat, angefangen bei dem gestreiften Halstuch, das er mit ein wenig zu viel Affektiertheit zur Schau trägt: Théophile Gautier sprach schmeichelhafter von »einer Physiognomie von wilder, fremder, exotischer, fast beunruhigender Schönheit: man hätte meinen können, ein indischer Maharadscha, der in Kalkutta eine tadellose Ausbildung erhielt«). Photographien, andere noch: jene ungekünstelte von Carjat zum Beispiel, oder jene besser ins Licht gerückte von Pierre Petit, beide um 1862 aufgenommen, ein Jahr vor dem Tod des Malers. Als

ob dessen Nähe die Dringlichkeit der Aufnahmen noch eilig vorange-
trieben hätte.

Auf mich wirkt der Abzug, nicht ohne eine Art von Befangenheit, wenn nicht Unbehagen bei mir auszulösen: sicheres Indiz für einen Widerstand, den zu beheben die bloße Wiederholung des Experimentes nicht genügt; Widerstand, der ohne jeden Zweifel mit den sehr eigenen und widersprüchlichen, wenn nicht konfliktbehafteten Beziehungen verknüpft ist, die ich wohl unablässig, so weit mein Interesse für die Malerei zurückreicht, mit jener von Delacroix unterhalten habe (mit seiner Malerei, denn mit dem *Tagebuch* verhält es sich anders). Die Befangenheit, auf die ich Bezug nahm, ist von derselben Art wie jene, die die Adaption eines berühmten Romans im Kino hervorrufen kann: nein, der Kopf des Schauspielers paßt entschieden nicht zur Rolle (oder er paßt zu gut),² und so habe ich Fabrice del Dongo oder Humbert Humbert nicht gesehen (oder sehen wollen), so hinreißend Gérard Philippe oder James Mason auch sein mögen. Und dennoch, um es zu wiederholen: so stark ist die Kraft, die Prägnanz des Verfahrens, daß ich nicht wüßte, wie es anzustellen wäre, daß diese zu gut getroffenen Effigien nicht Zwang ausüben würden auf meine Lektüre. Habe ich mir denn von Fabrice oder H. H. ein Bild geformt, das die Deutlichkeit eines Porträts gehabt hätte, während ich *Die Kartause von Parma* oder *Lolita* las? Und stellte ich mir, das *Tagebuch* lesend, Delacroix vor? Es ist klar, daß besagtes Unbehagen in diesem Fall weniger daher rührt, daß man sich in der Person getäuscht hätte, als vielmehr daher, daß man von einem Register des Imaginären zum anderen hinübergleitet, durch ein Übermaß an Schärfe (ganz zu schweigen von der Kadrierung, die der Apparat auferlegt). Gehen wir von einer Störung aus gleich jener, die durch die Gegebenheit wiederum einer Photographie in die Erinnerungsarbeit hineingetragen wird, ob es sich nun um diejenige eines verschwundenen oder seit langem aus den Augen verlorenen Wesens handle oder um die Repräsentation eines Gemäldes: Woran liegt es, daß dieses Bild der Erinnerung die Sicht zu verstellen vermag, bis dahin, daß es sie entwertet; sie abzuschirmen,³ bis dahin, daß es sich im Gedächtnis an deren Stelle setzt? Woran, wenn nicht an dem Umstand,

— 9. August 1854

In der Revue einen Artikel von Saint-Marc Girardin über Rousseaus Brief über das Theater gelesen. Er diskutiert lang und breit, ob Theaterstücke wirklich gefährlich sind. Ich bin dieser Ansicht, allerdings sind sie es nicht mehr als all unsere anderen Zerstreuungen. Alles, was wir imaginieren, um uns dem steten Schauspiel unseres Elends zu entziehen, samt der Unannehmlichkeiten, die das Leben, so wie es ist, erzeugt, lenkt den Geist dem zu, was von der strengen Moral mehr oder weniger verboten ist. Interesse weckst du nur durch das Theater der Leidenschaften und deren Aufregungen: das ist kaum das Mittel, um Fügsamkeit und Tugend zu inspirieren. Unsere Künste sind nur Köder für die Leidenschaft. All die nackten Frauen in den Gemälden, all die Verliebten in den Romanen und Stücken, all die betrogenen Ehemänner oder hintergangenen Vormunde sind nichts geringeres als Anfechtungen der Keuschheit und des Familienlebens.

— 5. März 1824

Kopf und Oberkörper des aufs Pferd gebundenen Mädchens gemacht. – Dolce chiavatura.

daß das Bild, die Reproduktion sich anschickt, eine Information zu filtern, zu verdichten und zu fixieren, eine Information, die von da an leicht mobilisierbar ist und die das Gedächtnis nur mehr zu speichern braucht, wie eine Maschine es mit dem Inhalt einer Lochstreifenkarte tun würde? Die Erinnerung hat, wenn sie nicht über das Relais einer Photographie läuft, nicht diese Deutlichkeit, diese Konsistenz, gefangen wie sie ist im großen Driften des Gedächtnisses (desselben Gedächtnisses, das nach Bergsons Willen lediglich die Kehrseite des Imaginären wäre).

Doch die Lektüre? Setzt man voraus, daß sie an einer Art der Träumerie teilhat und mit der Erzeugung von Bruchstücken von Bildern und Gedanken einhergeht, so ist es für die Operation des Textes und seine Einschreibung ins Gedächtnis, wenn nicht ins Imaginäre, essentiell, daß jene Bilder und selbst die Gedanken nicht zu schnell eine wohl definierte Kontur annehmen, sondern daß sie im Gegenteil – um wie Delacroix zu sprechen – etwas vom *Vagen* der Skizze oder des Entwurfs bewahren. Und was die Beschreibungen anbelangt, die man in den Büchern finden kann (und zwar bis hin zu den Beschreibungen von Kunstwerken), so zielen sie zumeist nur darauf ab, unbekümmert die Imagination zum Besten zu halten und sie bis zur Schwelle des Bildes zu führen, um sie dort in der Schwebelage zu lassen. Auf genau jene Weise, wie der Maler es bei sich bietender Gelegenheit nicht verschmähen wird, offen die Libido des Betrachters anzusprechen, das heißt auch seine eigene (der junge Delacroix machte daraus kein Geheimnis), um diese besser anzustacheln, sie am Spiel der Malerei Gefallen finden zu lassen, an ihrem geheimsten Trug, ihrem geheimsten Köder. Eine zweifelsohne banale Erfahrung, doch verdanke ich deren Offenbarung – so wie ich es weiter oben bereits angekündigt habe – eben Delacroix, als ich im Kindesalter das erste Mal ins Museum geführt wurde und es mir dort, zu meiner großen Erregung, gestattet war, *Das Massaker von Chios* und *Tod des Sardanapal* zu betrachten. (Delacroix macht seinerseits kein Hehl daraus, in welchem Zustand er im *Massaker* den Torso des aufs Pferd gefesselten jungen Mädchens gemalt hat: Wenn ich heute die *Frauen aus Algier in ihrem Gemach* anschau, weiß ich um alles, was das äußerste Vergnü-

— 3. September 1822

Ich bringe den so oft gefaßten Plan zur Ausführung, ein Tagebuch zu schreiben. Mein innigster Wunsch ist es, nicht aus den Augen zu verlieren, daß ich es für mich allein schreibe; ich werde also wahrhaftig sein, hoffe ich; ich werde dadurch besser werden. Dieses Schriftstück wird mir meine Unstetheiten vorhalten. Ich beginne es in glücklicher Verfassung.

| 07.05.1824

gen, das ich hierbei empfinde, jener kindlichen Erfahrung schuldet; bis dahin, daß die Erinnerung an jene Malerei von Vermeer, die ich geneigt bin, Delacroix' Meisterwerk gleichzusetzen, durch sie eingefärbt wird, diesmal durch Verdichtung – alle Bestandteile sind darin gegeben: die in ein hermetisch geschlossenes Zimmer gesperrten Frauen, die Wandbehänge und Teppiche, die Fayence-Kacheln, nicht zu vergessen der Ohrring, der sich um den »Lichtpunkt« des Gemäldes rundet, welcher auch sein zärtlichster Punkt ist.)

An einer gleichen Art des Trugs hat das *Tagebuch* von Delacroix teil: Trug des Verlangens, doch ebenso Trug der Erinnerung, Trug der Imagination (die deren Kehrseite wäre). Es gibt jede Menge Abhandlungen über die Formen und den Status eines als literarische Gattung betrachteten »intimen Tagebuches« und über den darin als Triebfeder wirkenden Widerspruch zwischen dem Projekt oder der Fiktion einer *privaten* Schrift und deren Veröffentlichung, ob sie nun vom Autor gewollt war oder nicht. Das *Tagebuch* von Delacroix entgeht diesem Widerspruch nicht. »Mein innigster Wunsch ist es, nicht aus den Augen zu verlieren, daß ich es für mich allein schreibe; ich werde also wahrhaftig sein, hoffe ich«: die Formulierung ist sehr wohl die eines Malers, der an das Sehen als privilegierte Instanz appelliert, doch das Paradox tritt hierbei nur umso besser zutage, durch eine Optik, die so vollkommen solipsistisch ist, daß sie jede Möglichkeit eines Übergangs von einer Perspektive zur anderen, und zuvorderst vom Blickpunkt des »Subjekts« zum sogenannten Fluchtpunkt, der dessen Bild auf der Ebene der Projektion ist, ausschließen würde. Es sei denn, der Autor würde sich dabei, in einem Modus der Alloktion, selbst vornehmen (»Keinen *Don Quichotte* mehr, keine Dinge, die deiner nicht würdig sind. Sammle dich zutiefst vor der Malerei, und denke nur an Dante.«). Was den Leser anbelangt, so hat er kein anderes Mittel, um sich diesem so sehr mit sich beschäftigten »Ich« zu entziehen, als es in seiner eigenen Falle gefangenzunehmen oder es auszutreiben, indem er den ihm zu lesen gegebenen Text wie ein Archivdokument betrachtet. Sagen wir gleich, daß die Wahrheit, die Aufrichtigkeit, nach der der junge Delacroix strebt (er ist 24 Jahre alt, als er zum ersten Mal sein Projekt zur Ausführung bringt), daß diese

— Mai 1823

Oh Torheit! Torheit! Torheit, die man liebt und die man fliehen möchte. Nein! das ist nicht das Glück! Das ist besser als das Glück, oder es ist eine sehr schmerzliche Pein. Unglücklicher! Und wenn mich nun eine wirkliche Leidenschaft für eine Frau erfaßte!