Jacques Derrida

Die Wahrheit in der Malerei

Passagen Verlag

Derridas Buch zur Malerei erschließt die Kunst für die Dekonstruktion. Sein Ausgangspunkt ist dabei das im Titel aufscheinende Zitat Cézannes. Es geht ihm nicht darum, ein Urteil *über* die Malerei abzugeben, sondern darum, die Wahrheit *in* der Malerei herauszustellen. In diesem Sinne wendet sich Derrida gerade Fragen zu, die in klassischen ästhetischen Analysen als zweitrangig gelten, beispielsweise dem Rahmen, der Verzierung, der Signatur, der Beschriftung, der Zuschreibung, dem Kunstmarkt, der Serialität, der Ausstellung – kurz: den Bedingungen, die ein Recht auf Malerei konstituieren.
Derrida greift auf vier Ansätze zurück: auf die ästhetischen Theorien Kants und Heideggers und auf die Arbeiten Adamis und Titus-Carmels. Der abschließende Polylog über Van Goghs Schuh-Bilder geht von Heideggers und Schapiros unterschiedlicher Deutung der Schuhe aus, um noch einmal die immer wiederkehrende Frage aufzuwerfen: Wie lässt sich die Wahrheit der Wahrheit anders als in der Malerei wiederherstellen?

Jacques Derrida (1930–2004) lehrte Philosophie in Paris und den USA.

DIE WAHRHEIT IN DER MALEREI

PASSAGEN PHILOSOPHIE

Jacques Derrida
Die Wahrheit in der Malerei

Herausgegeben von Peter Engelmann

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe
Titel der Originalausgabe: *La vérité en peinture*
Aus dem Französischen von Michael Wetzel
Bearbeitung der Übersetzung von Dagmar Travner

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-7092-0515-0
4., unveränderte Auflage 2022
© 1978 by Flammarion, Paris
© 1992 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
http://www.passagen.at
Grafisches Konzept: Ecke Bonk
Druck: Ferdinand Berger & Söhne GmbH, 3580 Horn

INHALT

Vorwort des Herausgebers 11

PASSE-PARTOUT 15

1. PARERGON 31
   I. Lemmata 33
   II. Das Parergon 56
   III. Das Ohne des reinen Einschnitts 105
   IV. Das Kolossalische 145

2. +R
   (zu allem Überfluß) 177

3. KARTUSCHEN 219

4. RESTITUTIONEN
   von der Wahrheit nach Maß 301

Anmerkungen des Übersetzers 443

Verzeichnis der Illustrationen 462

VORWORT

Nein, nicht noch ein „Beiwerk“ zwischen den Deckeln dieses Buches, nicht noch ein Reden über das Reden über die Wahrheit in der Malerei.

Natürlich verlockt es mich, das Privileg eines Herausgebers zu nutzen, auszunutzen, dem Text ein weiteres Beiwerk anzuschließen. Es lockt, den vielen Signaturen eine weitere Signatur, den vielen Übersetzungen eine weitere Übersetzung hinzuzufügen.

Der Text ist nicht abschließbar, er kann fortgeschrieben werden, er wird fortgeschrieben, das macht ihn zum Text. Der Autor schreibt den Text fort, und der Leser tut es auch. Zum Autor kommt der Herausgeber hinzu, und zu ihm könnte ein weiterer Herausgeber hinzukommen und zu diesem wieder ein anderer. Der Übersetzer schreibt den Text fort, und der Bearbeiter der Übersetzung tut es ebenso. Die Grenzen des Buches sind nicht die Grenzen des Textes.

Der Text mag keine Grenzen haben, aber das Buch hat Grenzen. Das Wissen um die Grenzenlosigkeit des Textes verschiebt vielleicht die Grenzen des Buches, aber es hebt sie nicht auf, allenfalls weist es auf sie hin.

Nein, kein „Beiwerk“ mehr zum Text zwischen den Deckeln dieses Buches. Kein Wort mehr zur Wahrheit in der Malerei, kein Wort zur Wahrheit in den Büchern, ein paar Worte allenfalls zur Wahrheit der Entstehung dieses Buches.

Es ist ein eigenartiges Gefühl, wenn sich ein Projekt, das man seit sieben Jahren verfolgt, endlich seinem Abschluß nähert. Kein anderes Buch des

Passagen Verlages hat eine so komplizierte Editionsgeschichte wie *Die Wahrheit in der Malerei*, kein geplanter und angekündigter Erscheinungstermin eines Buches mußte so oft verschoben werden.

Als ich nachforschte, warum es noch keine Übersetzung von Jacques Derridas Buch *Die Wahrheit in der Malerei* gab, erfuhr ich, daß ein anderer deutschsprachiger Verlag das Buch übersetzen und herausbringen wollte, aber das Projekt dann zurückgelegt hat. Glücklicherweise stand ich, als ich dies hörte, am Anfang meiner Herausgebertätigkeit, sonst hätten mich meine Erfahrungen vielleicht von diesem Projekt abgeschreckt. So aber erwarb ich die Rechte für die deutsche Übersetzung, suchte einen Übersetzer, brachte ihn für die Übersetzungskontrolle mit dem Autor zusammen und glaubte, daß das Buch in spätestens zwei Jahren erscheinen könnte. Wie man weiß, war das ein schwerer Irrtum.

Ich hatte die enormen Probleme unterschätzt, die die Übersetzung eines Autors aufwirft, der die Übersetzung selbst thematisiert und die Erkenntnisse daraus in seine Schreibweise einbringt. Außerdem erfordert die Übersetzung dieses und anderer Bücher Derridas nicht einfach nur Kenntnis der Ausgangs- und der Zielsprache, sondern ein umfangreiches Wissen auf dem Gebiet der Philosophie.

Auch wenn Jacques Derrida dem Übersetzer und den Bearbeitern der Übersetzung für Rückfragen und Klärungen während der ganzen Zeit der Entstehung der deutschen Übersetzung immer zur Verfügung stand, mußten in der Zielsprache immer wieder Entscheidungen getroffen werden, die letztlich der Übersetzer zu verantworten hat. Die ohnehin schwierige Situation wurde noch einmal dadurch komplizierter, daß es unter den Übersetzern der Bücher Derridas keine Einigkeit über die beste Übersetzungsstrategie, ja nicht einmal Einigkeit über die im Deutschen zu verwendende Terminologie gibt.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum es sieben Jahre statt zwei Jahren gedauert hat, bis die *Wahrheit in der Malerei* auf deutsch erscheinen konnte. Dabei bestand mit Jacques Derrida immer Einigkeit darüber, daß man sich die Zeit nehmen müsse, die für die Übersetzung und für die Kontrolle und Korrektur der Übersetzung nötig ist. Auch heute wissen alle an diesem Projekt Beteiligten, daß man mit zehn weiteren Jahren, die man für die Arbeit an der Übersetzung zur Verfügung hätte, vielleicht ein noch besseres Resultat erzielen könnte. Zugleich meinen aber alle, daß ein

Stand der Übersetzung erreicht ist, der jetzt eine Publikation des Ergebnisses gestattet.

Aus der Andeutung der Übersetzungsprobleme wird deutlich, warum ich dieses Vorwort nicht schließen möchte, ohne Michael Wetzel, Dagmar Travner und Waltraud Moritz für die Mühe und ihren Einsatz bei der Realisierung dieses Projektes Dank zu sagen. Aber auch Jacques Derrida, der sich wie kaum ein anderer Autor um die Übersetzung seiner Bücher kümmert, muß hier für seine hilfreiche und geduldige Begleitung der Arbeit an der Übersetzung Dank gesagt werden.

Wenn man sieben Jahre an einem Projekt arbeitet, ist nicht nur der Übersetzungsaufwand hoch. Wir haben in der langen Zeit der Arbeit an diesem Buch nicht nur viel ermunternden Zuspruch, sondern auch praktische Hilfe erhalten, für die ich an dieser Stelle danken möchte. Neben den Institutionen, die das Buch gefördert haben, möchte ich das persönliche Engagement von Heinz Fischer und Rudolf Scholten besonders hervorheben, ohne deren Unterstützung wir die zur Realisierung des Buches nötigen finanziellen Mittel nicht bekommen hätten.

Peter Engelmann

PASSE-PARTOUT[1]

– I –

Jemand kommt, nicht ich, und erklärt: „Ich interessiere mich für das Idiom in der Malerei." (*l'idiome en peinture*)

Verstehen Sie: derjenige, der spricht, ist unerschütterlich, er ist während des Ablaufes seines Satzes unbeweglich und darauf bedacht geblieben, sich jeder Geste zu enthalten. Dort, wo Sie eine solche vielleicht erwartet hätten, in der Nähe des Kopfes und bei diesen oder jenen Worten – zum Beispiel „in der Malerei" –, wird er nicht das Doppelhäkchen der Anführungszeichen mimisch zum Ausdruck gebracht haben, wird er nicht eine Schrift mit den Fingern in die Luft gemalt haben. Er kommt nur und kündigt Ihnen an: „Ich interessiere mich für das Idiom in der Malerei."

So wie er kommt und gerade angekommen ist, fehlt es am Rahmen, verlaufen die Ränder des Kontextes. Nicht daß Sie nichts verstehen, aber was will er genau sagen?

Daß er sich für das Idiom „*en peinture*" interessiert, für das Idiom selbst, um seiner selbst willen, „in der Malerei" (ein Ausdruck, der selbst äußerst idiomatisch[2] ist, aber was ist ein Idiom?)?

Daß er sich für den idiomatischen Ausdruck selbst interessiert, für die Wörter „in der Malerei"? für die Wörter in der Malerei oder für die Wörter „in der Malerei"? Oder für die Worte „‚in der Malerei'"?

Daß er sich für das Idiom in der Malerei interessiert, übersetzen Sie: für das,

was im Bereich der Malerei Idiom, idiomatischer Zug oder Stil ist (einzigartig, eigen, unnachahmlich), oder vielmehr – als andere mögliche Übersetzung – für die irreduzible Einzigartigkeit oder Besonderheit der bildlichen Kunst, dieser „Sprache" (*langage*), welche die Malerei wäre, und so weiter?

Woraus sich wenigstens, wenn Sie richtig zählen, vier Hypothesen ergeben, aber jede teilt sich durch Aufpfropfung (*greffe*) und Übertragung (*contamination*) aller anderen, und Sie werden mit dem Übersetzen nie zu Ende kommen.

Ich auch nicht.

Und wenn Sie sich in diesem Zusammenhang ein wenig gedulden wollten, so würden Sie erfahren, daß ich die Situation nicht beherrschen, sie weder übersetzen noch beschreiben kann. Restlos kann ich das, was dort passiert, nicht berichten, erzählen oder schildern, aussprechen oder mimisch zum Ausdruck bringen, das heißt einer Lektüre oder Formalisierung überführen. In der formalisierenden Ökonomie meines Berichts (*relation*), der jedesmal durch irgendein Supplement überladen wird, müßte ich immer wieder die Unentschiedenheit, die ich darin reduzieren möchte, aufrechterhalten, reproduzieren, wieder entstehen lassen. Alles wird letzten Endes passieren, als ob ich soeben gesagt hätte: „Ich interessiere mich für das Idiom in der Malerei."

Und sollte ich es jetzt mehrmals schreiben, indem ich den Text mit Anführungszeichen, mit Anführungszeichen zwischen Anführungszeichen, mit Kursivdruck, mit eckigen Klammern, mit piktographischen Gesten überlade, sollte ich die Verfeinerungen der Zeichensetzung (*ponctuation*) in allen Codes vervielfältigen, so wette ich, daß am Ende der anfängliche Rückstand wiederkehren wird. Er wird eine geteilte Erste Ursache (*Premier Moteur*) in Bewegung gesetzt haben.

Und nun lasse ich Sie allein mit jemandem – ich bin es nicht –, der kommt und erklärt: „Ich interessiere mich für das Idiom in der Malerei."

– 2 –

La vérité en peinture, die Wahrheit in der Malerei, dieser Ausdruck trägt die Signatur Cézannes. Dies ist ein Ausspruch Cézannes.

Widerklingend im Titel eines Buches, klingt das nun wie eine Schuldigkeit (*dû*).

Um sie folglich Cézanne zu erweisen und zuvor Damisch, der ihn vor mir

zitiert,+ gestehe ich die Schuld ein. Ich muß es (*je le dois*). Damit der Zug (*trait*)[3] auf den Berechtigten zurückgeht.

Aber die Wahrheit in der Malerei wurde schon geschuldet (*se devait*).

Cézanne hatte versprochen, sie zu erfüllen: ICH SCHULDE IHNEN DIE WAHRHEIT IN DER MALEREI, UND ICH WERDE SIE IHNEN SAGEN (an Emile Bernard, 23. Oktober 1905).

Eine befremdliche Aussage. Derjenige, der spricht, ist ein Maler. Er spricht, er schreibt vielmehr, es ist ein Brief, und dieses „bon mot" schreibt sich leichter, als daß es sich spricht. Er schreibt, in einer Sprache, die nichts zeigt. Er läßt nichts sehen, beschreibt nichts und stellt noch weniger dar. Der Satz wirkt keineswegs auf die Art und Weise des *Konstatierens* (*constat*), er sagt nichts, was außerhalb des Ereignisses existierte, das er konstituiert, aber er verpflichtet den Unterzeichner durch eine Aussage, die die Theoretiker der *Sprechakte* hier „performativ" nennen würden, genauer performativ von der Art, die sie „Versprechen" nennen.[4] Ich leihe mir von ihnen für den Augenblick nur annähernde Erleichterungen, Titel für Probleme, ohne zu wissen, ob es welche gibt, reine „Konstativa" und „Performativa".

Was macht Cézanne? Er schreibt, was er sagen könnte, aber durch ein Sagen, das nichts konstatiert. Das „ich schulde ihnen" selbst, das eine deskriptive Referenz zur Folge haben könnte (ich sage, ich weiß, ich sehe, daß ich Ihnen schulde), bindet sich an ein *Eingeständnis* von Schuld, das zumindest verpflichtet, insofern es beschreibt: es unterschreibt.

Das Versprechen Cézannes, desjenigen, dessen Signatur man mit einem bestimmten Typ von Ereignis in der Geschichte der Malerei verbindet und dem mehr als ein Ereignis in der Folge verpflichtet ist, dieses Versprechen ist einzigartig. Seine Performanz verspricht nicht buchstäblich, im konstativen Sinne zu *sagen*, sondern vielmehr zu „tun". Sie verspricht ein anderes „Performativ", und der Inhalt des Versprechens ist, ebenso wie seine Form, durch die Möglichkeit dieses anderen bestimmt. Die performative Supplementarität öffnet sich folglich ins Unendliche. Ohne deskriptive oder „konstative" Referenz macht das Versprechen ein Ereignis aus (es „macht", indem es aussagt),

+) *Acht Thesen für (oder gegen?) eine Semiologie der Malerei*, in: Macula 2, 1977. Von Damisch übernehme ich sogar das Wort „Ausspruch" („. . . dem Ausspruch gemäß, der absichtlich doppeldeutigen Aussage Cézannes . . ."), wenngleich ich ihn nicht beim Wort nehme, denn es bleibt immer ein Vorbehalt, was hier die Grenzen der Absichtlichkeit betrifft.

vorausgesetzt, daß ein gewisser konventioneller Rahmen, anders gesagt ein durch performative Fiktion gekennzeichneter Kontext, es seiner Möglichkeit versichert. Das Versprechen macht infolgedessen nicht ein Ereignis aus wie jeder „Sprachakt": als Supplement des Aktes, das es ist oder den es konstituiert, „produziert" es ein einzigartiges Ereignis, das von der performativen Struktur der Aussage abhängt – es handelt sich um ein Versprechen. Aber als weiteres Supplement ist der Gegenstand dieses Versprechens, das Versprochene des Versprechens, ein anderes Performativ, ein „Sagen", das gut und gern – wir wissen es noch nicht – ein „Malen" sein könnte, das nichts sagt noch beschreibt und so weiter.

Eine der Bedingungen für die Performanz eines solchen Ereignisses, für die Entfesselung seiner Fesseln, wäre, den klassischen Theoretikern der *Sprechakte* zufolge, daß Cézanne etwas besagen wollte und daß man es verstehen könnte. Diese Bedingung würde einen Teil der Fiktion ausmachen, anders gesprochen der Gesamtheit konventioneller Protokolle, in dem Moment, wo ein Emile Bernard sich anschickt, einen Brief zu entsiegeln.

Nehmen wir an, daß ich dieses Buch geschrieben habe, um zu erfahren, ob diese Bedingung jemals erfüllt werden kann, ob es überhaupt einen Sinn hat, sie zu bestimmen – was dann zu erfahren bleibt.

Hat die Theorie der *Sprechakte* ihre Entsprechung in der Malerei? Ist sie in der Malerei verständlich?

Da sie sich ständig und notwendigerweise auf die Werte der Intention, der Wahrheit und der Aufrichtigkeit beruft, muß ein absolutes Protokoll sogleich einen Kniff der folgenden ersten Frage ausmachen: Was *muß* (*doit*) die Wahrheit sein, um *geschuldet* (*due*) zu werden, sogar um *wiedergegeben* (*rendue*) zu werden? In der Malerei? Und wenn sie in der Malerei darauf beruhte, wiederzugeben (*rendre*), was will man besagen, wenn man verspricht, sie selbst als eine Schuldigkeit (*dû*) oder eine Gegengabe (*rendu*) wiederzugeben?

Was heißt wiedergeben?

Was ist daran Restitution?[5] Und in der Malerei?

Öffnen wir den Brief, nach Emile Bernard. „Die Wahrheit in der Malerei" wäre also ein Strich/Zug/Einfall (*trait*) Cézannes.

Er hätte ihn signiert, wie man einen geistvollen Einfall (*trait d'esprit*) signiert. Woran erkennt man das?

Zunächst daran, daß das Ereignis, das doppelte, doppelt ungewisse Ereignis, sich zusammenzieht (*se contracte*) und erst in dem Augenblick einen

Vertrag mit sich selbst schließt (*contracte*), wo die Einzigartigkeit des Zugs sich teilt, um sich mit dem Spiel, dem Zufall und der Ökonomie einer Sprache (*langue*) zu verbinden. Wenn es, in aller Reinheit, das Idiom oder den Dialekt gäbe, so müßte man sie, am Werk, in diesem Zug Cézannes erkennen. Sie allein wären fähig, eine auch in der elliptischen Sparsamkeit einer natürlichen Sprache wirksame ökonomische Formalisierung zu gewährleisten und soviele Dinge mit so wenigen Worten zu sagen, soviel auch immer an Rest (*leipsomena*) zurückbleibt, um die Ellipse in ihrer Beschränkung zu überborden und die Ökonomie spielen zu lassen, indem man sie ihrer Chance aussetzt.

Nehmen wir an, daß ich dieses Buch in seinen vier Takten (*temps*) versucht habe um des Interesses – oder der Gunst (*grâce*) – dieser Reste willen.

Rest – das Unübersetzbare.

Nicht daß das Idiom „von der Wahrheit in der Malerei" einfach unübersetzbar wäre: ich meine das Idiom der Ausdrucksweise (*locution*), denn die Anführungszeichen reichen nicht aus, um uns dessen zu versichern: Es könnte sich um das Idiom der Wahrheit in der Malerei handeln, um das, worauf sich diese befremdliche Ausdrucksweise anscheinend beziehen kann, und was bereits auf vielfältige Weise darunter verstanden worden ist. Unübersetzbar ist diese Ausdrucksweise absolut nicht. In einer anderen Sprache, bei mehr Raum, Zeit und Ausdauer, könnten weitläufige Diskurse arbeitsame Annäherungen an sie vorbringen. Aber sie bleibt unübersetzbar in ihrer ökonomischen Performanz, in der Ellipse ihres Zugs/Einfalls (*trait*), dem Wort an Wort, dem Wort für Wort oder Zug um Zug, in dem sie sich zusammenzieht: ebensoviele Wörter, Zeichen und Buchstaben, die gleiche Quantität oder die gleiche Verausgabung für den gleichen semantischen Inhalt, mit dem gleichen Ertrag an Mehrwert. Das ist es, was mich interessiert, dieser „Gewinn" (*intérêt*),[6] wenn ich sage: „Ich interessiere mich für das Idiom der Wahrheit in der Malerei." („*je m'intéresse à l'idiome de la vérité en peinture.*")

Man kann jederzeit versuchen zu übersetzen.

Was den Sinn anbelangt, welche relevanten Züge soll man in einer Übersetzung darlegen, die keinen großen Wert mehr auf pädagogischen Aufwand legt? Es sind wenigstens vier, angenommen – *concesso non dato* – daß die Einheit eines jeden unangreifbar bleibt.

1. Das, was sich auf die *Sache selbst* bezieht. In Anbetracht des Vermögens (*pouvoir*), das man der Malerei verliehen hat (unmittelbare Reproduktion oder Restitution, Adäquation und Transparenz, und so weiter), kann „*la vérité en*

peinture" in der französischen Sprache, die keine Malerei ist, bedeuten und verstanden werden als: die Wahrheit, die selbst, persönlich, ohne Vermittlung, unverblümt, ohne Maske noch Schleier restituiert wird. Anders gesprochen, die echte Wahrheit oder die Wahrheit der Wahrheit, die in ihrem Vermögen der Restitution restituiert ist, die Wahrheit, die sich selbst genügend gleicht, um allem Irrtum, aller Illusion zu entkommen; und selbst aller Vorstellung – die aber bereits genügend geteilt ist, um sich zu gleichen, um zweimal zu produzieren oder zu erzeugen, entsprechend den beiden Genitiven: Wahrheit der Wahrheit und Wahrheit der Wahrheit.[7]

2. Das, was sich eben deshalb auf die adäquate *Vorstellung* bezieht und zwar in der Ordnung der Fiktion oder dem *Relief* ihres Bildnisses (*effigie*). In der französischen Sprache – wenn es eine gibt, die eine sei und wenn dies nicht eine Malerei ist – kann „*la vérité en peinture*" bedeuten und verstanden werden als: die getreu, Zug um Zug in ihrem Portrait repräsentierte Wahrheit. Und das kann vom Widerschein bis zur Allegorie reichen. Die Wahrheit ist dann als das, was sie in der Malerei repräsentiert, nicht mehr sie selbst, sondern nur ihr Doppelgänger, so ähnlich er auch sei, und genau genommen anders in Anbetracht der Ähnlichkeit. Immer noch Wahrheit der Wahrheit mit den beiden Genitiven, aber diesmal hat der Wert der Übereinstimmung den der Enthüllung *beiseite geschoben* (*écarté*). Die Malerei der Wahrheit kann ihrem Modell adäquat sein, indem sie es repräsentiert, sie manifestiert es aber nicht *selbst*, indem sie es präsentiert. Aber da das Modell hier die Wahrheit ist, das heißt dieser Wert der Präsentation oder Repräsentation, der Enthüllung oder Adäquation, öffnet der Zug Cézannes den Abgrund. (Heidegger benennt in *Der Ursprung des Kunstwerkes* den „*Riß*"*, der sich nicht allein über dem Abgrund öffnet, sondern auch die gegenüberliegenden Ränder zusammenhält.)[8] Um den Ausspruch Cézannes zu verstehen, muß die Wahrheit (Präsentation oder Repräsentation, Enthüllung oder Adäquation) „in der Malerei" wiedergegeben werden, sei es durch Präsentation, sei es durch Repräsentation, entsprechend den beiden Modellen der Wahrheit. Die Wahrheit, das Modell des Malers, muß entsprechend den beiden Modellen der Wahrheit in der Malerei wiedergegeben werden. Infolge dessen kann sich der unergründliche Ausdruck „Wahrheit der Wahrheit", derjenige, der zu der Aussage führen wird, daß die Wahrheit die Nicht-Wahrheit ist, mit sich selbst nach allen Arten von Chiasmen überkreuzen, je nachdem, ob das Modell als Präsentation oder als Repräsentation bestimmt wird. Präsentation der Repräsentation, Präsenta-