

Psychoanalyse der Kunst, Dekonstruktion der Kunstgeschichte

Erschienen in: RISS Nr. 50, 2001

Didi-Huberman, Georges (1997), Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, übers. v. Silvia Henke, Martin Stinglin und Hubert Thüring, München: Fink 1997 [1980] (EH).

Ders. (2000), Vor einem Bild, übers. v. Reinold Werner, München/Wien: Hanser 2000 [1990] (VB).

Ders. (1999), Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 1999 [1992] (WWS).

Georges Didi-Hubermans Schriften zeugen von der Faszination des Ästhetikers durch das, worin vielleicht die Phänomenalität des Kunstwerkes schlechthin gründet: die nicht-sprachliche Artikulation von Sinn – und zwar genau insofern diese sich nicht, oder zumindest nicht im Sinne einer einfachen Übersetzung, durch einen kunsthistorischen Diskurs auf die Ebene sprachlicher Bedeutung überführen und gleichsam decodieren lässt. Von den hysterischen Körpern aus den Photo-Dokumentationen der Charcotschen Psychiatrie (EH)¹, über die Realisierungen der neutestamentarischen Verkündigungsszene, der Motive der Inkarnation, des Leidens Jesu in der christlichen Kunst (VB)², bis hin zu den abstrakt-formalen Skulpturen und Installationen des amerikanischen Minimalismus der sechziger Jahre (WWS); Didi-Huberman spürt die Kunstwerke oder die Stellen eines Kunstwerkes auf, an denen die Materialität des Mediums – der Farbe, des Steins, etc. – derart deformiert und gleichsam de-intelligibilisiert erscheint, dass sie nicht mehr als (mimetisch motiviertes oder ideographisches) Symbol oder Ikon gelesen werden können, deren Bedeutungen durch die (arbiträren, differentiellen) Zeichen einer kunstgeschichtlichen Interpretation expliziert würden, sondern als Freudsches „Symptom“ (WWS 16, 218f., passim; VB 26, 165, passim), in dem die für jegliche Interpretation notwendige minimale Differenzierung zwischen Inhalt und Form, Signifikant und Signifikat, beinahe völlig kollabiert erscheint. Ein solches Symptom, bar einer determinierbaren signifikanten Gestalt, subvertiert den Dualismus sichtbar-unsichtbar und zeigt als „visuelles“ (WWS 16) (*visuel*) Phänomen das „Unbewusste“ (WWS 218) des bloß „Sichtbaren“ (WWS 16, 89, 132, 194) (*visible*) an, nämlich die „Präsenz“ (WWS 56), dynamische „Intensität“ (WWS 191ff.) und die eigentümliche „doppelte Distanz“ (WWS 135ff.) des Kunstwerkes, die sich mit der „intersubjektiven Dialektik“ (WWS 50) zwischen dem Betrachter und dem „Quasi-Subjekt“

(WWS 51) Kunstwerk etabliert und als Unruheherd in ihr arbeitet.

Dialektisch ist die Beziehung Betrachter-Kunstwerk in zweierlei Hinsicht: einerseits als Übertragungsbeziehung im Sinne der Psychoanalyse (VB 24), vergleichbar der Lacanschen Dialektik des Subjekts und ihrem Knotenpunkt in der Überlagerung von imaginärem Ideal-Ich und symbolischem Ich-Ideal. Daneben wird das Kunstwerk andererseits in den Begriff des „dialektischen Bildes“ (WWS 170) Benjamins gefasst, das auf ähnliche Weise als „Dialektik im Stillstand“ eine „auratische“ (WWS 137) Verschmelzung von „Mythos und Moderne“ (WWS 169), von „Melancholie [...] des *Verlusts*“ (WWS 176) und „Protention des Begehrens“ (WWS 220) aufscheinen lässt. Didi-Hubermans Metapsychologie, die sich aus expliziten Bezügen auf Freud, Pierre Fedida und Lacan – und einigen weniger expliziten Anleihen an dessen Theorie des Subjekts³ – speist, geht dabei über eine psychoanalytische Deutung verstanden als bloße symptomale Lektüre des Kunstwerkes hinaus, wenn sie der ästhetischen Rezeption die Leistung abverlangt, sich der Aufrechterhaltung dieser Übertragungsbeziehung auszusetzen. Gleichzeitig bleibt sie jedoch bewusst hinter der Zielvorstellung einer geglückten Therapie zurück. Denn sie schiebt den Moment des Schließens (*conclure*) – im Sinne von Lacans *Temps logique*⁴ – ewig auf, da sie die Diskurse der Kunsthistoriker über die „dialektische[n] Bild[er]“ (WWS 79, 99, 159ff.) für ebenso unabschließbar hält, wie die therapeutische Analyse nach Freud als unendlicher Prozess gedacht werden kann. Um also die wesentliche Struktur des Kunstwerkes als „endlose Schwelle des Blicks“ (WWS 223ff.) zu bewahren, das Benjaminsche ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ durch eine Deutung weder zuzuschütten noch letztere zu idealisieren, kann der Kunsthistoriker diese Struktur einer „nicht-tautologische[n]“, nicht-teleologische[n] *Aufhebung*“ (WWS 170) auf der Ebene sprachlicher Deutung nur wiederholen, das heißt, seine eigene „philosophische Fabel“ (WWS 33) an die endlose Reihe dialektischer Bilder anfügen. Das Aufheben einer strikten Trennung von Werk und Interpretation erlaubt Didi-Huberman umgekehrt auch, literarische Werke wie Kafkas *Vor dem Gesetz* als Parabeln auf die ästhetische Erfahrung zu lesen. Vom überblickenden kunsthistorischen Diskurs dann kann der in bildender Kunst und Poesie artikulierte Sinn auf einen gemeinsamen Nenner gekürzt werden; zum Beispiel, und wenn man das will, auf die Vergegenwärtigung des „double bind“-Charakters (WWS 234) menschlicher Existenz als Jemeinigkeit – Privileg oder Sanktion – von Schuld, Leiden und Tod.

Auf der Theorie-Ebene kunstgeschichtlicher Diskurse spiegelt sich die Forderung nach dem Einlassen auf die Übertragung in der dekonstruktiven Kritik derjenigen Ästhetiken wider, die diese dialektische Suspension des

Betrachters gegenüber dem Kunstwerk entweder durch die reduktive „Tautologie“ (WWS 19ff.) des ‚ich sehe was ich sehe, nichts anderes‘ abtun oder in metaphysischem „Glaube[n]“ (ebd.) an eine dem Kunstwerk transzendente Wesenheit (‚was ich sehe, ist, dass ich das Eigentliche nicht sehe‘) tilgen, so dass jede auf ihre Art die „anadyomenische“ (WWS 16) Zeitlichkeit am Werke einfriert. So befasst sich *Vor einem Bild* ausführlich mit einer Kritik der klassischen Kunstgeschichte, die Didi-Huberman an Vasari, Panofsky und den Neo-Kantianismus Cassirers knüpft, und der er die Leugnung des Symptoms vorwirft, die Reduzierung des Sichtbaren auf das schlicht Decodierbare und des Sinnlichen auf das in die intelligible Idee – Vasaris *disegno*, Panofskys *idea* – Aufhebbare. Ihr wird mit der Dekonstruktion der Opposition sinnlich-intelligibel begegnet, unter dem Aufweis des radikal resistenten Symptoms eines Unbewussten, dessen unentwegte Arbeit die lineare Zeit des Betrachterbewusstseins blitzartig, wie ein „Riss[...]“ (VB 188) (*déchirure*) im homogenen Repräsentationsraum zäsiert.

Wie sieht solch ein Symptom am Kunstwerk aus? Ist das Paradigma des Kunstwerkes für Didi-Huberman nicht der Traum, sondern das „Traumvergessen[...]“ (VB 163f.), als Benjaminsches ‚Erwachen‘, und als Ersetzung primärprozesshafter, symptomartiger Vorstellungsrepräsentanzen durch solche des Wachbewusstseins, dann ist das Symptom zunächst rudimentäres Residuum primärprozesshafter Bildung, die Grenze bewusst/unbewusst überspielend, Spur des Vergessens von etwas der bewussten Formierung Unzugänglichem – zuletzt aber, als künstlerisch geformtes, ausdrücklicher Hinweis darauf. Die Art und Weise, in der sich ein Symptom in der Kunst als Kompromissbildung, Präsentation im Modus der Abwesenheit, gibt, lässt zwischen diesen beiden Polen eine ganze Bandbreite zu, deshalb erscheint es sinnvoll, die Beispiele aus der bildenden Kunst, die Didi-Huberman anführt, zur Übersicht in drei Klassen zu ordnen. Erstens „pure Symptome“ (VB 196) als „äußerste Form eines *Bild gewordenen* Begehrens“ (VB 195): die Missgestalt eines (missglückten) Werkes, d.h. das Fehlen von Form⁵; oder deren in „Spuren von Göttlichem“ (VB 196)⁶ nur vorgestellte Transzendenz, z.B. in den christlichen Reliquien wie dem Turiner Leinentuch; schließlich die Aufnahmen, die Charcots hysterische Patientinnen abbilden. ‚Werke‘ also, die nach traditionellen Kriterien – wohl zu Recht – außerhalb der Kunst stehen, deren Ausschluss aber nach Didi-Huberman zur völligen Verdrängung des Symptomalen aus der Kunstgeschichte geführt hat. Zweitens künstlerisch formierte Symptome wie der Hut aus Vermeers *Dame mit rotem Hut* oder der rote Faden in dessen *Spitzenklöpplerin*⁷, die wegen der ausgewogenen Durchdringung von Gehalt und Form „symbolisch“ genannt werden könnten: hier ist das Material des Kunstwerkes gerade soweit gebildet, dass es sich sowohl von der unbearbeiteten Materialität des Mediums abhebt, als auch einer

einfachen ikonologischen Decodierung verweigert. An ihm, einer gleichsam auf halbem Wege stockenden Aufhebung des Sinnlichen ins Intelligible, lässt sich am deutlichsten der vom Symptom indizierte Symbolcharakter noch des vermeintlich vollendeten Kunstwerkes erkennen: die wechselseitige Irreduzibilität von Materialität und intelligibler Gestalt, deren interdependentes Ineinander doch gerade seine Interpretierbarkeit des ‚etwas *als* etwas‘ ausmacht, das sich aber durch keine Synthese in die vermeintlich reine Intelligibilität eines transparenten Zeichens (‚etwas *für* etwas‘) aufheben ließe. Dass das Kunstwerk *qua* Symbol ein künstlerisch formiertes Symptom ist, wird für Didi-Huberman auch am Beispiel des von Freud (und Lacan) diskutierten Fort-Da-Spiels einsichtig, wo eine kunsthistorische „Archäologie des Symbols“ (WWS 67) die Urform der schillernden Phänomenalität des Kunstwerkes im raum-zeitlichen Auseinander von An- und Abwesenheit der Spule freilegt; einer Spule, die „[...] nur darum ‚lebt‘ und tanzt, um die Abwesenheit zu figurieren, und nur deshalb ‚spielt‘, um das Begehren ewig dauern zu lassen, [...] wie ein Grabmal für die Lebenden den Tod verewigt.“ (ebd., vgl. 92). Drittens sind viele minimalistische Kunstwerke z.B. Ad Reinhardts, Tony Smiths, Donald Judds und anderer, aber auch Segmente eines einzelnen Kunstwerkes wie ein „Stück Wand (*pan*)“ (WWS 79) in Vermeers *Ansicht von Delft* oder in Fra Angelicos *Verkündigungs-Fresko*, von einer solch symptomhaft-dialektischen Struktur, und dies trotz ihrer vermeintlich tautologischen, das hieße: nichtssagenden, Exposition der puren Materialität des „visuelle[n] Träger[s] (*portant*)“ (WWS 235). Zwar mag ihr Symbol- und damit ihr Kunstcharakter – wie oben definiert – ihren Kritikern bestreitbar erscheinen, die Interpretation minimalistischer Werke folglich wie beliebige Spekulation. Tatsächlich aber rechtfertigen sich diese Werke für Didi-Huberman als künstlerischer Verweis auf die Figürlichkeit („figurabilité“⁸) jeglicher semiotischer Formen. Sie sind Kunstwerke, die „eine Poetik der ‚Präsentierbarkeit‘ oder der Freudschen ‚Darstellbarkeit‘ [...] entwickeln“ (WWS 81) und beinahe nur noch die ihr wesentliche Symbolizität präsentieren, d.h. insbesondere: die dialektische Abhängigkeit ihres Status‘ als Kunstwerk vom Diskurs des Betrachters.

Solcherart sind die minimalistischen Kuben (Parallelepiped) Tony Smiths, die, unabhängig von Didi-Hubermans Analyse, als explizite künstlerische Thematisierung des metaphorischen Bildes auffallen, mit der Hegel das Zeichen als Verweis des ‚etwas *für* etwas‘ erläutert hat: der Pyramide als von eigenem Inhalt entleerter, ‚getilgter‘ Vorstellung, deren auf den Status purer Materialität reduzierter Körper allein dem Verweis auf eine (arbiträr verknüpfte) andere Vorstellung dient.⁹ Und wie bei Hegel es die Leistung des Geistes als ‚Intelligenz‘ ist, die beiden Relata von Vorstellung(sinhalt) und Zeichenkörper in einer vollendet aufhebenden Synthese zu verbinden, fällt analog dem Betrachter oder Kunsthistoriker –

bei minimalistischer Kunst ist dies bloß besonders explizit – die Aufgabe zu, das Kunstwerk in der transferentiellen – und dabei, im Gegensatz zu Hegels Zeichenbegriff, unabschließbaren – Dialektik zwischen Betrachter und Objekt zu einem Symbol erst zu machen. Wesen des Kunstwerkes wäre demnach, die Symptomazität des Symbols und die Symbolizität des Zeichens, in beiden Fällen die strukturell angelegte Unaufhebbarkeit ihrer Dialektik in der Form einer (selbst nicht abschließend aufhebbaren) Dialektik mit dem Betrachter zu offenbaren. Das Kunstwerk strukturiert damit eine „*évidance*“ (WWS 238), die, wie Derridas *différance* in begrifflichen Strukturen und ihren Medien, als dynamisches Konstitutionsprinzip der symbolischen Strukturen und der Materialität des künstlerischen Mediums arbeitet. Nach dem dialektischen Brückenschlag zwischen Kunstwerk und Betrachter (Kunsthistoriker) ist diese *évidance* zugleich Konvergenzpunkt der beiden Kritiken, der psychoanalytischen am Kunstwerk, und der dekonstruktiven an der Kunstgeschichte. Was bleibt, ist, als materielles Komplement der *double-bind*-Struktur von Kafkas *Vor dem Gesetz*, der „gemordete[...] Überrest des [...] Begehrens“ (WWS 67), wie er auf ewig wiederkehrt im Supplement des philosophischen Diskurses, im Tonfall der Kunstgeschichte, in den Symptomen der Kunstwerke oder im Spiel der Ab- und Anwesenheit einer einfachen Spule: „Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskindern mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, dass er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.“¹⁰

Wolfram
Bergande

¹ Didi-Hubermans Revision des Charcotschen Bildarchivs in *Erfindung der Hysterie* gerät allerdings passagenweise etwas schablonenhaft.

² Vgl. a. Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée*, Paris: Minuit, 1985.

³ Didi-Hubermans Theoriebildung in *Was wir sehen [...]* weicht einer substantiellen Auseinandersetzung mit Lacan überraschenderweise aus. Dies wird an zwei Stellen deutlich, in denen der Theoriezusammenhang ein weiteres Eingehen auf Lacan nahe legen würde: erstens beim Themenkomplex des Benjaminschen Erwachens, des Traumes und der Repräsentation (WWS 179ff.)– vgl. das erste Kapitel *L'inconscient et la répétition* aus Lacans Seminar XI –, zweitens, wenn er die „dialektisch[e]“ Verbindung der „*symptomatischen Singularität*“ mit einem „*strukturellen Zwang*“ (WWS 208ff.) anhand des russischen linguistischen Formalismus diskutiert. Abgesehen davon steht die Frage nach der Abgrenzung der Didi-Hubermanschen Konzeption des „dialektischen Bildes“ Benjamins von der „Hyperdialektik“ Maurice Merleau-Pontys im Raum (vgl. Merleau-Pontys, Maurice/Grathoff, Richard/ Waldenfels, Bernhard (Hgg.) (1986), *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1986 [1964], 128f., passim).

⁴ Dies ist eine der weniger expliziten Anleihen Didi-Hubermans an Lacan, die in der deutschen Übersetzung verloren geht: „[...] un regard qui ne s’approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu’il saisit – mais qui, d’abord, s’éloignerait un peu et s’abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, *une longue suspension du moment de conclure*, où l’interprétation aurait le temps de s’éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l’épreuve vécue d’un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l’étape dialectique [...]“ (Didi-Huberman, Georges, *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*, Paris: Minuit, 1990, 25, Hervorhebung von mir). Die Übersetzung lautet: „[...] einen Blick, der sich nicht nur nähert, um zu unterscheiden und zu erkennen und um jeden Preis das, was er erfaßt, zu benennen – sondern der sich zunächst einmal etwas entfernen und vermeiden würde, alles sofort zu klären. So etwas wie eine schwebende Aufmerksamkeit, *ein längeres Hinausschieben des Augenblicks, da Schlüsse gezogen werden*, damit die Interpretation Zeit genug hätte, um sich über mehrere Dimensionen zu erstrecken, zwischen einem erfaßten Sichtbaren und der auferlegten Prüfung einer Verzichtleistung. Es wäre dann mit dieser Alternative ein [...] dialektischer Schritt gegeben [...]“ (VB 23, Hervorhebung von mir).

⁵ Vgl. das von Didi-Huberman diskutierte anonyme Bild der „Kreuzigung mit heiligem Bernhard und einer Nonne“ (VB 213).

⁶ Im Original hervorgehoben.

⁷ Vgl. den leider nur im frz. Original von *Vor einem Bild* (s. Fn. 4) als Appendix enthaltenen Vortrag *Question détail, question de pan* (1985), erstmals als „L’art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer“ in *La Part de l’œil* Nr. 2, 1986, 102–119, der einen sehr guten und knappen Überblick über Didi-Hubermans Grundkonzeption verschafft. Dort wird auch Vermeers *Dame mit rotem Hut* diskutiert; die dt. Übersetzung verweist noch irrtümlich auf eine (nicht vorhandene) Abbildung (VB 187).

⁸ Die *figurabilité* („Gestaltbarkeit“ in der dt. Übers.) nähert Didi-Huberman der „(Rücksicht auf) Darstellbarkeit“ aus Freuds *Traumdeutung* an (VB 16, 36, 189).

⁹ S. §458 in Hegel, G.W.F., *Werke Bd. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, 4. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, 270f. Vgl. Derrida, Jacques, „Le puits et la pyramide“, in *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit 1972.

¹⁰ Kafka, Franz, „Die Sorge des Hausvaters“, in: ders./Hermes, Roger (Hg.), *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, 4. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer 1998, 344.