
Kommentar zu Georges Batailles »Figure humaine«

Knut Ebeling

ENDE DER 1920ER JAHRE verwandelt sich Paris in ein Laboratorium der Zeitlichkeit; künstlerische, filmische und philosophische Experimente mit diversen Zeitlichkeiten waren die *ordre du jour*, was dazu führte, dass die historische Zeit nur noch als eine unter anderen erschien. Als das Erbe der Philosophie des 19. Jahrhunderts fragwürdig und die lineare Zeit der Geschichtsphilosophie zu einem geschwungenen Fragezeichen umgebogen wurde, räumte man auch die sichtbare Erbschaft dieser Zeit, wie Ernst Bloch 1928 titelte, ab: wie zum Beispiel die von Georges Bataille heraufbeschworene visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts, die mit Hohn, Spott und allerlei Fiesheiten bedacht wird.

Abgerissen wurde 1924, als die surrealistische Bewegung gegründet wurde,¹ auch die *Passage de l'Opéra*, von Louis Aragons *Paysan de Paris* 1926 besungen, von Walter Benjamin übersetzt und zur Urszene seines Passagen-Projekts erkoren. Aragons Nachruf auf den todgeweihten Surrealisten-Treffpunkt enthielt auch den Hinweis darauf, dass sich »alle Denkgewohnheiten eines Viertels und vielleicht sogar einer Welt«² durch die Änderung eines Straßenzuges auswechseln ließen. Drei Jahre nach der Publikation des *Paysan* wird 1929 nach dem architektonischen also auch das visuelle Erbe des 19. Jahrhunderts abgeräumt. In der vierten Ausgabe der illustren Pariser Revue *Documents* veröffentlicht deren »secrétaire général« Georges Bataille einen Artikel namens *Figure humaine*, mit dem er, nach dem Urteil Michel Leiris', »die Karten auf den Tisch legte.«³

Die neuartige Bild-Text-Montage ruft sowohl die Bildlichkeit als auch die Zeitlichkeit des 19. Jahrhunderts auf; dabei wird die Argumentation nicht allein vom Text, sondern ebenso von der Bilddramaturgie getragen, die offenbar etwas

¹ Vgl. Georges Bataille: *Œuvres Complètes XI*, Paris 1988, S. 572. Vgl. Ines Lindner: Dismontage in *Documents*, in: Stefan Andriopoulos / Bernhard Dotzler (Hg.): *1929 – Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 111 ff.

² Louis Aragon: *Pariser Landleben. Le Paysan de Paris*, übers. v. Rudolf Wittkopf, München 1969, S. 19.

³ Michel Leiris: *De Bataille l'impossible à l'impossible »Documents«*, in: *Critique* 195–196, 1963, S. 685–694, hier S. 690.

zu zeigen vermag, was dem Text zu sagen verwehrt bleibt⁴ – selbst wenn Bataille Fotografien nach Meinung von Leiris nur aus dem Grund publizierte, weil sie »ausgefallen, grotesk und schrecklich«⁵ waren. Dagegen erscheint die Bebilderung des Artikels auf den ersten Blick harmlos: Gegenüber einer leicht verstaubten Hochzeitsgesellschaft aus dem Jahr 1905⁶ erscheint eine – heute würde man sagen – Fotostrecke, die eine engelsbeflügelte Damenreihe vor gemalten Kulissen zeigt. Die verträumten Feen und die ernste Hochzeitsgesellschaft bilden einen unauflösbaren Gegensatz,⁷ einen Un-Sinn, der »alle Denkgewohnheiten« in Frage stellt: Schließlich bestand die privilegierte Denkgewohnheit des 19. Jahrhunderts, die Dialektik, wie Bataille Hegel resümiert, im »Prinzip der Identität der Gegensätze«, nur dass der »wahre Gegensatz«, das war auch Benjamin 1929 aufgegangen, zwischen »Logik und Dialektik«⁸ bestand.

Weil die Widersprüche im Bild jedoch nicht aufgehoben werden, wird Hegels »Denkgewohnheit« durch die rätselhafte Bildstrecke durchaus strapaziert:⁹ Bataille präsentiert eine Bildmontage aus Ernst und Spiel, Schwere und Leichtigkeit, Schwarz und Weiß, Erde und Himmel. Gemäß der Dialektik werden die Gegensätze zwischen den »menschlichen Wesen« mit dem »wahnwitzig unwahrscheinlichen Aussehen« irgendwann austauschbar – der Ernst der Hochzeitsgesellschaft wirkt ebenso gespielt, wie es sich bei der gespielten Komik der Mademoiselles mit Engelsflügeln um ein ernstes Geschäft, nämlich das Schauspiel handelt. Doch die Widersprüche werden an keiner Stelle aufgehoben. Ohne Synthese entfaltet sich zwischen Spiel und Ernst eine Oszillation im Visuellen, ein auswegloses Hin und Her zwischen These und Antithese. Die Dialektik steht 1929 still. Ihre Energien werden jedoch gespeichert. An ihrer Umleitung wird gearbeitet.

Zwei Monate bevor am 1. April 1929 die erste Nummer von *Documents* erscheint, publiziert Benjamin einen Essay zu jenem »Sürrealismus«, dessen Dissidenz auch diverse Beiträge aus *Documents* entstammen. Zeitgleich zu *Documents*

4 Georges Didi-Huberman: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, S. 23 f.; dt. *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München 2010, S. 36 f.

5 Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 692.

6 Vgl. ebd. S. 690; vgl. Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 59 f.

7 Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 690, spricht einerseits von einer »bouffonne galerie de créatures« – »qui pourraient être nos pères et mères«.

8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977, S. 1037.

9 Der Bildpolitik von *Documents* hat sich zuerst Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), zugewendet. Vgl. auch Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1), S. 114 ff. sowie Carolin Meister: *Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus*, in: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/M. 2004, S. 283–305.

fragte sein Aufsatz *Der Surrealismus. Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*¹⁰ nicht nur nach der visuellen, sondern auch nach der materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts: »Er [der Surrealismus] zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im »Veraltetem« erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszustorben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.«¹¹

Wie sollte man in Benjamins »Veraltetem« nicht jenes von Bataille vorgeführte »unglaublich altmodische«¹² 19. Jahrhundert entdecken? Wie sollte man Bataille nicht das Anzapfen genau jener »revolutionären Energien« nachsagen, die Benjamin in »frühesten Photos« und Passagen entdeckt hatte?

Kurz vor dem Erscheinen der ersten Nummer von *Documents* hatte Benjamin deren methodisches Kalkül bereits erfasst – weswegen es umso erstaunlicher ist, dass Benjamin in Batailles Zeitschriftenlesesaal der Bibliothèque Nationale diese Revue, die zur Hälfte aus Exilberlinern wie Carl Einstein bestand, unbekannt bleiben konnte.¹³ Dieses verpasste Rendezvous ist umso verblüffender, als Benjamins Charakterisierung des surrealistischen Projekts eher auf die Dissidenz von *Documents* zutrifft als auf die surrealistische Kerngruppe um Breton, mit dem sich Bataille ausgerechnet in *Figure humaine* diverse Scharmützel lieferte.¹⁴ Wenn Benjamin beispielsweise schreibt, »dass es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung, wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt«¹⁵ – sondern um das, was Denis Hollier als »Gebrauchswert«¹⁶ aller publizierten Dokumente versteht –, so scheint er sich *undercover* als Autor einer Zeitschrift zu beteiligen, die er weder erwähnt noch zu kennen scheint.

Doch was war eigentlich der Speicher, der eine Lagerung von revolutionärer Energie ermöglichte? Benjamin sagt es nicht erst mit jenen »frühesten Photos«, sondern früher noch im Titel des Aufsatzes selbst: die »Momentaufnahme«, also die Fotografie, speichert, wie Eisenkonstruktionen, Fabrikgebäude oder aussterbende Gegenstände, »revolutionäre Energie«.¹⁷ Das neue Medium lässt Epochen

¹⁰ Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 295.

¹¹ Ebd. S. 299.

¹² Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 690.

¹³ Vgl. Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1).

¹⁴ Vgl. Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 687f.; vgl. Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 55f.; vgl. Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1), S. 125ff.

¹⁵ Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 297.

¹⁶ Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*, in: *Documents 1929–31*, Paris 1991, S. VII–XXXIV.

¹⁷ Über die medialen Rahmenbedingungen der visuellen Kultur 1929 informiert Lindner:

schlagartig altern und übernimmt im Gegenzug deren Energie. Mit diesem historisch-medienmaterialistischen Umschlag bringt er nicht nur ein halbes Jahrhundert vor Rosalind Krauss den Surrealismus auf seinen photographischen Nenner.¹⁸ Benjamin erkennt auch, dass jene »revolutionäre Energie«, die Hegel stets auf der Seite der Bewegung der Reflexion hielt, auf die Medien übergegangen war. Selbst dieser Abzapfvorgang geschichtsphilosophischer Energie wurde von Benjamin anhand von Bretons *Nadja* beschrieben: Dort greife »auf sehr merkwürdige Weise die Photographie ein«,¹⁹ wie Benjamin anmerkt und »zapft diesen jahrhundertealten Architekturen ihre banale Evidenz ab, um sie mit allerursprünglichster Intensität dem dargestellten Geschehen zuzuwenden.«²⁰

Benjamin belässt es bei der Beschreibung dieser Schubumkehrung, die das *Passagen*-Werk – dem der *Surrealismus*-Essay bekanntlich als »Paravent«²¹ diente – zur Entladung bringen sollte. *Documents* arbeitet hingegen ganz direkt an der Ablösung besagter »Denkgewohnheiten«: Wenn Medien Speicher von »revolutionärer Energie« sind, konnte man diese Energie auch gegen die erste Denkgewohnheit des 19. Jahrhunderts, die Dialektik, in Stellung bringen. Daher setzen Benjamin wie Bataille »Dokumente« und Fundstücke ein, um die Dialektik mit medialer Hilfe zum Entgleisen zu bringen: Bataille, indem er die visuellen Widersprüche und »Missverhältnisse« des 19. Jahrhunderts nicht aufhebt; Benjamin, indem er Aragons Passagen anfangs in eine Logik des Traums und nicht der Dialektik einspeist. Kurz: Batailles Bildstrecken führen nichts anderes als jene »Ruinen« vor, als die sich in Benjamins berühmtem Exposé fürs *Passagen*-Werk von 1935 »die Monumente der Bourgeoisie« zu erkennen geben, »noch ehe sie zerfallen sind«²².

An genau diesem Punkt, an der Schnittstelle zwischen Dialektik und Medien, Reflexion und Operation, Mensch und Maschine, der von Benjamin gedacht und von Bataille ausgeführt wurde, befand sich *Documents*: Deren Bilddramaturgie, die an Benjamins verschollenem Bildteil des *Passagen*-Werks zu messen wäre, ist schlichte Anti-Dialektik – die mit medialen Mitteln durchgeführt wird. Was einmal metaphorisch dialektische »Maschine« hieß, wird hier an technische Maschinen und Medien angeschlossen. Tatsächlich bedeutet die Ablösung von Dialektiken durch Medien eine ungeheure Positivierung; und wie man weiß, handelte es sich bei Benjamins *Passagen* um den erklärten »Versuch, das neunzehnte Jahrhun-

Demontage in *Documents* (wie Anm. 1), S. 110ff.

18 Rosalind Krauss: Die photographischen Bedingungen des Surrealismus, in: dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden 2000, übers. v. Jörg Heininger, S. 129–162.

19 Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 1034.

20 Ebd.

21 Ebd. S. 1019.

22 Ebd. Bd. V, S. 59.

dert [...] durchaus positiv anzusehen«. ²³ Denkgewohnheiten wie Aragon durch Straßenzüge zu verändern oder wie Benjamin (und der gesamte Surrealismus) »der Seele weniger als den Dingen auf der Spur« ²⁴ zu sein, bedeutete eine vehemente Positivierung jeder philosophischen Methode. In *Documents* war es die Fotografie, die etwas sichtbar machte, was die Dialektik nicht denken konnte: und zwar jenen ungeheuren visuellen und materiellen Überschuss eines technisch implementierten 19. Jahrhunderts, der jede von Hegel angenommene Adäquation oder Repräsentation von Mensch und Natur, Welt oder Kosmos vereitelte; jene Ansammlung von absurden Engelsflügeln und liederlichem Kulissenzauber aus dem Repertoire der Gesten des 19. Jahrhunderts, die die »Menschliche Gestalt« zur albernen Fratze entstellte.

Was war das Problem an der dialektischen Deutung der menschlichen Gestalt? Die Fotografien, die von Bataille mit Schauern als monströse Larven jenes 19. Jahrhunderts vorgeführt werden, aus dem er selbst entstanden ist, stellen für ihn eine Idealisierung dar, die die wahre »nature humaine« negiere; doch allein in dieser rationalisierten und verkrüppelten Version finde das »Ich« Eingang in den Begriff des Menschen. Gegen diesen Skandal des »Hinfortzauberns« des Konkreten und Irreduziblen, gegen diese Idealisierung der menschlichen Figur ²⁵ richtete sich Batailles Revolte in Bild und Text: Schließlich zeigen die in *Documents* publizierten Bilder und Bildstrecken, dass die menschliche Gestalt keine rationalisierbare Form ist. Körper und Materien kommunizieren nur untereinander; dem Menschen und seinem Wissen sagen sie nichts. Denn während die Hegelsche Logik die sichtbaren Widersprüche zwischen Realem und Idealem, Körper und Vorstellung einebnet, zeigen die Bilder »die konkreten Formen dieser Missverhältnisse« – weswegen man auf diesen »konkreten Formen«, diesem »fröhlichen visuellen Wissen«, ²⁶ nicht genug »beharren« kann. Denn im Unterschied zu Benjamin führten Batailles »Operationen« diese Anfechtung – die einer der zentralen Begriffe in Batailles theoretischem Werk darstellt – direkt aus: Gegen die Eingemeindung der konkreten »materiellen Tatsachen (Didi-Huberman)« in Hegels Panlogismus half nur deren Veräußerlichung und Exteriorisierung. Gegen die glättende Bewegung der Dialektik wurde das gespreizte Gemetzel von Körpern und Gesten gesetzt. Diese Ausstülpung des subjektiven Innenraums, diese Exteriorisierung der logischen Kategorien, kurz: diese entrationalisierende, regressive Archäologie der menschlichen Gestalt, die Giorgio Agamben jüngst in seinem Methodenbuch als

²³ Ebd. S. 571.

²⁴ Ebd. S. 281.

²⁵ Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 50.

²⁶ Vgl. die Übersetzung des Buches von Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen* nach Georges Bataille, übers. v. Markus Sedlaczek, München 2010.

»das Paradigma jeder wahren menschlichen Aktion« bezeichnete,²⁷ wäre am Ende das, was den Geist quält – und woran Bataille bis zu seinem Hauptwerk von 1942, *L'expérience intérieure*, mit seinem Organon, der »Marter«, arbeitete.²⁸

Doch gibt es nicht, *après tout*, ein gewaltiges Gefälle zwischen Denken und Medien, Dialektiken und Maschinen? Und bestand nicht genau darin der Witz einer Dialektik, die sich gegen alle Anfälle und Angriffe der widersprüchlichen Materie verschanzt hatte? Auf die Einebnung dieses Gefälles hatte Bataille es mit seiner »procédure figurale«²⁹ abgesehen: Denn »wenn wir [...] diese Gruppe [die abgebildete Hochzeitsgesellschaft] als das Prinzip selbst unserer zivilisiertesten und gewaltigsten geistigen Aktivität betrachten«, d. h. wenn Bilder und Medien eingesetzt in unseren geistigen Apparat operieren, dann erlauben uns dieselben Medien, uns beim Denken zuzusehen. Dann vollzieht sich die Bewegung der Reflexion auch im Betrachten einer Fotografie – und erst dann können Bilder auch die Bewegung eines Denkens beerben, das sich wie Tristan Tzara in der identitätsstiftenden Dialektik verheddert hatte. Kurz: Wenn Fotografien Experimente mit dem Denken veranstalten können, wenn sie ihren Benutzern eine Falle³⁰ stellen können, dann operieren Medien ontologisch auf dem selben Feld wie die Reflexion, die sie beerben: eine epochale Einsicht, die Kunst und Theorie der zweiten Jahrhunderthälfte verändern wird.

27 Giorgio Agamben: *Signatura rerum. Zur Methode*, übers. v. Anton Schütz, Frankfurt/M. 2009, S. 134.

28 Georges Bataille: *L'expérience intérieure*, Paris 1943; dt. *Die innere Erfahrung*, übers. v. Gerd Bergfleth, München 1999.

29 Didi-Huberman: *La ressemblance informe* (wie Anm. 4), S. 36

30 Vgl. Knut Ebeling: *Die Falle – zwei Lektüren zu Georges Batailles »Madame Edwarda«*, Wien 2000.