

NACHLEBEN ODER NACHTRÄGLICHKEIT. GEORGES DIDI-HUBERMANS MODERNITÄTSKONZEPT DES VER-FALLENS

Die im bisherigen Verlauf vorgestellten Bilder aus der Wissenschaft, aus dem Krieg und aus der Mode waren jeweils unter einer methodischen Vorgabe betrachtet worden: Motivähnlichkeit war das Auswahlkriterium, um historische Reihen zu bilden, aus denen dann kulturelle Semantiken interpretativ ermittelt wurden. An dieser Stelle ist es angebracht, eine theoretische Reflexion zu diesem Verfahren einzubinden, da unausgesprochene Implikationen und Vorentscheidungen an der Sinnbildung beteiligt sind.

Der Komplex aus Bildähnlichkeit, Analogiebildung und Traditionsmächtigkeit visueller Artefakte hatte an einer Stelle zu einem Verweis auf Aby Warburg und seine Kulturtheorie evolutionärer Bildformenentwicklung geführt.¹ Im Kontext der Sprungbilder aus der Mode wurde sein Vorgehen eher beiläufig und wenig argumentativ als inadäquat ausgewiesen. Gerade die Mode-Ikonografie bietet jedoch aufgrund ihres Anspielungsreichtums Gelegenheit für eine Diskussion des Problems von Bildgenesen. Dazu soll im Folgenden Georges Didi-Hubermans Buch *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs* eingehender erörtert werden. Dies aus zwei Gründen: Bereits der Titel des Buches verweist auf zwei Aspekte, die der Begründer der Ikonologie theoretisiert hat und die in der Modefotografie wiedererkannt werden könnten: die Nymphe als Inbild weiblicher Ausgelassenheit und das textile Beiwerk. Gleichzeitig stehen die ikonografischen Gegenstände, die Didi-Huberman untersucht, in einem offenkundigen Gegensatz zu den Bildern der Mode. Daraus ergeben sich inspirierende und relativierende Erwägungen zu einer Theoretisierung visueller Kultur. Bevor dieser Aspekt zur Sprache gebracht wird, will ich das Anliegen Didi-Hubermans darstellen, wobei meine Skizze weder den Material-

1 Siehe die Seiten 84-90 in diesem Band.

reichtum, die erkenntnisleitenden Funde und Fragen, die gedankenreichen Überlegungen noch die Sensibilität in der theoretischen Begründung Didi-Hubermans angemessen wiedergeben kann.

Der französische Kunstwissenschaftler und Warburg-Kenner unternimmt den Versuch, das warburgsche Theorem vom »Nachleben« der Bilder in der Kultur, von der »unverlierbaren Erbmasse«² produktiv zu machen, ohne dabei in methodischer Ergebnislosigkeit zu verbleiben. Seine Nähe zu Warburg mag zunächst vor allem daran liegen, dass seine Gegenstände aus dem Bereich der Kunst und nicht aus dem der Populärkultur stammen. Was wir als kulturelles Bildgedächtnis zu bezeichnen gewohnt sind, kann plausibel eher mit den kanonisierten Werken der Kunstgeschichte als mit den flüchtigen Bildern der Massenkultur begründet werden. So folgt Didi-Huberman einerseits Warburg in erstaunlicher Treue, wobei er sich weniger auf den frühen Warburg der Botticelli-Forschung stützt, sondern auf den späten, der das Bildtheater der Mnemosyne errichtet hat. In dieser Gewichtung kommt bereits das Problem zum Vorschein: Nicht die Ikonologie mit ihren nachweisbaren textlichen und bildlichen Genealogien, nicht die Detektivarbeit der Identifizierung, nicht die Spurensuche nach den »Verkehrswegen«, auf denen die »Bildwanderungen«³ stattfinden, interessiert Didi-Huberman, sondern die assoziierende Kraft unterschiedlicher Bilder, die in einer *longue durée* den Raum der Kultur prägen. Hierin kommt eine Abweichung von der warburgschen Methode zum Tragen: Wo Warburg die Aufmerksamkeit auf die Formähnlichkeit richtet, in denen (kritisch gesprochen) »symptomhaft« die historischen Zeiten verschwimmen⁴, dort riskiert Didi-Huberman, in den Metamorphosen, in den Verschiebungen, in den sich absondernden Details das Nachwirken aufzuspüren, um auch das differenzierende Wirken des historischen Kulturprozesses nachzuweisen.

2 Aby Warburg: Einleitung zum Mnemosyne Atlas (1929), in: Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi, Noki Sato, Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland, Hamburg, München 1999, S. 225-228 [hier: S. 225].

3 Ebenda, S. 227.

4 Georges Didi-Huberman: Knowledge: Movement. (The Man Who Spoke to Butterflies), in: Phillippe-Alain Michaud, Aby Warburg and the Image in Motion, New York 2007, S. 7-19 [hier: S. 12].

Didi-Huberman entfaltet am Beispiel der Nympha die Idee einer Moderne, die in gleichem Maße von einem Bruch mit dem Vorhergegangenen wie auch von einer Bewahrung des Alten gekennzeichnet ist. Der Untertitel des Buches beinhaltet konnotationsreich diese Dialektik und verweist auf den Prozess des Fallens, des Verfalls und der Abfallbildung in seiner historischen Dimension. Der Prozess der Moderne wird in der *Verelendung* der Nympha sinnbildlich.⁵

In einem ersten Zugriff, der in einer beeindruckenden Bildzusammenstellungen besteht, werden wir auf das Fallen aufmerksam gemacht. Wird die Nympha bei Warburg als Frauengestalt konzipiert, die sich »zwischen Luft und Stein«⁶ bewegt, findet Didi-Huberman in der Bildwelt zwischen der Renaissance und dem Barock ein Niedergleiten, Unterwerfung und Hingabe. Der Körper der Nympha hat aufgehört, voran zu stürmen, er hat sich niedergelegt oder ist niedergeworfen worden. Das ist der erste Fall, der Fall der Körper. Mit dieser Bewegung ist eine zweite verbunden, die die textilen Oberflächen betrifft: Waren diese in ihrer Beweglichkeit, Warburg zufolge, die »imaginäre Substanz des Begehrens«⁷, in denen sich die Aufwallung erotischer oder aggressiver Energie darstellte, lösen sie sich im Verlauf der Geschichte mehr und mehr vom Körper, fallen von ihm ab, autonomisieren sich und liegen schließlich als verstreute »schöne Lumpen«⁸ in den Szenerien. Indem sich die Nympha dem Boden nähert und sogar verflüchtigt, indem nur noch der stille Lumpen von ihr kündigt, erlebt sie »ihren Niedergang«⁹, wird sie zur Figur der Moderne.

An diesem Punkt zerreißt die historische Kontinuität, zerreißt Didi-Huberman die historische Linearität und wechselt unversehens ins 20. Jahrhundert. Die Lumpen, ehemals pittoresk in die Landschaft gestreut, entdeckt der Bildersucher nun auf Fotografien, die zwischen 1911 und 1998 entstanden sind. Die Fotografen gehören zu den Vertretern der ästhetischen Moderne und Postmoderne. Bei allen ist das unschuldige Weiß zu Abfall geworden; auf den Bildern haben sich die Textilien in schmutzige Lumpen und hässliche »Dra-

5 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich, Berlin 2006, S. 54.

6 Ebenda, S. 14.

7 Ebenda, S. 23.

8 Ebenda, S. 27.

9 Ebenda, S. 17.

perie der Stadt« verwandelt, verunstaltet vom Dreck der Straße und vom Wasser der Rinnsteine. Für Didi-Huberman stellen sie ein »fetzenhaftes Gedächtnis«¹⁰ dar, sind sie die *Ninfa moderna*.

Bevor das theoretische Werkzeug diskutiert werden soll, mit dem Didi-Huberman operiert, stellt sich die Frage, welche Bedingungen für den Niedergang der leidenschaftlichen Nympha verantwortlich zu machen sind: Warum singt die Moderne das Lied der Gosse? Didi-Huberman benennt die Gewalt der Moderne, die in Großbränden die Körper vernichtet und nur die Lumpen übrig gelassen hat. In einer assoziativen Geste fügt er seinem Text ein Foto des Kleidermagazins von Auschwitz hinzu, aus dem eine Flut toten Stoffes dringt. Aus solcher Wucht des Verlusts und der Trauer scheint nur eines zu folgen: Dass die »künstlerische *Avantgarde* [...] das Nachleben zu erretten«, auf anachronistische Weise »Gedächtnisbilder« der Aktualität entgegenzuhalten habe.¹¹

Dieser Interpretation der Avantgarde möchte man zustimmen, doch konfrontiert uns diese Sichtweise mit einer Unklarheit: Versteht Didi-Huberman die Avantgarde als kulturelle Erscheinung, die einem historischen Auftrag folgt, den sie nicht ablehnen kann? Wäre dem nicht entgegenzuhalten, dass sich die Obsession für das Verworfene in der ästhetischen Moderne gerade aus dem Gegenteil speist, aus einer radikalen Versinnlichung und Verunsicherung der Zeichenordnung, die jedem Auftrag zuwider laufen?¹² Es wird noch zur Sprache kommen, dass die Frage der Strukturierung des Handelns auch die Arbeit des Interpreten betrifft.

Bleiben wir aber vorerst bei der Bewegung des (Ver-)Fallens. Didi-Hubermans Perspektive stützend ist auf eine Installation von Michelangelo Pistoletto hinzuweisen, die bildhaft die Gegensätze, die der historische Wandel erzeugt und wie eine künstlerische Illustration der Modernitätsthese gesehen werden kann, zur Darstellung bringt. Die »Venus der Lumpen« (Abb. 60) von 1967 kontrastiert das Edle der Skulptur mit dem Billigen der Fetzen, die Reinheit des weißen Marmors mit dem Farbwirrwarr des Abfalls, die Eleganz der fließenden Draperie in der Hand der Aphrodite/Nympha mit dem

10 Ebenda, S. 65.

11 Ebenda, S. 126-127.

12 Mit sehr unterschiedlichen theoretischen Begründungen haben diese Sicht beispielsweise Julia Kristeva und Jacques Rancière vertreten.

textilen Haufen, das Harte mit dem Weichen, die Gestalthaftigkeit mit dem Ungestalten, das Klassische mit dem Modernen.



Abb. 60. Michelangelo Pistoletto, 1967

Ist dieses Negativitätsverhältnis, das die ästhetische Avantgarde hervorbringt, bestimmend für das kulturelle Bildgeschehen? Es drängen sich die Fotos der springenden Frauen auf, die vor der Hintergrundprojektion der Ninfa als Bewahrer, mehr noch, als Verstärker der ursprünglichen nymphischen Bewegung erscheinen. Nicht das Fallen des Körpers, sondern das Aufsteigen, nicht das Abfallen und der Abfall des Textilen, sondern deren Belebung und auratisierende Feier in der Mode, nicht die Verklumpung der Textilien, sondern deren Grazilität stehen im Zentrum des Bildgeschehens. Der Frau, die von einer Gewalt zu Boden geworfen wird, steht die aufsteigende, die schwerelose Frau gegenüber. Ist sie das Andere der dunklen Moderne, repräsentiert sie die glänzende Seite einer Kultur, die das Prinzip der Unbeschwertheit profaniert hat? Ihre versprechend-utopische Qualität ließe sich im Sinne Warburgs/Didi-Hubermans *formal-motivisch* zurückführen auf die religiöse Ikonografie, in der man erstaunliche Ähnlichkeiten ausmachen kann. Es sind vor allem Darstellungen der Himmelfahrt Marias und die aufsteigenden Engel, die auf eine Realitätsjenseitigkeit oder ein Phantasma der Entbundenheit hindeuten. Bis in die Gestik, die Körperhaltungen und Blickdramaturgie reichen die Analogien zwischen der alten und der neuen Bilderwelt. (Abb. 61-66)

Diese andere Genealogie aufzumachen bedeutet nicht, den Entdeckungen Didi-Hubermans zu widersprechen. Sie könnte belegen, dass im Nachleben das Potential für unterschiedliche Entwicklungen angelegt ist, um in jeweiligen historischen Kontexten anders aktualisiert zu werden. Dahinter steht die grundsätzliche Vorstellung, dass menschliche Kultur nicht anders denkbar ist als erweiterte Reproduktion einer symbolischen Ordnung: Im Kulturationsprozess werden die Subjekte dieser Ordnung unterworfen und sie dadurch in Stand gesetzt, sich und die Welt zu verstehen. Im Akt der Nutzung wird die Ordnung reproduziert, es entstehen aber ebenso Abwandlungen, evolutionäre Neubildungen oder Verfallsprodukte, die jedoch stets eine Verwandtschaft mit dem Vorhergehenden haben.

Diese Konzeption mag *in abstracto* plausibel erscheinen. Die Weitergabe des Symbolischen am Material *in concreto* nachzuweisen, ist allerdings nicht immer unvermittelt zu bewerkstelligen. Dies ist genau der Punkt, an dem Didi-Huberman ansetzt und das warburgsche Theorem vom Nachleben neu zu denken sucht. Was als Lösungsgedanke bei ihm erscheint, ist jedoch in gleichem Maße Anlass, darin die Verlagerung eines grundlegenden Problems zu erkennen. Dieses Problem soll kurz umrissen werden.

Für die Bildgenealogie der fallenden wie der aufsteigenden Nympha gilt, dass das Zerspringen des historischen Kontinuums zwischen Barock und Moderne eine interpretatorische Herausforderung darstellt. Je größer das zeitliche Intervall zwischen zwei Phänomenen ist, umso mehr verschwinden die Quellen der Einflüsse. Didi-Huberman weist in aller Deutlichkeit darauf hin, dass »die ›Verbindungen‹ der historischen Kausalität« verloren gehen können, »unbeobachtbar« sind.¹³ Seine Reaktion darauf ist eine theoretische Kombinatorik: Zum einen wird mit Hinweis auf Charles Darwin, der sowohl für Aby Warburg wie für Sigmund Freud belangreich war, die »Gegenwart der Vergangenheit« wie das »*Unbewußte der Zeit*«¹⁴ postuliert. So vorsichtig und reflektiert Didi-Huberman ist, so leidenschaftlich ist er gewiss, dass die »Überbleibsel, die Formen des Nachlebens sich überall finden«¹⁵, dass die antiken Pathosformeln im »populären« Element am Werk sind¹⁶.

13 Didi-Huberman: *Ninfa*, S. 140.

14 Ebenda, S. 141.

15 Ebenda, S. 55.

16 Ebenda, S. 54.



Abb. 61. Nicolas Poussin, 1650



Abb. 62. John Cowan, 1966



Abb. 63. Rembrandt, 1637



Abb. 64. Arthur Elgort, 1989



Abb. 65. Annibale Carracci, 1600



Abb. 66. David LaChapelle, 2002

Kritisch ist einzuwenden, dass die Nennung von Darwin, Freud und Warburg und das Übereinanderlegen der doch so unterschiedlichen Theorien kaum das »Unbestimmtheitsprinzip«¹⁷ begründen, eher erzwingt sie eine Debatte darüber. Die theoretischen Gewährsleute legitimierend einzusetzen ist deswegen problematisch, weil damit die Übertragbarkeit evolutionsbiologischer oder psychoanalytischer Erkenntnisse auf die Kulturprozesse nicht automatisch gegeben ist; mehr noch: Ihre Nennung verschärft die Frage danach, ob es analoge Vorgänge in der Kultur gibt, die dann allerdings einer eigenen Begründung bedürften.

In die genetische Konzeption integriert Didi-Huberman in einem zweiten Schritt eine theoretische Referenz auf Walter Benjamin, um den Aspekt des Verfalls zu begründen. Man könnte sagen, dass Didi-Huberman Benjamin dort sprechen lässt, wo Warburg schweigt. Benjamin ist es, der Geschichte als Katastrophe, als Trümmer- und Scherbenproduktion reflektiert hat. Vor allem die Idee kommt hier zum Zug, dass im Verfall, im Altmodischwerden bis hin zum Tod noch ein Moment des Bewahrens des Vergangenen gegenwärtig ist. Es muss allerdings jemanden geben, der das Verstreute aufliest – den Kulturwissenschaftler. Für ihn sind die abgesprengten Dinge Erinnerungsbehälter. Gemäß der benjaminschen Melancholietheorie ist den aus dem Leben gerissenen Dingen eine Geschichte eingegeben, die aus ihnen rekonstruiert werden kann. Benjamin visioniert einen Vorgang, »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.«¹⁸

Der Splitter, der Lumpen, das Tote als Monade?

Mit Walter Benjamin wäre allerdings auch die andere Moderne, die des Lebendigen zu bestätigen. Im Exposé zum *Passagen-Werk* weist er dem bildhaften Kollektivbewusstsein die Rolle zu, das Neue mit dem Alten zu durchmischen. Die Bilder sind Wunschbilder, weil sie einer Dialektik der Aufhebung gehorchen: In ihnen werden einerseits die Mängel des Realen verklärt und müssen sich daher andererseits gegen das Veralterte absetzen. »Diese Tendenzen

17 Ebenda, S. 142.

18 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Band. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 575. Systematischer für diesen Sachverhalt: Marianne Schuller: Scherben. W. Benjamins »Das bucklichte Männlein«, in: Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld 2003, S. 58-73.

weisen die Bildphantasie, die von dem Neuen ihren Anstoß erhielt, an das Urvergangene zurück.«¹⁹ Die Bilder sind Bewahrstätten des Begehrens, traumähnlich, in der die Utopie zur Gestalt kommt.

Verfall oder Utopie, Fall oder Himmelfahrt – in Ansehung der Bildwerke ist den Theorieeinsprengseln eine Ambivalenz eigen, die kaum auflösbar erscheint. Dennoch ist es offenbar verführerisch, das formähnlich Vergangene, das als Fundstück im Gegenwärtigen ausgemacht wird, den Status des »archäologischen Werts«²⁰ zuzumessen. Dies kann nur deshalb geschehen, indem, so Didi-Huberman, das »Nichtverifizierbare« anstatt einer Philologie einer Philosophie unterworfen wird. Was heißt das? »Hypothesen« müssen »fatalerweise angeleitet werden von dem, was man einen theoretischen Blickwinkel nennt«.²¹ *Fatalerweise* – will das besagen, dass das Denken angetrieben wird von einem Nicht-anders-Können, einer Notwendigkeit zur lückenfüllenden Theorie? Und weiter: Ist die Theorie, welche auch immer, das, was unsere Fundsachen mit Sinn versieht? Oder ist die Theorie das, was uns in Stand versetzt zu (er-)finden, um anschließend diese Fundsachen mit genau dieser Theorie zu beglaubigen?

Ich möchte Didi-Huberman in seinem metaphysischen Unterfangen folgen, um der Tristesse des Positivismus wie auch dem Denkverbot dem Unbeobachtbaren gegenüber zu entgehen. In einer Solidarität mit dem Imaginationspotential in den Geisteswissenschaften, auf das Didi-Huberman explizit hinweist²², ist darauf zu beharren, dass wir uns bei der Betrachtung von Bildern und bei der Lektüre von Texten in Sinnhorizonten bewegen und nicht nur mit *harten* Materialien konfrontiert sind. »In diesem Sinne«, schreibt Didi-Huberman, »wäre die Kunstgeschichte ein *poetisches*, ebenso rigoros wie archäologisch konstruiertes *Wissen*. Man produziert kein Wissen über die Bilder, ohne sie zu manipulieren.«²³ *Poetisches Wissen* könnte darauf hindeuten, dass das Machen (*poiesis*) als assoziatives, imaginatives Verknüpfen aufgefasst wird. Nach welchen Prinzipien aber verfährt die Assoziation? Bei Warburg wie bei Didi-Huberman tritt die prekäre Kategorie der Ähnlichkeit oder

19 Benjamin: Passagen-Werk, S. 47.

20 Didi-Huberman: *Ninfa*, S. 62, ebenso S. 150.

21 Ebenda, S. 142.

22 Ebenda, S. 144-145.

23 Ebenda, S. 150.

Analogie in Kraft. *Analogie* – dieses Wort schreibt Didi-Huberman in einem Baudelaire-Zitat sowie im Zusammenhang mit Warburgs Gelehrsamkeit *und* psychotischem Wahn aus. Diese Kontexte aus Literatur, Wissen und Pathologie sind bedeutungsvoll: Die Analogie ist das, was die Imagination anfeuert, man könnte auch sagen, in der sie sich artikuliert, und die theoretischen Konstruktionen einfordert. Sie ist aber auch selbst schon eine Konstruktion, vortheoretisch gewissermaßen, die in zwei Richtungen offen ist: Sie kann als Ausweis einer Spur gelten, die man nicht sieht, und ebenso die Tür zur wahnhaften Deutung aufstoßen. Der Analogie haftet das Archaische der vorwissenschaftlichen Welt an; in ihr wird das Ähnliche als Spiegelung und Anhäufung ausgemacht, worin die Welt als homogen erscheinen kann.²⁴ Mit dem analogischen Denken wird allerdings die Frage aufgeworfen, welche Kraft die Produktion der Ähnlichkeit anleitet. Die bloße Formähnlichkeit wäre nicht mehr als ein Kontingenzphänomen oder das Resultat eines Deutungswahns, der überall das Gleiche erkennt. Die Forscher des Identitären haben darauf reagiert: Walter Benjamin beruft sich auf eine psychoanalytische Konzeption des Wunsches, der überindividuell in der Kultur wirksam ist und nach Darstellbarkeit sucht. Warburg wiederum geht auf eine Anthropologie der Leidenschaften zurück, die sich im Bild wieder und wieder einen Ausdruck verschaffen müssen, um dort als gezähmt zu erscheinen – ein hegelianischer Zivilisierungsgedanke.²⁵ Carl Gustav Jung sah sich genötigt, die Archetypen als menschliche Urerfahrungen mit biologischer Basis zu denken. Poesie, Wahn, Wissenschaft?

Didi-Huberman ist vorsichtig und weicht, soweit ich sehe, einer definitiven Festlegung, was eine derartige Fundierung betrifft, aus. Das Formhafte per se scheint ein genügender Ausdruck dafür zu sein, dass es Geschichte gibt und dass der künstlerisch gestaltete *Ver-Fall* einer Trauer um einen Verlust Ausdruck gibt. Am Ende des Buches deutet sich allerdings die Nähe zu einem kulturellen Psychismus an, wenn Didi-Huberman schreibt: »*Wunsch und Trauer* bilden zusammen den besonderen Rhythmus, die unerhörte Mu-

24 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1974, S. 54-66.

25 Gunnar Schmidt: Die entdeckte Natur, in: ders., Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, München 2003, S. 41-50.

sik unserer Moderne.«²⁶ Auf die Bilder bezogen bleibt er in einer Schwebelage, wenn er lediglich als Frage formuliert, ob das »Arbiträre der ›subjektiven‹ Assoziationen eine ›objektive‹ Struktur von Korrespondenzen oder zumindest eine gewisse Grundorientierung der Existenz zum Vorschein bringt?«²⁷

Muss man diesem sanften Vorschlag widersprechen, leuchtet er nicht ein, da er an ein aufgeklärtes Verständnis von Geschichtlichkeit anknüpft? Drei Pfeiler der Konzeption erscheinen als kritikwürdig.

1. Das »Unbewußte der Zeit«, die »unbewußten Genealogien«²⁸: Die Kategorie des Unbewussten auf kulturelle Prozesse zu übertragen, birgt ein grundsätzliches Dilemma. Im Kontext der Individualpsychologie steht das Unbewusste nicht nur in Relation zu Verdrängung, Wunsch, Kastration, Trieb und einer Topik, es hat in der Leiblichkeit und Lebensgeschichte des Subjekts eine substanzielle Basis. Was wäre das Analogon dieser Basis, Topik und Ökonomie im Kulturellen? Ist in der Kultur nicht alles offen, niedergelegt in symbolischen Artefakten? Einsehbar?

2. Das »ewige Wiederkehrende des Nachlebens«²⁹: Didi-Huberman macht indirekt darauf aufmerksam, dass der warburgschen Logik eine Schwierigkeit innewohnt. Zwischen Historie und Anthropologie stehend sah sich Warburg mit der Frage konfrontiert, wo der Kulturprozess beginnt. In Warburgs Rekurs auf die Antike war ja nicht die Behauptung eingelassen, hier den Ursprung der Nympha entdeckt zu haben. Seine Reisen zu amerikanischen Indianern hatte bekanntlich das Ziel, in den »primitiven« Kulturen den Ursprüngen nahe zu kommen. Didi-Huberman möchte dieser historischen Logik entgehen, die ein Terrain ohne Grenzen eröffnet, indem er explizit die Frage, wo die Nympha beginnt und wo sie enden wird, als sinnlos bezeichnet.³⁰ Mit der Konzentration auf die Erscheinungsformen, die überall und zu jeder Zeit auftauchen können, bleibt aber weiterhin eine Geschichtsontologie in Kraft, die das »Einschleichen«,

26 Didi-Huberman: *Ninfa*, S. 156.

27 Ebenda, S. 155.

28 Ebenda, S. 61.

29 Ebenda, S. 102.

30 Ebenda, S. 14, 16.

»Verstecken« und »Verwandeln« der Formen regelt.³¹ Die Schwierigkeit, eine solche Ontologie zu begründen, wurde oben dargelegt.

3. Das Ineinander von subjektiver und objektiver Sinnökonomie: Wie kann man das »Arbiträre der ›subjektiven‹ Assoziationen« und »eine ›objektive‹ Struktur von Korrespondenzen« zueinander in Beziehung setzen? Sind die Funde eines Kunst- oder Medienwissenschaftlers, die in eine montierte Konfiguration gebracht werden, tatsächlich Niederschläge einer Struktur? Spricht also durch den Interpretieren die Geschichte? Oder wird die Geschichte gemacht, ist sie eine glaubwürdige Fiktion? Liegt der Sinn also mehr im Objektiven, wo er enthüllt wird, oder im Subjektiven, wo er entsteht?

Wie in der Kapitelüberschrift als Frage angedeutet, möchte ich die Idee des Nachlebens mit der Konzeption der Nachträglichkeit konfrontieren. Damit soll das Moment der historischen Sinnkonstitution bewahrt und auf eine andere Begründungsebene gestellt werden.

Voraussetzung des *Nachlebens* ist die Vorstellung einer linearen, kausalen Transferlogik, die in einer dunklen Vergangenheit beginnt. Diese Logik ist punktuell oft genug nachweisbar, was sowohl Didi-Huberman an seinem Material deutlich macht und was auch am Beispiel der springenden Frauen offenkundig wurde. Jedoch immer dann, wenn sich ein Zwischenraum auftut, bedarf es der Anrufung einer Logik des Unsichtbaren, mit der die unbeobachtbare Linearität glaubhaft wird. Das Konzept der Nachträglichkeit, wie es von der Psychoanalyse vorgebildet ist, verfährt in doppelter Hinsicht anders: Es gehorcht weder der Linearitätslogik noch bedarf sie einer Ursprungsidee. In der Nachträglichkeit wird der Entwicklungsvektor gewissermaßen umgedreht: Erfahrungen, Eindrücke, Erinnerungen werden erst im Nachhinein – mit dem Erreichen einer neuen Entwicklungsstufe – in einem neuen Licht wirksam.³² *Nachträglichkeit* bedeutet eine Absage an triviale Summationsvorstellungen, die von einer deterministischen Wirkung alles Eingelebten ausgehen. Sinn bildet sich aus Assoziationen und Kombinationen, aus Verweisen zwischen Einzelaspekten, die Komplexe aus Bedeutungszusammenhängen hervorbringen. Hier spielt die Aufeinanderfolge keine entscheidende Rolle, sondern die *Ähnlichkeit*, die ein

31 Ebenda, S. 16.

32 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, Frankfurt/M. 1980, S. 313.

Ereignis mit einem vorhergehenden hat. Vergangenheit wird so erst erzeugt, eine Vergangenheit, die sinnvoll ist und nicht als faktische Chronologie erscheint. Sigmund Freud macht diesen Vorgang vor allem in der Analyse einer infantilen Neurose anschaulich: Das Kind macht verfrühte Beobachtungen, die sich als Bilder einprägen, aber erst im Kontext anderer Wahrnehmungen, die als bedeutungsvoll erlebt werden, wieder aufscheinen, umgearbeitet und sinnhaft werden.³³ In Bezug auf die Traumdeutung, die bekanntlich ohne allgemeinen Code arbeiten muss, weist Jacques Derrida darauf hin, dass man statt bei den »Inhalten«, also bei den einzelnen Traumbildern, bei »Beziehungen, Situationen, dem Funktionszusammenhang und den Differenzen« anzusetzen habe.³⁴ Dies geschieht in der freien Assoziation, in der von einem Einfall zum nächsten Reihen gebildet werden. In dieser Beschreibung der Nachträglichkeit deutet sich unverkennbar die Verwandtschaft mit der kulturwissenschaftlichen Methode des Sammelns, der Kombination und Montage an, die ebenfalls mit Ähnlichkeit und Zeitüberlagerung arbeitet.

An dieser Stelle ist ein Einwand zu formulieren, der oben für das Vorgehen Didi-Hubermans eingebracht wurde: Wie die Kategorie des Unbewussten ist die der Nachträglichkeit der Psychoanalyse entnommen, also dem Bereich der Subjekt- und nicht der Kulturtheorie. Eine Übertragbarkeit bietet sich jedoch an, wenn man das Verfahren der Kulturanalyse nicht als Rekonstruktion, sondern als Konstruktion auffasst, nicht als Objektivierungsmethode, sondern in seiner Subjektivitätszentrierung wahrnimmt.

Auch das Konzept der Nachträglichkeit setzt bei dem Gedanken des Unbewussten an, in dem Bilder, die auf ihre Aktualisierung warten, abgelegt sind. Das kulturelle Unbewusste wäre in dieser Hinsicht nichts anderes, als all die Bilder, die wir kennen mögen, die aber noch nicht über Verknüpfungen zu anderen Bildern verfügen. Sie stellen ein Reservoir dar. Die Verknüpfung ist ein Akt des Interpretens. Sie ist nicht – so die idealistische These – als vorgegeben zu denken, von einer untergründigen geschichtsentologischen Kraft bestimmt. Der Bildhistoriker tritt nicht als Sprecher dieser

33 Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/M. 1969, S. 125-232.

34 Jacques Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, S. 302-350 [hier: S. 320].

Objektivität auf. Vor diesem Hintergrund könnte man auch die These vom Nachleben als eine Nachträglichkeitsaktivität bezeichnen, mit der das Verstreute mit einem Sinn versehen wird. Allerdings verleugnet sich das Subjekt in dieser Aktivität und glorifiziert die (vermeintlich) unpersönliche Struktur.

Zweifelsohne koppelt sich der Bildforscher qua Profession an die Bildkultur: Er nimmt systematisch oder frei flottierend Bilder in sein Gedächtnis auf. Aber vermag er zu durchschauen, warum er welche Kombinatoriken findet, welche Elemente er auswählt? Wir müssen keine Psychoanalyse des wissenschaftlichen Textes riskieren. Es genügt, die Subjektivierung, die dem Prozess der Wissensbildung zugrunde liegt, anzudeuten. Dazu wurden die aufsteigenden Nymphen den fallenden gegenübergestellt. Zwei Subjekte, zwei Konstruktionen, zwei Geschichten: Der eine erschafft durch die Genealogie des Falls eine Welt der Melancholie, der andere durch den Ausweis der Angelifizierung eine der Utopie und Grazie. Widerspruch oder Ergänzung?

Zur Erinnerung: Meine Wahrnehmung der Frühlingsallegorie in Botticellis Venus-Bild war nicht mehr frei von den Eindrücken der Models, die in irrealer Aktion die Lüfte beleben. Selbstverständlich wäre trotz dieser Seh-Erlebnisse der Weg immer noch frei für eine historische Hermeneutik des Botticelli-Bildes. Wo jedoch die Bilder in Similaritätsbeziehungen gesetzt werden, dort kommt es zu Umordnungen und Umschriften der Bedeutung.

Didi-Huberman lässt sich von zwei Signifikanten leiten, die er in ein produktives Verhältnis zu einander setzt: Nympha und Lumpen. Das poetische Verfahren liegt darin, dass die Metamorphose von einem ins andere dem Leser als Geschichte erzählt wird. Damit geschieht aber auch eine begriffliche Metamorphose: Bei Warburg ist die Nympha ein Motiv, bei Didi-Huberman verwandelt sie sich in eine Allegorie für einen historischen Prozess. Als bildhafter Begriff wirkt die Allegorie sinnbildend. Das ist legitim. Doch der Umstand, dass das Sinnbild von Warburg übernommen wurde, führt auch dazu, dass seine Geschichtsphilosophie mit transportiert und an die Benjamins gekoppelt wird. Ist dieser Transfer aber zwingend? Der Assoziationsprozess, mit dem Didi-Huberman sein Buch einleitet, erscheint in seiner formalen Bestimmtheit zunächst noch ganz theoriefrei. Warum sollte man annehmen, dass sich die historische Objektivität in der Seele des Kunsthistorikers eingebahnt hat und durch seine Entdeckungen zutage kommt? Auch wenn Didi-

Huberman das *Wirken der Geschichte* entfaltet, so beobachten wir doch eigentlich das *Wirken des Historikers*. Damit entwertet sich nicht der Erkenntniswert der Montage, die angeleitet ist von einer gegenwärtigen Wahrnehmung der Kultur und ihren Hervorbringungen, aus der eine nachvollziehbare Deutung des Prozesses zur Moderne entsteht. Die Rede von der Ninfa kann auch ohne die prekären theoretischen Konstruktionen weiterhin schöpferisch genutzt werden, um Wandlungsprozesse deutlich zu machen und eine Sicht auf die Moderne als Errichterin von Trümmerhaufen zu stützen.³⁵

Ein ähnlicher Prozess der Rückläufigkeit ist für Aby Warburg anzunehmen. Ich komme auf Ernst H. Gombrichs kontextualisierende Interpretation zurück: Warburg, mit der zeitgenössischen bewegten Frau und der Frauenbewegung konfrontiert, begibt sich auf eine Rückreise in die Geschichte der Bilder, die sich in ihm versammelt haben und dort ihre subjektive Wirkung entfalten. Alle *Bildung* mündet in eine Theorie der Leidenschaftszähmung, die als der sinnhafte Kern angeschaut werden kann. Mit ihr mag Warburg auch einen inneren Konflikt bearbeitet haben, entscheidend jedoch ist, dass er eine verallgemeinerungswürdige These anbietet, die im kulturellen Milieu seiner Zeit fruchtbar war. Daraus wäre zu schlussfolgern, dass das Zusammenschließen der Bild-Eindrücke und die darin sich darstellende Sensibilität in einer Gegenwart, die entscheidenden Größen im Konstruktionsakt sind. Die Bilder sind Kontingenzen, denen man allerdings nicht in purer Willkürlichkeit der Aneignung entgegen tritt, sondern die man als Zeichen eines momentanen, durchaus kulturell verallgemeinerbaren Erkenntnisinteresses wahrnimmt. Das erkennende Subjekt ist nicht anders denkbar als Teil seiner Welt, die es mit anderen teilt.

Didi-Huberman, der Warburg folgt und sich ihm gleichzeitig verweigert, weil er nicht nach »kanonischen Pathosformeln«³⁶ fahnden will, macht eine beiläufige Bemerkung, die wie ein Hinweis auf das Assoziations- und Nachträglichkeitsprinzip zu lesen ist: »[Die Ninfa] taucht immer in der Gegenwart des Blicks auf, und dieses Auftauchen verweist immer auf ihre ewige Wiederkehr.«³⁷ Ein rätselhafter Satz, weil man nicht weiß, wo geschaut wird: vor den Bil-

35 Ich beziehe mich auf die bekannte neunte These in Walter Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«.

36 Warburg: Einleitung, S. 228.

37 Didi-Huberman: Ninfa, S. 14.

dern, in der Erinnerung an die Bilder? Aber es ist das Momentum des Aufblitzens, in dem wie ein Erkenntnischock das Bekannte gewahrt wird. Ewiges Erscheinen, ewige Wiederkehr – das ist wie ein unabgeschlossener Assoziationsprozess, in dem nicht die Linearität entscheidend ist, nicht die Rekonstruktion einer Erzählung, sondern die Funktion der Ähnlichkeit, des Wiedererkennens in der Differenz. Ist in diesem Satz nicht die Saat angelegt für ein Kraut gegen die problematische Logifizierung des Nachlebens?

Aber vielleicht wäre ein solches Kraut nicht wünschenswert, da es die Ansprüche der *Geisteswissenschaften* tangiert. Bedeutet die Ablösung des Konzepts des kulturellen Nachlebens zugunsten eines der subjektiv erbrachten Nachträglichkeit eine Absage an überindividuellen Sinn? Ist die Metaphysik der Bildkombinatorik nichts als ein poetischer Akt, der sich von den Prinzipien der Geisteswissenschaften absondert, die die Geschichtlichkeit des Humanum ins Zentrum gestellt haben?

Der hier nur skizzierte Einwurf will dergleichen nicht besagen. Es gehört zu den Tugenden der Geisteswissenschaften, dem interpretierenden Subjekt, das sich dem kulturellen Rauschen ausgesetzt sieht, zu vertrauen. Erst indem die Eindrücke einen Filter, eine Ordnung passiert haben, beginnen sie zu sprechen. Ohne Zweifel hat Georges Didi-Huberman in seinem Diskurs der Bilder und Verweise, die in vorliegender Darstellung nur ungenügend aufleuchten konnten, zu einer »gesteigerten Anschaulichkeit«³⁸ beigetragen und einen Wesenszug des Modernitätsprozesses dargelegt. Wenn Benjamin zu seinem materialistischen/materialorientierten Verfahren schreibt »Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen«³⁹, dann verlangt er vom Material, die Logik der Geschichte zu verkünden. Didi-Huberman wird (wie vorher schon Warburg gegenüber) seinem Gewährsmann Benjamin untreu, indem er Formulierungen für *seine* Bilder findet. Diese Arbeit der Nachträglichkeit ist ein Angebot, dem zu folgen ist.

38 Benjamin: *Passagen-Werk*, S. 575.

39 Ebenda, S. 574.