

Didi-Huberman, Georges: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016. ISBN: 978-3-7705-5393-8; 413 S.

Rezensiert von: Nicole Wiedenmann, Institut für Theater- und Medienwissenschaft, Friedrich Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Im Anschluss an seine beiden Werke „Wenn die Bilder Position beziehen“ (2011) und „Remontagen der erlittenen Zeit“ (2014) beschäftigt sich Georges Didi-Huberman auch in diesem Text mit der Lesbarkeit der Geschichte in und durch vorhandenes Bildmaterial. Dabei geht es ihm primär um ein ‚Neu-Lesen‘ der Geschichte. Und wie auch in den beiden vorangegangenen Essays ist hier der Gedanke einer Erkenntnisgewinnung durch das Prinzip der Montage – im Sinne von Walter Benjamin¹ – von zentraler Bedeutung. Seine theoretische Konzeption einer wiederzugewinnenden Intelligibilität der Geschichte durch Fragmente ist der Zugang, den Didi-Huberman mit mutiger Beharrlichkeit in der Kulturwissenschaft zu implementieren sucht. Bei der Idee des Montageprinzips hat er nachträglich seinen Meister in dem Kunsthistoriker Aby Warburg gefunden. Ihm und seinem unvollendeten ‚Mnemosyne-Atlas‘ (der eben auch gar nicht auf Vollendung ausgelegt sein kann) ist dieser Band letztlich gewidmet, „jener berühmten Sammlung von Bildern, die den Titel „Mnemosyne“ trägt und die hier sowohl unseren Ausgangspunkt wie auch unser Leitmotiv bilden soll“ (S. 17).

Warburg muss als Vorläufer der heutigen Bildwissenschaft verstanden werden, da er die Trennung zwischen Kunst und technischen Bildern, europäischer und ‚primitiver‘, sakraler und profaner Kunst stets aufzuheben suchte – wofür sein Bilderatlas mit den unterschiedlichen visuellen Artefakten bereitetes Zeugnis ablegt. Ziel Warburgs war es, wie Hans-Ulrich Reck es ausdrückt, zu beobachten, „wie sich Ketten von Motiven und Formentsprechungen durch historisch variable Aneignungen hindurch erhalten“.² Oder wie es Didi-Huberman formuliert: Bilder sind „wandernde Bilder, die [...] aus jedem ‚Kunststil‘ und aus jeder Nationalkultur [...] eine es-

sentiell gemischte, unreine, hybride Entität machen. [...] Einer der wichtigsten Beiträge der Warburg’schen Kunstgeschichte war seine Entdeckung, dass es selbst in jenen Errungenschaften des Abendlands [...] – die griechisch-römische Kunst einerseits und die italienische Renaissance andererseits – eine grundlegende Unreinheit gibt, die mit großen Wanderbewegungen verbunden ist.“ (S. 29) Warburgs methodisches Anliegen war dabei auch, „durch anthropologisch-universale Tendenzen des Seelenlebens Ausdruckskonfigurationen menschlicher Existenzbewältigung herauszuarbeiten“.³ Der Bildsinn liegt für Warburg dabei – wie Reck schreibt – zwischen den Polen der – „Rationalität und Sinnlichkeit, Vernunft und Magie, Kontrolle und Angst“.⁴ Und genau diese konträren Pole sind es auch, die Didi-Huberman an Warburg so faszinieren und die sich in den drei Oberkapiteln seines Essays spiegeln: Disparates, Atlas und Desaster.

Auf den ersten Seiten des Kapitels „Disparates – Was nie geschrieben wurde, lesen“ setzt sich Didi-Huberman intensiv mit den epistemologischen Grundannahmen und den Strukturen des Atlas als spezifischer Wissensordnung auseinander. So legt er dar, dass man Atlanten nicht von vorne bis hinten durchliest, sie ebenso recht willkürlich beginnen und sie keiner stringenten Narration folgen. Ein Atlas hat Tafeln, Bilder und Textanteile, Verzweigungen in alle Richtungen und damit eine grundsätzlich labyrinthische Struktur. Überzeugend führt Didi-Huberman aus, dass der Atlas eine visuelle Form des Wissens ist, die das epistemische Paradigma mit dem ästhetischen kombiniert: „Entgegen jeder epistemischen Reinheit führt der Atlas ins Wissen die sinnliche Dimension, [...] den lückenhaften Charakter jedes Bildes ein. Entgegen jeder ästhetischen Reinheit führt er das Mannigfaltige, die Hybridität aller Mon-

¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Frankfurt am Main 1983, S. 574.

² Hans-Ulrich Reck, *Pathosformeln, Schwingungsgrade, energetische Messungen: Aby Warburg als Anreger für Motivmontagen*, in: *Kunstforum International* 114 (1991), S. 214–225, hier S. 214.

³ Hans-Ulrich Reck, *Von Warburg ausgehend. Bildmysterien und Diskursordnung*, in: *Kunstforum International* 114 (1991), S. 198–213, hier S. 209.

⁴ Ebd., S. 210.

tagen ein.“ (S. 13) Der „Atlas sprengt also, von Anfang an, die Rahmen“ und agiert mit einer „unerschöpflichen Offenheit“, so dass man immer wieder neue „Verbindungen entdecken“ (ebd.) kann. Dies entspricht, so Didi-Huberman weiter, dem Imaginationsbegriff bei Baudelaire, da dort die Einbildungskraft „die geheimen inneren Beziehungen der Dinge, die Entsprechungen und Analogien wahrnimmt“ (zit. nach S. 14). Hierbei kommen auch Benjamins Worte, „was nie geschrieben wurde, lesen“⁵, ins Spiel, insofern es gilt, die Dinge dieser Welt zu lesen und dabei Entsprechungen zwischen ihnen zu erkennen. Oder, wie Warburg einst feststellte: Der Atlas provoziert eine „Ikonologie der Zwischenräume“ (zit. nach S. 17).

Nach diesen systematischen Präliminarien konzentriert sich Didi-Huberman auf Warburgs ‚Mnemosyne-Atlas‘ und nimmt hierbei die erste Tafel (Tafel A) – den Vorspann des Atlas – genauer in den Blick, offenbart sich hieran doch schon die Funktionsweise dieser Bildersammlung. Warburgs Ziel war es dabei laut Didi-Huberman, „durch die Begegnung dreier unähnlicher Bilder bestimmte ‚geheimere innere Beziehungen‘, bestimmte ‚Entsprechungen‘ zum Vorschein zu bringen, die eine transversale (‚quere‘) Erkenntnis dieser unerschöpflichen Komplexität historischer (der genealogische Stammbaum), geographischer (die Karte) und imaginärer Art (die Tiere des Tierkreises) ermöglichen können“ (S. 21). Diese heterogene Kombination zeitigt eben gewisse Synergieeffekte: Durch Reduktion und Abstraktion, also durch vergleichbare relationale Vorgehensweisen, versuchen alle drei Bilder eine Ordnung in Kosmos und Welt zu bringen, stellen alle drei eine Wissensordnung durch ein diagrammatisches Schaubild dar – das heißt, trotz einer gewissen Rätselhaftigkeit sind die Zusammenstellungen der Bilder nie beliebig.

Die Wahrnehmungsanordnung in Warburgs Atlas suggeriert also innere Beziehungen, die es nun zu entdecken gilt. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die Flexibilität der Anordnung. „Der Tisch [...] ist nur der Träger einer Arbeit, die immer wieder aufgenommen, modifiziert, wenn nicht gar immer wieder neu begonnen werden muss.“ (S. 19)⁶ Daher stellt, so Didi-Huberman, der

Mnemosyne-Atlas einen bedeutenden Teil unseres Erbes dar: „Ein ästhetisches Erbe, weil er eine Form erfindet, eine neue Art und Weise, die Bilder untereinander anzuordnen; ein epistemisches Erbe, weil er eine neue Art des Wissens eröffnet“ (S. 21) – eine noch nicht dagewesene Form einer ‚Archäologie des Wissens‘.⁷ Die unendliche Ordnung zeigt sich also in der permanenten Zerlegung und Neuordnung, in dem Wechsel zwischen Unordnung – Umordnung – Ordnung und ‚praktisch‘ in dem permanenten Umstecken der Bilder auf den Tafeln. Als „fruchtbare[s] offene[s] Dispositiv“ (S. 91) wird einem dauerhaften und endgültigen Ordnungsprinzip eine Absage erteilt.

Das zweite Oberkapitel „Atlas – Die ganze Welt der Schmerzen tragen“ widmet sich einerseits der mythischen Figur des Titanen Atlas, der von den olympischen Göttern dazu verurteilt wurde, auf ewig das Gewicht der Welt zu tragen und andererseits dem Atlas, der uns das Wissen visuell und labyrinthisch präsentiert. In Warburgs Bildersammlung taucht der Titan bereits auf Tafel 2 auf und laut Didi-Huberman drückt er als emblematische Figur die grundsätzliche Polarität der Zivilisation aus: „Auf der einen Seite die Tragödie, in der jede Kultur ihre eigenen Ungeheuer (monstra) vor Augen führt; auf der anderen Seite das Wissen, anhand dessen jede Kultur ebendiese Ungeheuer in der Sphäre des Denkens (astra) erklärt, erlöst oder in ihrem Spiel durchkreuzt.“ (S. 93f.)

Dieses zweischneidige visuelle Denken hat im Mnemosyne-Atlas also seinen Niederschlag gefunden, oder wie Reck es ausdrückt: „In der Ambivalenz des Bildnerischen käme die kulturbildende Dialektik von Bildhorror und fortschreitender Erledigung der dunklen Wirkkräfte durch zähmende Aneignung

⁵ Walter Benjamin, Über das mimetische Vermögen, in: *Gesammelte Schriften*, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974–1983, Band II, S. 213.

⁶ Analog definiert auch Foucault den ‚Tisch‘, auf dem disparate Objekte angeordnet werden, als epistemische Voraussetzung für die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen; vgl. Michel Foucault, Vorwort, in: Ders., *Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt am Main 1974, S. 21f.

⁷ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981.

zum Ausdruck.“⁸ Die mythische Figur des Atlas wie auch die visuelle Anordnung der Bilder bei Warburg bringen diese Dialektik zum Ausdruck. Die Atlas-Arbeit ist also ein ‚tragisches Wissen‘, insofern es gilt, „die erdrückende Disparität der Welt zu ‚(er)tragen“ (S. 119). Es war bekanntlich der psychischen Konstitution Warburgs geschuldet, genau um diese Fragilität zu wissen und mit der Arbeit am visuellen Archiv gleichzeitig die Dämonen zu bannen. Verbildlichung ist für Warburg ein Prozess der Angstabwehr, denn sie fungiert bei ihm als „bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt“⁹, als „Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewusster bändigender formaler Gestaltung“¹⁰ liegt, als magische Technik der Bannung der eigenen monstra. Oder wie Ernst Cassirer Warburg attestierte: „Größer und tiefer hat selten ein Forscher sein tiefstes Leid in Schauen aufgelöst und im Schauen befreit.“ (zit. nach S. 203) Der Bildwerdung nach Warburg ist also das dialektische Moment von Angst und Macht, Trieb und Vernunft, gleichermaßen eingeschrieben¹¹ – so wird die Arbeit am Wissen erträglich und man kann den Weg der Fröhlichen Wissenschaft gehen und gleichwohl „die ganze Welt der Schmerzen tragen“.

Der Mnemosyne-Atlas steht also „sowohl für die Kraft wie für das Leiden, die ein und demselben Gestus Warburgs innewohnen, indem seine Berufung zu den astra (den Begriffen) immer wieder in die Nähe der monstra (des Chaos) zurückgeholt wird“ (S. 196), wie im letzten Kapitel „Desaster – Das Thema der Kunst ist, dass die Welt aus den Fugen ist“ eindrücklich erläutert wird. Aber auch vice versa: Warburg bemüht sich, das Chaos immer wieder nach Mustern zu ordnen, um das Disparate zu bändigen und ihm Strukturen aufzuzwingen. Außerdem scheint der Atlas eine Sammlung von Desastern offenzulegen, indem das Spiel zwischen *astra* und *monstra* die grausamsten Aspekte der menschlichen Geschichte zum Vorschein bringt. „Die Erkenntnis durch Montagen oder Remontagen regt unentwegt dazu an, über die Demontage der Zeiten in der tragischen Geschichte der Gesellschaften nachzudenken.“ (S. 198) Und dies ist auch auf den letzten Tafeln des Mnemosyne-Atlas zu erkennen, die in

Fotodokumenten den erstarkenden Faschismus im Europa von 1929 widerspiegeln. Es sind die Dokumente einer beginnenden Tragödie. Warburgs Erfahrungen durch den Ersten Weltkrieg hatten in ihm einen intrapsychischen ‚Krieg‘ ausgelöst, der nicht nur Ergebnis eines subjektiv-pathologischen, sondern durchaus auch eines real historischen Erlebens ist. Der Mnemosyne-Atlas war für Warburg eine Art Neuorientierung: Er gebrauchte „Tafeln, um wiederherzustellen, was Krieg und Wahnsinn zerstört hatten, und um die große abendländische ‚Psychomanie‘ zu verstehen“ (S. 277). In der Ordnung des Atlas wird eine von Desastern zerstörte Welt wieder zusammengesetzt und als große „intellektuelle Kosmographie“ (S. 279) neu kartographiert. Wenn es nach Brecht grundsätzlich „das Thema der Kunst ist, dass die Welt aus den Fugen ist“ (zit. nach S. 201), so bringt für Warburg der intellektuelle Umgang mit den Bildern das Desaster wieder in eine gewisse Ordnung.

Bemerkenswert an Didi-Hubermans Essay ist sicherlich die tiefe Einsicht, die er seinen Lesern in das Schaffen Aby Warburgs gewährt, und wie er die (scheinbar) disparate Anordnung der Bilder in dessen Atlas immer wieder fruchtbar und lesbar zu machen weiß. Und als besonders gelungen muss die Auseinandersetzung mit der Produktivität des Disparaten auf der systematischen Ebene hervorgehoben werden. Auffällig sind allerdings gewisse Redundanzen zu vorangegangenen Werken sowie das wiederholte Aufrufen der gleichen intellektuellen Gewährsmänner mit ihren identischen Thesen wie bspw. Lesbarkeit und Montage bei Benjamin oder Adornos Essaybegriff. Aber durch die unterschiedlichen Remontagen und Rekontextualisierungen rekurrierender Teile werden auch bei Didi-Huberman immer wieder neue ertragreiche Perspektiven geschaffen. Er nimmt also seinen methodischen Leitbegriff der Montage als zentrales Instrument für sein eigenes Schaffen ernst.

⁸ Reck, Von Warburg ausgehend, S. 201.

⁹ Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2003, S. 3.

¹⁰ Ebd., S. 4.

¹¹ Vgl. Reck, Von Warburg ausgehend, S. 200.

HistLit 2017-4-135 / Nicole Wiedenmann
über Didi-Huberman, Georges: *Atlas oder die
unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der
Geschichte III*. Paderborn 2016, in: H-Soz-Kult
05.12.2017.