

Von Bildern und Menschen.

Georges Didi-Huberman entfesselt die wilde Dialektik Aby Warburgs.

Georges Didi-Huberman: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main – Suhrkamp 2010.

Malte Völk

Leerstellen, Zwischenräume, Übergänge

Der Kunsthistoriker Aby Warburg gilt als Begründer oder Pionier der modernen Ikonologie, also des Bereiches der Kunstgeschichte, in dem verstärkt nach der kulturgeschichtlichen Bedeutung von Kunstwerken gefragt wird. Zu Berühmtheit gelangte Warburg insbesondere durch den von ihm geprägten Begriff der *Pathosformeln*, der auf das Nachleben von vorgeprägten antiken Ausdrucksformen zielt. Bestimmte Motive und Gebärden, die pathetische Augenblicke von ungezügelter Emotionalität verkörpern, lassen sich von der Antike bis zur Moderne als immer wiederkehrende und damit *nachlebende* Elemente bestimmen. Beim Durchblättern des neuen Buches über Aby Warburg von Georges Didi-Huberman kann man auf das Faksimile einer Seite aus einem Notizbuch Warburgs stoßen, das mit „Schemata Pathosformeln“ (275) betitelt ist. Man sieht eine große Tabelle, in deren Zeilen mimische Ausdrucksformen notiert wurden, wie etwa Tanz, Verfolgung, Raub, Sieg oder Klage. Doch die entsprechenden Spalten blieben leer. Der Versuch, eine tabellarische Typologie der Pathosformeln anzulegen, war offenbar gescheitert: Das nicht zu schematisierende Pathos schlägt die Formel. Schon diese Manuskriptseite, die mit dem Jahr 1905 in die Phase von Warburgs verstärkter Hinwendung zu kulturanthropologischen Fragen fällt, die sich etwa in seiner Forschungsreise zu den Hopi-Indianern in Arizona ausgedrückt hatte, zeigt ein wesentliches Problem im Umgang mit dem Werk Aby Warburgs: Es lässt sich kaum in ein Schema pressen oder auf einen einzugrenzenden Erkenntnisgewinn verpflichten, während aber gerade solche Kategorisierungen das hauptsächliche Geschäft des Wissenschaftsbetriebs darstellen. Warburg spielte hingegen mit dem Gedanken, seinen berühmten Bilderatlas *Mnemosyne* – der Versuch einer nicht schematisierenden Typologie – mit dem Untertitel: „Ikonologie des Zwischenraums“ (549) zu versehen. Die Bestrebungen des „erobernden Wissens“ (545) würden damit sozusagen ins Leere laufen, wären im Zwischenraum gebunden.

Die Polarität zwischen der etablierten Kunstgeschichte als einer Art Ordnungsmacht auf der einen, und Aby Warburg als einer nicht zu kategorisierenden, nicht zu bändigenden Urkraft auf der anderen Seite wird von Didi-Huberman vielleicht ein wenig zu stark aufgespannt. Strenge Worte hält er bereit für die Protagonisten, die gemeinhin mit der Fortschreibung des Warburgschen Werkes in Verbindung gebracht werden: Ernst Gombrich wird eine „epistemologische Zensur“ (313) Warburgs vorgeworfen, Erwin Panofsky wird streckenweise als geradezu dummlich hingestellt, und selbst Ernst Cassirer des „Verrat[s]“ (483) beschuldigt. Angemessen ist dieses Vorgehen aber schon allein deshalb, weil damit immerhin eine zentrale Fiber von Warburgs Denken zum Ausdruck kommt: Das Ausmessen von dialektischen Spannungsfeldern, die sich zwischen unversöhnlichen Polaritäten erstrecken.

Diese offensichtliche Kluft zwischen der traditionell-etablierten Kunstgeschichte und dem kraftvoll flirrenden, erratisch-genialischen Denken eines Aby Warburg schlachtet Georges Didi-Huberman genussvoll aus: Vor Warburg war das Fachgebiet „auf seine Objekte fixiert [...] wie ein Schuhfetischist auf seine Schuhe“, wobei es „die Beziehungen ignorierte, die seine Objekte herstellten oder durch die sie zustande kamen“ (51). Demgegenüber legt Warburg die lebendigen Beziehungen zwischen diesen Kunstobjekten frei, indem er ein Bild als „das Ergebnis von Bewegungen“ sieht, „die sich vorläufig darin sedimentieren und kristallisieren. Diese Bewegungen durchdringen das Bild vollständig, und jedes besitzt eine – historische, anthropologische, psychologische – Bahn, die ihren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes hat und über es hinaus führt“ (43).

Die Zeit, das Pathos, das Symptom: Von Winckelmann zu Freud

Für eine Begründung dieses so umfassenden energetisch-dynamischen Bildbegriffs widmet sich der Verfasser zunächst der Kategorie der Zeit. Der erste von drei Teilen des Buches – „*Phantombild. Das Nachleben der Formen und die Unreinheit der Zeit*“ – liefert eine wissenschaftsgeschichtlich höchst spannende Bestimmung des für Warburg zentralen Begriffs vom *Nachleben*, der sich in der Regel auf die in der Kunst der Neuzeit auftauchenden antiken Elemente bezieht. Dass aber solche Epochenzuschreibungen wie die Antike, die Renaissance oder die Moderne in dem Begriff des Nachlebens mitschwingen, ist nach dieser Bestimmung schon verfehlt. Handelt es sich doch um einen strukturellen, keinen chronologischen Begriff, so lässt „er sich keiner historischen Periodisierung überlagern“ (95). Denn die Kunst hat ihre eigene, gewissermaßen psychologische Zeit, die nicht mit der physikalisch-Linearen konform geht. Dem naturalistischen „Zeitschema von Größe und Verfall“ (19), dem besonders die durch Johann Joachim Winckelmann geprägte klassische

Kunstgeschichte anhing, setzte Warburg ein „Phantommodell der Geschichte“ (30) entgegen. Diese symbolisch und kulturell zu verstehende Zeitstruktur findet ihren Ausdruck in „Schichten, hybriden Blöcken, Rhizomen, spezifischen Komplexitäten, oft unerwarteten Rückwendungen und stets verfehlten Zielen“ (30). Anders gesagt: die Phantomzeit der Kunst gleicht dem Schlangenhaufen, von dem Warburg bei seiner Beobachtung von Ritualen der Nordamerikanischen Hopi-Indianer sich hat beeindruckt lassen. Entsprechend der spezifischen Zeitstruktur der Kunst stellt das Nachleben eine eigene Form der Existenz dar, der etwas Gespensterhaftes zu eigen ist, etwas Dunkles und Unergründliches, das von der Vernunft nie vollkommen durchdrungen werden kann. Jedoch lassen sich zumindest die wirbelnden, verschlungenen Bewegungslinien des Nachlebens erschließen.

Im ersten Teil der Untersuchung geschieht dies, indem die grundsätzlichen Konstellationen des Warburgschen Denkens aus fachspezifischen Traditionen der Kunstgeschichte heraus entwickelt werden, wobei sich Überlegungen von Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche als zentrale Anstöße zur Überwindung des schematisch ordnenden und teleologisch fixierten Historismus des 19. Jahrhunderts erweisen. Besonders verdienstvoll ist nun, daß Didi-Huberman den oft vernachlässigten Einfluss von Ethnologie und Anthropologie auf Warburgs Denken umfangreich und überzeugend herausarbeitet. Wie der Zusammenhang freigelegt wird, der zwischen dem kulturellen Evolutionismus eines Edward B. Tylor, zwischen dem Aufspüren zählbarer *survivals*¹ früherer Kulturformen und dem Begriff des Nachlebens besteht, das sind Erkenntnisse über den Zusammenhang von Anthropologie und Ästhetik, die der Kulturwissenschaft über den fachgeschichtlichen Aspekt hinaus zu überaus fruchtbarer Auseinandersetzung gereichen könnten.

Der zweite Teil über das „*Pathosbild*. Bruchlinien und Intensitätsformeln“ legt einen Fokus auf die Warburgsche Verwandtschaft zur Philosophie Friedrich Nietzsches. Dabei erweist sich gerade dieser kulturwissenschaftliche Ansatz als *missing link* zwischen beiden Denkern: „Wenn Nietzsche doch nur mit den Tatsachen der Völkerkunde und Volkskunde besser vertraut gewesen wäre!“ (Zit. nach S.165) beklagt sich Warburg in einem Tagebucheintrag. So zeigt sich, dass Warburg zwar zentrale Ideen und Begriffe von Nietzsche aufgreift und weiterentwickelt, diese aber in anthropologischer Absicht erweitert. Die Klassifizierung der Künste gemäß Nietzsches dualistischer Ästhetik der Kräfte des Apollinischen und Dionysischen – das Bild etwa gilt ihm als apollinisch, der Tanz als dionysisch – wird von Warburg dialektisch verdichtet: Beide Kraftströme finden sich in jedem Objekt und in jeder Epoche zu einem Dynamogramm vereinigt, das alle Sinne einschließt, nicht nur die optische Wahrnehmung. Das Bildnis einer Frau, deren Gewand vom Wind auf der einen Seite so gegen den Körper gedrückt wird, dass die Konturen der Nacktheit

¹ Schon bei Tylor ist dies ein dialektischer Begriff. Anders als beim *survival of the fittest* überleben hier gerade die *unfittest* Elemente der Kultur, wie etwa abergläubische Praktiken, die als absurde Wiedergänger fortbestehen.

sichtbar werden, während das gleiche Gewand auf der anderen Seite des Körpers erregt-bewegt, geradezu dionysisch, herumflattert, ließe sich als Beispiel für diese Idee Warburgs evozieren. Wenn dann die Gestalt auf der unbewegten Seite auch noch einer antiken Skulptur ähnelt, tritt zudem das gespenstische Nachleben in solch eine „Choreographie des Begehrens“ (293) ein.

Beeindruckend und meisterhaft ist, wie Didi-Huberman es versteht, seine Argumentation durch verschiedenste Metaphernfelder zu manövrieren und damit immer wieder neu aufzuladen und zu verdichten. Indem der Verfasser über weite Strecken selbst bildhaft über seinen Gegenstand spricht, wird die epistemologische Sprengkraft von Bildern nicht nur abstrakt beschrieben, sondern gleichzeitig lebhaft demonstriert. So wird zum Beispiel ein geologisches Metaphernfeld eröffnet, um die kulturphilosophische Bedeutung von Burckhardt, Nietzsche und Aby Warburg zu betonen, die in Bezug auf eine revolutionäre Philosophie der Zeit zusammen gedacht werden. Sie erscheinen in der bildlichen Pointierung des Verfassers als „Seismographen der bewegten Zeiten“ (131), die Schock- und Erinnerungswellen empfangen und weitergeben. Diese historischen Erschütterungen stehen in einer dialektischen Beziehung zu der Idee einer nicht starr linearen, einer plastischen Zeit.

Wenn diese Plastizität ausbleibt, wird es schnell turbulent: „Man muß die Plastizität und die *Naht* (die Art, wie der Boden vernarbt ist) vor dem Horizont des *Bruchs* denken (der Art, wie der Boden nachgegeben hat, gebrochen ist, nicht plastisch genug war). Der Historiker wandelt an Abgründen, weil Beben stattgefunden haben, die dort zu einem Bruch der historischen Kontinuität führten, wo die Zeit nicht die nötige Plastizität besaß“ (182) [Hervorhebungen im Original]. Das Nachleben ist also nicht denkbar ohne eine Plastizität der Zeit, die gerade durch ihr Gegenteil, den Bruch, offengelegt wird.

Im dritten Teil der Untersuchung über das „*Symptombild. Bewegte Fossilien und Erinnerungsmontage*“ wird der Schwerpunkt aufs Individuum verlagert. Mit der Ausdeutung des Warburgschen Ansatzes im Wirkungskreis der Psychoanalyse nach Sigmund Freud betritt Didi-Huberman, wie er selbst betont, einen nicht positiv-philologisch abgesicherten Bereich. Denn anders als bei Burckhardt und Nietzsche lassen sich keine direkten Berührungspunkte zwischen dem 1929 verstorbenen Kunsthistoriker und dem Urvater der Psychoanalyse nachweisen; keine Übernahme von Begriffen, praktisch keine Erwähnungen in Briefen oder Notizen sind belegt. Dennoch ist die hier präsentierte Engführung der beiden Denker absolut überzeugend und notwendig. Eine angemessene Entfaltung des Warburgschen Denkens muss die Kategorie des Unbewußten einbeziehen, muss den verdrängten Wünschen und Konflikten Raum geben. Das Abschneiden dieser Sphäre des Unbewußten, das Didi-Huberman der Kunstgeschichte immer wieder vorwirft, stellt letztlich einen weiteren Versuch dar, die von Nietzsche und Freud erweckten

Dämonen der abendländischen Kultur „unter den alten Brüstungen des in Ruinen liegenden Mitteleuropa zu belassen“ (313). Die „Bildkräfte“ um die es Warburg geht, setzen dagegen „direkt am sedimentierten, unreinen und bewegten Material eines unbewußten Gedächtnisses“ an (339).

So rekonstruiert der Verfasser eine erstaunliche Ähnlichkeit zwischen den Ausdeutungen einiger Frauenfiguren aus der Kunst der Renaissance bei Warburg und Freuds frühen Beschreibungen der Hysterie. Beide setzen also am pathologischen Symptom des Individuums an, um dessen Spur zum Unbewußten zu verfolgen, wodurch sich die dunklen, meist triebhaften Geheimnisse der Kultur offenbaren. Gemeinsam ist ihnen auch, daß sie unscheinbare, kleine Gesten, Ausdrucksformen und Dinge in ihre Analyse einbeziehen. Beispielhaft etwa Warburgs Deutung von bildlichen Szenen, in denen das „willenlose Beiwerk“ (268) Träger von tabuisierten Emotionen ist, die durch eine Verschiebung sozusagen in die Dingwelt ausgelagert wurden. Diese Symptomatologie der Kulturgeschichte verbindet Didi-Huberman mit einer Symboltheorie, die das Zeichen als ein beständig sich wandelndes, dynamisch-kraftvolles Element sieht: „Das Symptom – das ist seine Etymologie – verweist auf das, was fällt, und nicht auf das, was bedeutet. Mit ihm explodieren auch die Zeichen: sie stieben in Garben auseinander und fallen in sich zusammen, bevor sich ein neues Feuerwerk entfaltet“ (329). Um diesem nicht einzugrenzenden Symbolverständnis gerecht zu werden, bleibt letztlich nur das Prinzip der Montage. So ist das letzte große, wie so vieles von ihm Fragment gebliebene Werk Warburgs, der Bilderatlas *Mnemosyne*, genau dies: eine Montage, die vom Betrachter fordert, die Beziehungen zwischen den Bildern – und zwischen ihm und den Bildern – selbst herzustellen. Und gerade dieser intensive Zusammenhang von Bildern mit der *individuellen* menschlichen Erkenntnisfähigkeit, letztlich mit der Vorstellung vom Individuum überhaupt, scheint die wichtigste Lektion Aby Warburgs zu sein. Von dessen wilder Dialektik ein gültiges und kraftvolles Bild gezeichnet zu haben ist das hervorragende Verdienst Didi-Hubermans.

Malte Völk M.A. studierte Europäische Ethnologie und Germanistik und ist Promotionsstipendiat der Rosa Luxemburg Stiftung.