

Als Eugène Delacroix am 13. August 1863 in seiner Pariser Wohnung in der rue de Furstenberg starb, verwandelten sich seine Werke sowie sein materieller Besitz über Nacht in einen Nachlass. Die Leinwand mit der begonnenen Komposition *Vier Jahreszeiten* blieb jetzt für immer ein unvollendetes Bild, die Gemälde, Zeichnungen und Grafiken des Künstlers verdichteten sich zu einem künstlerischen Gesamtwerk, das sich gegen jegliche Fortsetzung abschloss. Neben seinen Werken enthält der Nachlass eines Künstlers aber auch zahllose beschriebene Papiere – Briefe, Tagebücher, Notizen – und persönliche Gegenstände, die ihn bis zuletzt umgeben haben. Diesem Konvolut der Hinterlassenschaften Delacroix' sollen im Folgenden fünf Proben entnommen werden, um fünfmal danach zu fragen, wie die Existenz des Malers sich in ihnen eingetragen – oder auch verflüchtigt – hat. Es geht also um die Massnahmen, Techniken und Lektüren, derer es bedarf, um einen beliebigen Rest zu einer Spur *von etwas* oder *von jemandem* zu machen, aber auch um die komplementären Prozesse, die solche Zuschreibungen verhindern oder in Frage stellen. Die ausgewählten Gegenstände sind: ein Brief, einige Linien, ein Abdruck und zwei Reliquien.

### 1. Ein Brief

Am 4. August 1861 schrieb Delacroix einen Brief an den Kritiker Théophile Gautier, der einen Tag zuvor im *Moniteur universel* Delacroix' soeben vollendete Wandmalereien in der Pariser Kirche Saint-Sulpice in einer euphorischen Rezension besprochen hatte:

Mon cher Gautier, mille, mille grâces de votre poétique et si bienveillant article, et de l'empressement que vous avez mis à le faire. Vous m'avez gâté si souvent que je finis par croire à tout ce que votre amitié écrit à mon adresse; j'oublie trop que votre imagination ajoute à mes inventions et que votre style y met le vernis. E. Delacroix.<sup>1</sup>

Die Bilder von Saint-Sulpice waren die letzte grössere Arbeit Delacroix' und wurden immer wieder als künstlerisches Vermächtnis des Malers beschrieben. Eine vergleichbare Arbeit folgte nicht mehr, und zwei Jahre, nachdem er die Zeilen an Gautier niederschrieb, starb Delacroix. Man erwartet, dass eine Künstlerexistenz nicht einfach unvermittelt abbricht, dass an ihrem Ende ein erkennbarer Schlusspunkt steht, dass in einem letzten Werk noch einmal alles zusammenkommt und sich zu einer letzten Äußerung verdichtet oder wenigstens eine Sentenz wie «Mehr Licht!» dabei herauskommt. Der Tod des Künstlers soll synthetisieren, intensivieren und abrunden, statt als bloßer Unterbrecher aufzutreten, der dem Sterbenden das letzte Wort abschneidet, ganz gleich wovon gerade die Rede war. So bleiben die letzten Dinge als erratische Gebilde zurück: An ihnen ist nichts mehr zu verrücken, und wie alle Reste entfalten sie ein besonderes Eigenleben.

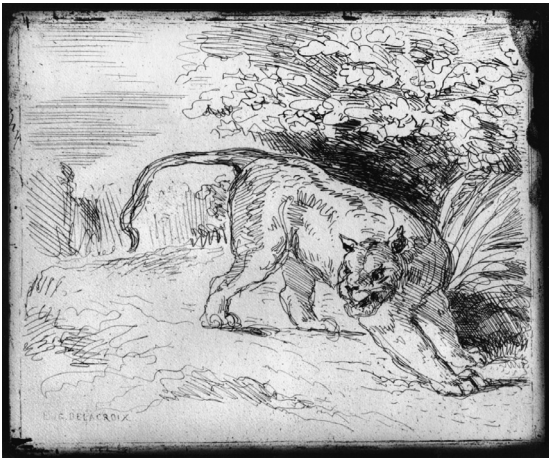
So auch der Brief Delacroix' vom August 1861. Er ist heute in einer Vitrine des Pariser Musée national Eugène Delacroix zu sehen, das in der rue de Furstenberg, der letzten Wohnstätte des Malers, eingerichtet wurde. Die braune Tinte, das alte Papier, die geschwungenen Buchstaben – sie alle wissen nichts von Eugène Delacroix, nichts von den Gemälden in der Kirche Saint-Sulpice oder dem bald schon bevorstehenden Tod des Künstlers. Und doch schaut man als Besucher des Musée Delacroix auf diese handgeschriebene Seite, so als enthielten die Buchstaben ein stummes Wissen über die Existenz ihres Verfassers.

Dieser Eindruck verdankt sich vermutlich nicht zuletzt dem Nachleben einer Lektüretechnik, die wenige Jahre nach Delacroix' Tod in Paris zum ersten Mal zum Gegenstand einer ausführlichen Abhandlung wurde. 1875 publizierte der Abbé Jean-Hippolyte Michon sein *Système de graphologie*, eine Schrift, in welcher der Begriff *graphologie* wohl zum ersten Mal verwendet wurde. In seinen Lektüren ging es Michon dem Vernehmen nach um Menschenkenntnis und um die Entzifferung der individuellen Seele. Unter Berufung auf Johann Kaspar Lavater und Goethe schickte der Verfasser sich an, die Grafologie als eine systematische Wissenschaft zu etablieren. Jeder war eingeladen, Handschriftenproben nach Paris zu schicken – «5, rue de Chanaleilles» –, um postwendend sein «intellektuelles und moralisches Porträt» aus der Feder Michons zu erhalten.<sup>2</sup>

Wenige Jahre nach seiner Niederschrift erhielt also der Brief Delacroix' – über seine semantische Dimension hinaus – eine zusätzliche Entzifferbarkeit, die er zur der Zeit seiner Niederschrift vermutlich noch gar nicht hatte. Denn man erblickt auf ihm eine Schrift vor dem Zeitalter ihrer grafologischen Deutbarkeit. Ihr Anblick wirft die Frage auf, ob ein solches Jenseits der Deutung heute überhaupt noch vorstellbar ist. Im historischen Rückblick und mit der Kenntnis von hundertfünfzig Jahren grafologischer Zuschreibungspraktiken scheint es schwierig, sich die Nacktheit einer Schrift vorzustellen, die solchen Lektüren möglicherweise noch gar nicht ausgesetzt war. Es bedarf kultureller Techniken, um eine beliebige Inskription in eine bedeutsame Spur zu verwandeln, ein sichtbares Zeichen von Charakter, Temperament oder Persönlichkeit. Umgekehrt bedarf es aber auch eines gewissen Aufwands, die einmal etablierten Zuschreibungstechniken wieder zu vergessen. Der Frage, wie Relikte zu ihrer Lesbarkeit gelangen, wäre deshalb die komplementäre Frage an die Seite zu stellen, wie sie ihre Lesbarkeit wieder loswerden. Vermutlich ist es aber kaum mehr möglich, in den Zügen einer Handschrift einfach *nichts* zu erkennen – ein bloßes historisches Rauschen, das 1861 auf einem Blatt Briefpapier einen kontingenten Schauplatz gefunden hat.

## 2. Einige Linien

1854 zeichnete Delacroix einen *Lauernden Tiger* (Abb. 1). Das Blatt ist Delacroix' einziger Versuch in der Technik des so genannten *« cliché verre »*, des Glasklischees, auch *« Diaphanradierung »* genannt, einer Mischform aus Handzeichnung und Fotografie. Es handelt sich um eine Zeichnung, die mit einer Radiernadel in die lichtundurchlässige Schicht einer Glasplatte ausgeführt wurde. Diese hell beschichtete Glasplatte lag während des Zeichenvorgangs auf einem schwarzen Untergrund, so dass jeder Zug der Radiernadel als schwarze Linie erkennbar wurde. Die Glasplatte wurde anschließend wie ein fotografisches Negativ behandelt, auf lichtempfindliches Fotopapier gelegt, belichtet und entwickelt. Während Jean-François Millet und Camille Corot mit der neuen Technik ausführlicher expe-



1 Eugène Delacroix, *Lauernder Tiger*, 1854, *cliché verre*, Mülheim, Sammlung Werner Nekes.



2 Trinkglas aus dem Nachlass von Delacroix, Paris, Musée national Eugène Delacroix.

rimentierten, fand Delacroix seine Zeichnung «ziemlich schlecht» und beließ es bei diesem ersten Versuch.<sup>3</sup> So besitzt die Zeichnung von 1854 im Gesamtwerk Delacroix' einen eigentümlichen Status: einerseits ein Unikat, Delacroix' einziger Versuch in der hybriden Technik des Glasklischees; andererseits als solches vielfältigt, da die Technik des *cliché verre* ja gerade auf die Reproduzierbarkeit der Zeichnung setzte.

Während im linken oberen Viertel eine Reihe übereinander gelagerter, beinahe waagerechter Linien für eine gewisse Regelmäßigkeit sorgt, entfaltet sich auf der gegenüberliegenden Seite ein wildes Nebeneinander von Schleifen und Schraffuren, gekurvter und geschlängelter Linien, lockerer und dichter Formationen. Dort, wo der Tiger sich aufhält, ist auch die Zeichnung in Unruhe geraten. Dichte Schraffuren begleiten die Silhouette des Rückens. Durch eine Ansammlung gegenläufiger, diagonaler Striche hat Delacroix hier die dunkelste Partie der Zeichnung markiert, gegen die sich der helle Körper des Tieres als Negativform deutlich abhebt. Darüber entfaltet sich eine lockere Formation wolkenartiger Gebilde, in der man Fragmente eines Blätterdachs erkennt. Gegenläufig zur heftigen Kopfbewegung des Tigers steigen einige Linien wie sprühende Funken empor, darunter zeigt sich erneut eine netzartige Verdichtung einander überkreuzender Schraffuren.

Schon diese wenigen Beobachtungen zeigen, dass diese Zeichnung Linien sehr unterschiedlicher Machart und Bedeutung kombiniert. Das im Zentrum der Zeichnung durch Umrisslinien abgegrenzte Gebilde ist unschwer als der im Titel genannte Tiger zu erkennen. Andere Linien schlängeln sich über das Blatt und meinen offenbar nichts Bestimmtes. Linien, so schreibt Henry van de Velde 1910, sind «übertragene Gebärden [...] Äußerungen von Lebenskraft und Erregung [...]. Sie zeugen von latenten Kräften [...]. Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen kann.»<sup>4</sup> Diese Natur der Linie ist aber uneindeutig. Nehmen wir die geschlängelte Linie, die auf der Zeichnung Delacroix' den Rücken des Tigers markiert. Man kann sie mimetisch lesen und sieht in ihr eine schematisierte Darstel-

lung des gemusterten Tigerfells. Man kann ihr Zickzack aber auch als eine bloße Kraftlinie sehen, die an diesem Körper nichts gegenständlich Vorhandenes bezeichnet, sondern die dessen Dynamik und Energie in eine Ausdrucksbewegung übersetzt. Die Linie bildet dann nichts an einem Tigerkörper Sichtbares ab, sondern meint Dynamik, Bewegung, Energie. Statt als visueller Ausdruck der Kraft des Tigers kann man die Linie schließlich auch – vermutlich im Sinne van de Velde – als eine Gebärde des Zeichners lesen, als eine Einschreibung des Zeichenakts selbst. Sie erscheint dann – ähnlich wie die Handschrift des Briefes – als eine Spur, als ein fixierter und dauerhafter Überrest einer Ausdrucksbewegung, mit der Delacroix an einem Tag vor 154 Jahren seinen Zeichenstift über die Oberfläche des Glases geführt hat. Diese dritte Lesart betrachtet die Zeichnung als *Aufzeichnung*, als Destillat einer Bewegung.

### 3. Ein Abdruck

Delacroix' Zeichnung besticht aber vor allem durch ein anderes Detail. Wenige Zentimeter von ihren Rändern entfernt ist ein zweiter, bildinterner Rahmen eingezogen. Die eigentliche Zeichnung endet hier. Über die Grenze hinaus läuft aber noch ein Streifen um die vier Seiten des Bildfeldes herum – eine ikonografische Peripherie, in der das Bild gewissermaßen noch nicht zählt, in der sich aber doch einige Spuren seiner Herstellung eingetragen haben. Ein schwarzer Rand strahlt von außen in das Bildinnere herein, vor allem aber erscheint in dieser Zwischenzone ein Detail, das den Bildraum mit einer zusätzlichen Lesbarkeit versieht: In der rechten oberen Ecke befindet sich ein Fingerabdruck des Künstlers.

Vermutlich hat Delacroix beim Hantieren mit der Glasplatte für Sekunden seinen Daumen in die noch weiche, lichtundurchlässige Paste gedrückt. Das allmähliche Verhärten der Paste hat den Abdruck konserviert, und jeder Abzug von der Glasplatte reproduziert seither nicht nur die von Hand gezogenen Linien des Künstlers, sondern auch das Kapillarmuster eines seiner Finger. Aus der bescheidenen Peripherie des Bildes greift der schwarze Abdruck in das Innere der Darstellung über, und neben den blassen und labilen Druckbuchstaben der Künstlersignatur am linken unteren Rand des Bildes – «E. Delacroix» – steht er wie eine ungleich mächtigere Signatur im Bild. Wie im Fall der Unterschrift so entstand auch diese Einschreibung *bevor* sie erkenntungsdienstlich lesbar wurde. Fingerabdrücke, so heißt es erst einige Jahrzehnte später, seien «self-signatures» ihrer Urheber.<sup>5</sup> Zur Zeit seiner Entstehung war der Daumenabdruck noch kein Indiz.

Delacroix' Zeichnung von 1853 besticht durch das unmittelbare Nebeneinander dieser drei Formen der Einschreibung: der geschriebenen Künstlersignatur «E. Delacroix», der von Hand gezogenen Linien und des vermutlich unbeabsichtigten Fingerabdrucks. Dieser zeichnet sich hier auf jene zweideutige Weise ab, die nach Georges Didi-Huberman jeden Abdruck kennzeichnet: Damit er entsteht, muss sein Verursacher *da* sein; doch damit er sichtbar wird, ist gerade sein Verschwinden die Voraussetzung:

In dieser Doppelbedingung liegt anscheinend das Potential wie auch die Unbeständigkeit des Abdrucks begründet. Zusammen bilden sie, was ich die kritische oder symptomatische Funktion des Abdrucks nennen möchte. [...] In jedem einzelnen Abdruck beeinflusst, verändert, verformt das Wechselspiel von Berührung und Entfernung die erwartbare Ähnlichkeitsbeziehung.<sup>6</sup>



3 Stuhl aus dem Nachlass von Delacroix, Paris, Musée national Eugène Delacroix.

Der Abdruck scheint zu sagen: «Ich war da, Delacroix». Aber war es tatsächlich Delacroix? Auch diese Einschreibung lässt sich nicht *als solche*, das heißt ohne einen Apparat der Entzifferung lesen, der ein zunächst sinnloses Muster gewissermaßen von außen mit Sinn versorgt.

#### 4. Zwei Reliquien

Im Juli 1850 kaufte Delacroix in Bad Ems einen Becher aus rotem Glas mit einer eingravierten Architektursilhouette und der Aufschrift «Schloss in Baden» (Abb. 2). Nach dem Tod des Künstlers ging der Becher gemeinsam mit einer Schachtel voller Handschuhe in den Besitz Jenny Le Guillous über, die ihn später an Louise Rang-Babut, einer Schülerin Delacroix', weiterreichte, die ihn ihrerseits in ihrer Familie vererbte, so dass er von der *Société des amis d'Eugène Delacroix* für das Museum erworben werden konnte. Er ist dort aufbewahrt ebenso wie eine Palette aus dem Nachlass Delacroix' sowie ein Stuhl aus dem Besitz des Künstlers (Abb. 3).

Während die Palette als Arbeitsutensil des Künstlers noch als Dokument und Zeugnis seiner Malerexistenz betrachtet werden kann (und etwa Aufschlüsse über seinen Umgang mit Farben gibt), scheint dem Trinkglas oder dem Stuhl ein solcher Mehrwert abzugehen. Diese Objekte besitzen keinen nennenswerten Materialwert. Sie sind keine Kunstwerke, und im Unterschied zu den christlichen Reliquien des Mittelalters ist auch nicht bekannt geworden, dass sie heilen oder Wunder wirken würden. Ihr didaktischer Mehrwert hält sich ebenfalls in Grenzen.

Was sollte man beim Anblick eines Stuhls über den Maler Delacroix lernen? Worüber unterrichtet die Betrachtung eines Bechers, aus dem er gelegentlich getrunken hat? Die Präsentation solcher Objekte hat offenbar eher auratischen als dokumentarischen oder informativen Charakter. Solche Reste treten aus der Anonymität der Alltagsdinge heraus und werden zu Stellvertretern. Etwas von der

Existenz ihrer ehemaligen Benutzer scheint sich an ihnen abgelagert zu haben und in einer unsichtbaren Schicht dort auch heute noch vorhanden zu sein. Wo genau aber wäre diese Zeugenschaft der genannten Gegenstände dingfest zu machen? Ist sie den Objekten anzusehen? Muss man von ihr wissen? Sieht man sie, sobald man von ihr weiß?<sup>7</sup>

Nach Krzysztof Pomian sind Objekte, die weder nützlich sind, noch als Bedeutungsträger in Frage kommen, schlichtweg Abfall:

Damit einem Gegenstand von einer Gruppe oder einem Individuum Wert zugeschrieben werden kann, ist es erforderlich und hinreichend, dass dieser Gegenstand nützlich ist oder aber dass er mit Bedeutung versehen ist. Gegenstände, die weder die erste noch die zweite Bedingung erfüllen, sind ohne Wert. Sie sind faktisch keine Gegenstände mehr, sondern Abfall.<sup>8</sup>

Den Status jener Objekte, die man hingegen in Sammlungen aufbewahrt und ausstellt, definiert Pomian zunächst negativ: Sie sind weder Gebrauchsgegenstände noch Abfall.

Die in einem Armeemuseum deponierten Schwerter, Kanonen und Gewehre dienen nicht mehr zum Töten. Utensilien, Werkzeuge und Kostüme, die Teile eines ethnografischen Museums oder einer Sammlung sind, haben keinen Anteil mehr an Alltag und Arbeit der Bevölkerung in Stadt und Land [...] Schlösser und Schlüssel, die keine Tür mehr schließen oder öffnen, Maschinen, die nichts produzieren, Taschenuhren und Zimmeruhren, von denen niemand mehr die Zeit abliest. Mochte diesen Dingen in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstücke haben sie ihn verloren.<sup>9</sup>

Was die Dinge im Museum hingegen gewonnen haben, ist ihre Funktion als Bedeutungsträger. Pomian nennt sie deshalb «Semiophoren». Als materielle Reste verweisen sie auf Unsichtbares: eine vergangene Kultur, das Leben einer historischen Figur, eine lange zurückliegende geologische oder evolutionäre Vorzeit. Diese Vorgeschichte hat sich in den Objekten gewissermaßen materialisiert und abgelagert.

Pomian beschreibt diesen Vorgang am Beispiel der kostbaren Vasen, die Piero de' Medici im 15. Jahrhundert für seinen *studio* erworben hat. Später gelangten die Vasen in die Basilika von San Lorenzo in Florenz, wo sie als Reliquiare dienten und wo der Priester sie am Ostermontag mit weißen Handschuhen bekleidet in die Höhe hielt, um der versammelten Gemeinde den Sündenerlass zu gewähren. Im 18. Jahrhundert findet man die Vasen im Besitz des Staates wieder. Einige von ihnen werden damals in den Uffizien aufbewahrt, andere hat man in das neu gegründete Museum für Physik und Naturgeschichte übertragen.

Jetzt [im Museum] stellt sich heraus, dass sie Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart sind. [...] Denn nun verweisen die Gefäße auf ihre Hersteller, die in weit zurückliegenden Zeiten gelebt haben [...]. Und sie verweisen auf alle, durch deren Hände sie gegangen sind, auf alle Ereignisse, mit denen sie verknüpft waren, auf alle Traditionen, zu denen sie gehören. Sie sind nun mit Geschichte aufgeladen, sie materialisieren sie und dienen ihr als sichtbarer Träger.<sup>10</sup>

Auf eine komplizierte Weise scheint die geschichtliche Zeugenschaft weder *in* den Dingen zu sein, als deren stabile Eigenschaft, noch einfach in der Summe der wechselnden und beliebig austauschbaren Zuschreibungen, mit denen man ihnen zu Leibe rückt. Der Ort, an dem sie sich zeigt, ist jedenfalls vor allem auch ein Raum der Imagination. Didi-Huberman hat Walter Benjamins Begriff der «Aura» deshalb folgendermaßen umschrieben:

Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen.<sup>11</sup>

Die Aura eines historischen Objekts, das Hier und Jetzt seiner geschichtlichen Zeugenschaft, wäre also etwas, das man sich vor allem auch *vorstellen* muss, etwas, das man dem Ding, so die Formulierung Didi-Hubermans, «assoziert». Ein Gegenstand kann noch so alltäglich, abgenutzt oder gar hässlich sein: Als Reliquie, Memorabilie oder Nachlass kommt er für eine solche Assoziation gleichwohl in Frage. Vermutlich gibt es kaum ein Objekt, das aufgrund seiner äußeren Gestalt oder seiner alltäglichen Beliebtheit *per se* ausscheidet. Von der äußersten Form solcher Dingmagie berichtet Stephen Greenblatt:

Der Höhepunkt einer geradezu grotesk hagiografischen Proust-Ausstellung vor einigen Jahren bestand in einem Schaukasten, der eine kleine, belanglose, zusammengeflickte Vase mit dem Hinweis präsentierte: «Diese Vase wurde von Marcel Proust zerbrochen».<sup>12</sup>

Mir scheint allerdings, dass die Einordnung solcher Schaustellungen als groteske Hagiografie dem Phänomen nicht wirklich gerecht wird. Es ist einfach, Reliquien scheinbar zu entlarven, aber es ist ungleich schwieriger, den Mechanismus ihres Funktionierens zu beschreiben.<sup>13</sup> Mir scheint zudem, dass Objekte wie die von Proust zerbrochene Vase, Delacroix' rotes Trinkglas aus Bad Ems oder sein Holzstuhl durch das begriffliche Schema Pomians hindurch fallen: Sie sind offensichtlich weder Gebrauchsgegenstände – ihre Benutzung im Museum ist streng untersagt –, noch sind sie Abfall. Sie sind aber auch keine «Semiophoren».

Zwar sind sie – jedenfalls für einen Verehrer Delacroix' – mit Bedeutung aufgeladen, aber es ist äußerst schwierig anzugeben, um welche der von Pomian aufgeführten Arten der Sinngebung es sich handeln soll. Anders als die Medici-Vasen ist das von Delacroix verwendete Trinkglas als Gegenstand der allgemeinen Kulturgeschichte ohne Belang. Das Glas oder der Stuhl sind auch kein lehrreicher Forschungsgegenstand. Was sollte ihr geduldiges Studium zum Vorschein bringen? Die Bedeutung der Dinge ist hier beinahe tautologisch. Letztlich reduziert sie sich darauf, dass *sie* es sind und keine anderen, die man vor sich hat: dieses Glas hier und kein anderes, dieser besondere Stuhl, auf dem Delacroix eine fragile Spur seiner Existenz hinterlassen haben soll.

Im Gegensatz zu den drei zuvor genannten Formen der Einschreibung – Handschrift, Zeichnung, Abdruck – gibt es im Falle solcher Memorabilien aber keine sichtbare Spur. Delacroix hat das rote Trinkglas berührt, aber keine sichtbare Spur dieser Berührung zurückgelassen. Deshalb stellt sich die Frage, ob man die auratische Wirkung eines solchen Objekts überhaupt in der Terminologie von Einschreibung, Spur etc. beschreiben kann. Auch hier lässt sich deshalb nicht nur nach den Vorgängen und Techniken fragen, die Materialien mit Bedeutung versehen und sie als Spur *von etwas* erscheinen lassen, sondern auch nach den Vorgängen, die diese Zuschreibung wieder rückgängig machen oder in der Schwebe halten. Mitunter bedarf es nur einer leichten Verschiebung – einer als falsch entlarvten Inschrift, des Fundes einer neuen Quelle, einer Dekontextualisierung – und das beredete Exponat wird wieder zum lakonischen Ding – Zeugs, das uns nichts zu sagen hat. In einer Passage seiner *Cahiers* hat Paul Valéry diese Entzogenheit der Objekte beschrieben und ihren Ort als einen «Nullpunkt der Bedeutung» bezeichnet:

Solange die Dinge eine Bedeutung und sogar eine Form haben, befinden wir uns im Anthropomorphismus. Dem Wirklichen kommen wir – vielleicht – näher, indem wir in einer sinnvollen, zielgerichteten Rede, die zudem so geordnet ist, wie eine Rede nur sein kann, – das Leere gewahren, die Abwesenheit von Sinn, den Zufall, das Augenblickliche. So wie wir uns dem Wirklichen eines Wortes nähern, indem wir es durch ständiges Wiederholen, und wäre es das vertrauteste Wort, wie ein fremdartiges Geräusch vernehmen... so wie ein Tier es hört.<sup>14</sup>

An dem von Valéry beschriebenen – und vermutlich utopischen – ‚Nullpunkt der Bedeutung‘ würde also etwas von dem Zustand erkennbar, in dem die Objekte sich vor der Zuschreibung von Bedeutung befinden. Das Trinkglas wäre hier nichts als ein Trinkglas, der Stuhl ein Stuhl, der Fingerabdruck kein *Abdruck von*, die Handschrift Delacroix‘ kein Verweis.

## Anmerkungen

1 Eugène Delacroix, Brief vom 4. August 1861, zit. n. <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collection/autographes/gautier.html>.

2 Jean-Hippolyte Michon, *Système de graphologie. L'art de connaître les hommes d'après leur écriture*, Paris 1875, S. 31.

3 Brief Delacroix‘ vom Februar 1854, zit. n. Delacroix. *Le trait romantique*, hg. v. Barthélémy Jobert, Paris 1998, Ausst.-Kat. Paris, Bibliothèque nationale de France, S. 83

4 Henry van de Velde, «Die Linie», in: *Zum neuen Stil*, hg. v. Hans Curjel, München 1955, S. 181–195, hier S. 182.

5 Francis Galton, *Finger Prints*, London 1892, S. 168. Siehe auch Simon A. Cole, *Suspect Identities. A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Cambridge Mass./London 2001.

6 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 190.

7 Der folgende Passus ist in ähnlicher Form bereits erschienen in: Peter Geimer, «Über Reste», in: *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, hg. v. Anke te Heesen u. Petra Lutz, Köln/Weimar 2005, S.110–116.

8 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 50.

9 Ebd., S. 14.

10 Ebd., S. 82.

11 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 137.

12 Stephen Greenblatt, «Resonanz und Stauen», in: ders., *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*, Frankfurt am Main 1995, S. 7–30, hier S. 8.

13 Zu dieser Fragestellung siehe auch: Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris 1996.

14 Paul Valéry, *Cahiers/Hefte*, 6 Bde., hg. v. Hartmut Köhler u. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main 1988, Bd. 2, S. 105.