

Freundlich und die architektonische Skulptur. Vom Körper zum Raum, in: Siegmur Holsten [Hrsg.], *Von Rodin bis Giacometti. Plastik der Moderne*. Ausst.kat. Karlsruhe, Heidelberg 2009, 45-50).

Von einer »ersten Monografie«, die der Klappentext verspricht, kann jedoch keine Rede sein. Denn zum einen liegt seit 2001 die umfangreiche Dissertation von Dagmar Rinker vor, zum anderen fehlen Beiträge über Obrist als Entwerfer von Textilien und sonstigem Kunsthandwerk (was erstaunt, da diese Objekte in der Ausstellung durchaus vertreten waren und im Buch auch reproduziert sind). Für eine Bilanzierung des vielfältigen Werkes sind diese Aspekte ebenso unerlässlich wie die Aufarbeitung der Wirkungsgeschichte, die weit über den Jugendstil hinausreicht. Doch sollen

diese Einwände die Leistung der Publikation nicht schmälern, zumal die irreführende Kennzeichnung in der Klappe wohl kaum den Herausgebern des Bandes, sondern den Marketingstrategen des Verlages anzulasten ist. Bleibt abschließend zu hoffen, dass die kongenialen Übersetzungen von Bronwen Saunders und Gregory Bond von der englischsprachigen Fachwelt zur Kenntnis genommen werden.

PROF. DR. CHRISTOPH ZUSCHLAG
 Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst, Universität Koblenz-Landau, Campus Landau, Fortstr. 7, 76829 Landau i. d. Pfalz,
zuschlag@uni-landau.de

Georges Batailles „Gaia scienza“

Georges Didi-Huberman
**Formlose Ähnlichkeit oder die
 Fröhliche Wissenschaft des
 Visuellen nach Georges Bataille.**
 München, Fink 2010. 377 S., Ill.
 ISBN 978-3-770-54655-8

Kein kleines Anliegen treibt Georges Didi-Huberman um: Nichts weniger als einen Baustein zu einem neuen Organon der Kunstgeschichte wollte er mit dem hier zu besprechenden, 1995 auf französisch und nun in einer souveränen Übersetzung von Markus Sedlaczek auch auf deutsch erschienenen Buch zu Georges Bataille vorlegen. Die Philosophie des französischen Bibliothekars und Schriftstellers war für Didi-Huberman damals nur die ei-

ne Hälfte eines Projekts, dessen Gegenstück eine Analyse der Kunsttheorie Aby Warburgs zu bilden hätte (370). Das dem deutschen Kunsthistoriker gewidmete, 2002 folgende Buch *L'Image survivante* ist zwischenzeitlich wesentlich bekannter geworden als sein „Vorläufer“. So mag es ein fruchtbarer Zufall sein, dass beide Arbeiten nun im selben Jahr in deutscher Übersetzung erscheinen – vielleicht wird so im Zuge der Warburg-Renaissance auch Georges Bataille im deutschen Sprachraum endlich eine größere Aufmerksamkeit zuteil. Denn an Brisanz hat Didi-Hubermans Argumentation auch 15 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung nichts verloren.

Untersuchungsgegenstand ist Batailles Beitrag zu der kurzlebigen Zeitschrift *Documents*, deren insgesamt fünfzehn in den Jahren 1929/30 erschienene Ausgaben er als Herausgeber betreute. Bei seiner minutiösen Lektüre konzentriert Didi-Huberman seine Darstellung vor allem auf die Regie der Abbildungen in *Documents*. Hier liegt die

große Stärke des Buches: In einem furiosen Wechselspiel zwischen Text und Bild lässt Didi-Huberman die *Documents* sprechen und interpretiert den Bilddiskurs der Zeitschrift neu. Wie er es formuliert: Es geht darum zu zeigen, „wie das Netz, das die Abbildungen in Documents knüpfen, unbeirrbar nach dem Prinzip der Collage oder der Montage funktioniert. Es ist nicht etwa zur Illustration bestimmt, sondern dazu, die beunruhigende Arbeit der Begriffe und Wörter im und am Anblick fortzusetzen. Bisweilen auch dazu, diese (die Arbeit der Begriffe) aus jenem (dem figuralen Verfahren) abzuleiten.“ (59)

WIDER DEN ANTHROPOMORPHISMUS

In sehr kurzen Kapiteln verdeutlicht Didi-Huberman anhand einzelner Beispiele und Bildfolgen Batailles Strategien zur Demonstration seines (so die These) Hauptanliegens, dem Zerreißen des Anthropomorphismus, der gesicherten Form und somit Identität der menschlichen Figur. Bezwingend zeigt Didi-Huberman ein System der Gegenüberstellung von Bildern auf, deren ikonographische und formale Verwandtschaft unvermittelt teils verstörende Ähnlichkeiten zwischen eigentlich völlig disparaten Dingen aufblitzen lässt. Oft sind es Vergleiche von schockierender Absurdität, die fern jedes Idealismus die „Insubordination der materiellen Tatsachen“ (so Bataille) aufzuzeigen gedenken (52). Breton sollte Bataille deswegen im zweiten Manifest des Surrealismus, als dessen disidentisches Gegenprojekt *Documents* konzipiert war, in aller Schärfe als „Materialisten“ bezeichnen, dem es in seiner Zeitschrift allein darum ginge, „seine Besessenheiten mitzuteilen“ (199). Die Beine einer Reihe Revuetänzerinnen werden so bruchlos mit Bildern von Schlachtabfällen parallelisiert, von einer Fetischmaske die Brücke zu christlichen Votivgaben geschlagen. In der unheimlichen Ähnlichkeit dieser Bilder offenbart sich, so Bataille, das „Formlose“ in den Formen. Damit ist nicht etwas an sich Ungeformtes, also keine Negation der Form gemeint, sondern eine Form, die im Begriff ist, ihre Bedeutung zu verlieren, indem ihr indexikalischer Sinn in der Konfrontation mit anderen Formen ins Wanken gerät.

In diesem genuin strukturalistischen Vorgehen (das dem surrealistischen Impetus de facto näher stand, als es Breton recht sein konnte) werden inhaltlich antithetische Bilder in eine (meist ikonographische) Beziehung gesetzt; textliche und bildliche Strategien greifen dabei nahtlos ineinander. Was etwa in dem in *Documents* publizierten „Kritischen Wörterbuch“ vollzogen wird – die jeden Zusammenhang zergliedernde alphabetische Aufreihung der Dinge in Lemmata, etwa zu „Mund“ oder „Zeh“ – wurde in den Abbildungen bereits in disproportionierten Großaufnahmen dieser Körperteile vorweggenommen.

Der von Bataille attackierte „Anthropomorphismus“ ist für Didi-Huberman untrennbar mit der christlichen Tradition und ihrem Postulat der Gottesebenbildlichkeit des Menschen verbunden. In seiner beständigen Zerstörung der menschlichen Figur sei Batailles Vorgehen daher eine „irreligiöse Position par excellence“ (17). So fordert Didi-Huberman in der Vorbemerkung ausdrücklich dazu auf, sein Buch „im Geiste eines ‚Handbuchs der antichristlichen Ikonographie‘“ zu lesen. Er argumentiert hier vor allem unter Bezugnahme auf Batailles Polemik gegen die christliche und insbesondere gegen die thomistische Theologie der Ähnlichkeit als „Übereinstimmung in der Form“, die der Mensch mit dem Sündenfall verloren habe (36ff.). Batailles Bildtheorie wird damit zu einem Akt der Auflehnung gegen die der Ähnlichkeit auferlegten „Tabu-Struktur“, der er mit einer Aufwertung der schuldbeladenen „formlosen Ähnlichkeit“ begegnet. Obwohl durchaus plausibel, wirkt die große These einer „antichristlichen Ikonographie“ doch etwas überdramatisiert und mystifiziert vorgetragen – hier wäre ein Blick über den Rahmen von *Documents* ebenso angebracht gewesen wie ein Rekurs auf Batailles umfangreiches weiteres Schrifttum zu theologischen Fragen.

WIDER DIE EINFLUSSKUNSTGESCHICHTE

Für Batailles Illustrationsstrategie der Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Bildern, die durch ihre „grausame“ Ähnlichkeit gleichzeitig in Kontakt und Kontrast treten, benennt Didi-Hu-

berman im dritten Hauptteil als methodische Basis und philosophischen Kontext des Projekts von *Documents* ein genuin dialektisches Vorgehen. Trotz seiner Hegellektüre entwickelt Bataille aber eine Position „jenseits der Hegelschen Dialektik, die für ihn nur eine Dialektik der Vollendung ist“. An Stelle der versöhnenden Synthese rückt das „Symptom“ – ein Begriff, der bei Bataille selbst allerdings keine Rolle spielt. In der Konfrontation von These und Antithese, das heißt in der Bildpraxis der antithetischen Gegenüberstellung einer anthropomorphen Form mit einer diese zerreißen- den Ähnlichkeit, geht es für Didi-Huberman darum, „die lebendige Zerbrechlichkeit und Unvollendetheit der Symptome aufrecht[zuerhalten“ (338f.). Bilder sind in diesem Verständnis beständige Unruheherde, Medien der Übertretung, die den Betrachter dazu animieren, alles Selbstverständliche in Zweifel zu ziehen. Das durch sie verursachte beängstigende Hervorbrechen unseres Unbewussten markiert für Didi-Huberman zugleich ihr produktives Potential als Generatoren neuen Wissens.

Ausgehend von dieser „symptomalen Dialektik“ rekonstruiert Didi-Huberman die Geschichtsphilosophie Batailles, die wesentlich als Dekonstruktion der traditionellen kunsthistorischen Erzählungen von „Einfluss“ und „Entwicklung“ zu verstehen ist. Er bezeichnet Batailles Unternehmen daher sehr treffend als eine „Gegen-Geschichte der Kunst“ und übernimmt damit den von Amos Funkenstein (*Perceptions of Jewish History*, Berkeley 1993, 32-49) geprägten Begriff der „Counterhistory“ (frz. *contre-histoire*) für ein polemisches Narrationsmodell, das Identität und Selbstverständnis der Opponenten durch eine systematische Relektüre ihrer Legitimationsquellen zu verformen und dekonstruieren sucht.

Gleich das 1. Heft der *Documents* war programmatisch fast ausschließlich diesem Thema gewidmet. In einem Artikel zu Motivübernahmen in provinzialrömischen Münzen interpretiert Bataille den vermeintlichen Verfall der naturalistischen Darstellung der Vorbilder als „positive Extravaganz“, die ein morphologisches Spiel mit dem Vorbild betreibt. Dies bliebe auch nicht ohne Fol-

ge für das Urbild, das in der dialektischen Konfrontation mit der neuen Version seiner selbst ebenfalls „alteriert“ wird. Die spätere Deformation der Form wirke ins Verständnis der Vergangenheit zurück, indem deren intakte Repräsentationsformen prinzipiell in Zweifel gezogen werden. Didi-Huberman steht diesen Denkfiguren uneingeschränkt affirmativ gegenüber. Doch die Probleme, die daraus resultieren, sind offensichtlich: Hier wird nicht nur eine ahistorische Bildbetrachtung in Kauf genommen, sie wird vielmehr als un- ausweichlich eingefordert. Bilder sind zu keinem Zeitpunkt historisch ‚stabile‘ Ereignisse, sondern immer in einem dialektischen Selbstwiderspruch und damit in ‚Aufhebung‘ befindlich.

Diese Kritik ändert jedoch nichts an Didi-Hubermans brillanter Darstellung der Batailleschen Kunstgeschichte als „kein genetisches, sondern ein struktureles und dynamisches Modell“ (267). Wie radikal diese Absage an eine Plotstruktur ist, zeigt er in seiner Analyse von Batailles Buch *Lascaux oder die Geburt der Kunst* (dt. Genf 1983). Anders als der Titel vermuten lässt, wird hier gerade kein Nullpunkt der Geschichte beschrieben, sondern die Entstehung von Kunst im dialektischen Spiel zwischen den Tier- und Menschenbildern der Höhlenmaler verortet. Nicht das Entstehen der Bilder ist für Bataille das Erstaunliche, sondern dass sie unmittelbar wieder aufgelöst und durch dialektischen Widerspruch zerstört werden. Der Ursprung ist damit nicht als statisches Moment verstanden, sondern eher als Anstoß einer sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft betreffenden Bewegung.

FÜR DIE GEGEN-GESCHICHTE DER KUNST

Didi-Huberman will es aber nicht bei einer historischen Rekonstruktion der Batailleschen „symptomalen Dialektik“ belassen. Ganz im Sinne einer Aktualisierung seines Gegenstandes als Teil eines neuen Organes der Kunstgeschichte nimmt er die dialektische Methode auch für sein eigenes Vorgehen in Anspruch. Bereits die drei Hauptteile seines Buches sind mit „These“, „Antithese“ und „Symptom“ betitelt. Auch den in einem der längsten Kapitel des Buches geführten Vergleich zwi-

schen den Bildmontagen Batailles und denen des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein bezeichnet Didi-Huberman als „dialektisch“, wobei er dabei sein eigenes Vorgehen, ganz im Batailleschen Sinne, als „paradox“ verstanden wissen will. Diese methodische Selbstverortung wirkt jedoch leider mehr wie eine Mystifizierung des eigenen Arguments, die weniger zum Inhalt beiträgt als zum ohnehin schon etwas üppigen Umfang des Buches.

In dieser methodenkritischen Relektüre wandelt sich Batailles Projekt einer „Gegen-Geschichte der Kunst“ schnell in ein Argument *gegen die Kunstgeschichte* – und das bedeutet für Didi-Huberman vor allem gegen eine Ikonologie Panofskyscher Prägung. Hier setzt er einmal mehr zu seiner bereits häufig vorgetragenen Kritik an der „Disziplin namens Kunstgeschichte“ an, die in ihrer ‚klassischen‘ Ausprägung – also ohne methodische Inspiration durch Stimmen wie Bataille – „zu lähmendem Müßiggang, Selbstgefälligkeit und Stumpsinn verdammt“ sei (299). Gegenstand der Kritik ist in erster Linie die Methode der Ikonologie, die mit ihrem Glauben an die Zeichenhaftigkeit und damit an die prinzipielle Lesbarkeit von Kunst die (von Bataille und anderen aufgedeckten) symptomalen Abgründigkeiten der Bilder zu verdrängen suche, um ihre Deutungshoheit zu wahren.

So viel in methodenkritischer Hinsicht auch für diese Einwürfe sprechen mag: Ob damit für Bataille der richtige Gegner aufgebaut wurde, scheint fraglich. Mehrfach betont Didi-Huberman, wie stark Batailles Arbeit an den Bildern einer ikonographischen Methode verpflichtet sei. Umgekehrt hebt er zu Recht hervor, gegen wen sich das Projekt der *Documents* eigentlich richtete, nämlich gegen den institutionalisierten kennerschaftlichen Kunstbetrieb mit Organen wie der *Gazette des Beaux-Arts* und dem etablierten Museumswesen. Letzterem widmete sich Bataille im „Kritischen Wörterbuch“ mit aller polemischen Schärfe und erklärte die Entstehung der französischen Museen aus dem Geist der Guillotine, da in ihnen die Bilder wie abgeschlagene Köpfe, als

„surfaces mortes“, an den Wänden hingen. Sein gegen diese vorwiegend kennerschaftlich und stilgeschichtlich arbeitenden Institutionen gerichteter Ansatz eines „Anti-Ästhetizismus“ und „Anti-Formalismus“ (wie Didi-Huberman es nennt) scheint dabei gerade nicht gegen Panofsky aufgestellt zu sein. Ja, der Hamburger Kunsthistoriker wurde sogar in der Liste der Mitarbeiter von *Documents* aufgeführt. Ob tatsächlich eine Kooperation angestrebt war, ist nicht bekannt; belegt ist hingegen mittlerweile, dass andere Mitarbeiter von *Documents* wie Carl Einstein im Austausch mit der Hamburger Kunstgeschichte standen (vgl. Einstein an Panofsky, 4.1.1933, in: E. P., *Korrespondenz 1910 bis 1936*, hg. v. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2001, 557).

HANS CHRISTIAN HÖNES, M. A.
Helene-Mayer-Ring 10, 80809 München,
hchoenes@web.de