

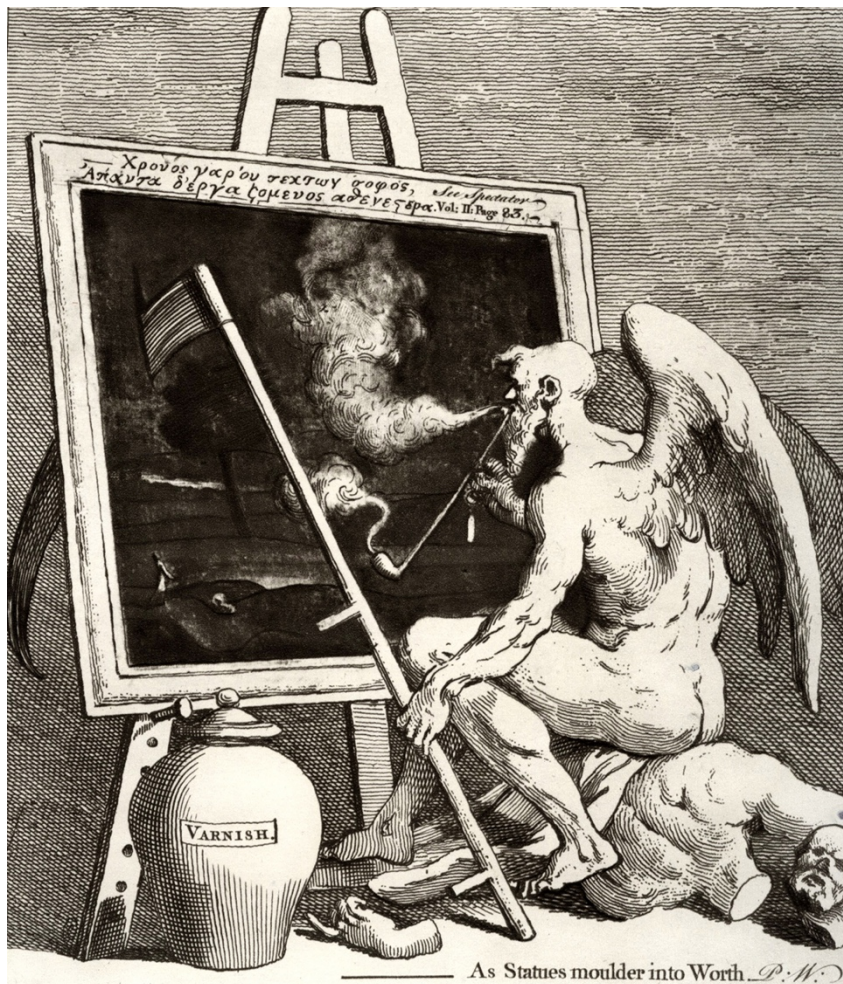
Georges Didi-Huberman:
FIGURATIVE UTOPIEN UND
VERKEHRTE WELTEN

Zweifelsohne ist es einfacher, sich einen absoluten Beginn oder ein letztes Ende vorzustellen, als sukzessive und unstetige Neubeginne. Der absolute Beginn lässt uns — auf eine abstrakte Weise — dem rein aus dem Nicht-Sein auftauchenden Sein beiwohnen: der *Schöpfung*. „Am Anfang war das Wort“, „Es werde Licht“, etc. Das letzte Ende erweckt die gleiche abstrakte Eindeutigkeit in ontologischer Teilung: dem *Urteil*. Die Guten nach rechts, die Bösen nach links, diese verdammt, jene erlöst. Es gibt, definitionsgemäß, nur einen absoluten Beginn, wie es auch nur ein letztes Ende gibt: „ein für alle Mal“. Wohingegen es eine Unzahl an Neubeginnen, oder, um es mit Walter Benjamin zu sagen, an Ursprüngen gibt. Wie die vielzähligen Strudel, die auf unvorhersehbare Weise den Flußlauf bewegen, auftauchend, verschwindend und unaufhörlich wiederkommend. Dem, was man eine Rhythmik des Überlebens nennen könnte, gemäß, hören sie niemals auf, zurückzukehren.

„Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint.“ Nun, genau wie es einen „Ursprung“ des barocken Dramas gab, wo eine schwindende Gewißheit einer aufkommenden Trauer antwortet, gab es, einige Jahrzehnte später, einen günstigen *Neubeginn*, um andere Gewißheiten gehen zu lassen und andere Affekte wiederzubeleben. Dies ist jedenfalls *vorstellbar*: durch zwischengeschaltete Allegorien und auch durch Allegorien, die miteinander plaudern, sich gegenseitig antworten. Hier könnte man, beispielhaft, den Faden mit William Hogarth wieder aufnehmen. Seine Bilder riefen insgesamt eine *Freude der Empörung* hervor, welche, ganz plötzlich, die Geschichte der bildenden Künste bewegen sollte: eine impertinente, burleske,

ironische, bissige und sehr politische Freude — doch im Ausgang wovon, von welchem *Pathos* des Neubeginns?

Hogarth hat seine Platten in einer Epoche graviert, wo die Zeit, wie man zu sagen pflegt, „noch nicht allzu weit war“. Auf seinen Bildern hebt sich alles von dem Grund extrem aufgewühlter Zeiten ab, die von Gewalttätigkeit und einer gewissen Verbitterung hinsichtlich der Möglichkeiten von Glück oder menschlichem Recht geprägt sind. Wir erinnern uns an seine *Allegorie der Zeit* (Fig. 54):



Sie stellt einen alten Mann dar, welcher, muskulös aber missgestaltet und mit großen Flügeln versehen, auf den Trümmern enthaupteter antiker Statuen sitzt und ein Bild, welches auf einer Staffelei vor ihm steht, „anräuchert“. Wenn Heidegger diesem Bild einmal begegnet wäre, hätte er es, ohne den Hauch eines Zweifels, gehasst. *Räuchern* (*boucaner*) bezeichnet — neben seinem umgangssprachlichen Gebrauch im Französischen, der so viel besagt wie „Lärm, Radau machen“ — eine kulinarische Fertigkeit, die oftmals „Naturvölkern“ zugeschrieben wird und darin besteht, Fleisch oder Fisch im Rauch zu trocknen. Hier räuchert der Alte, die Zeit, ein bereits ziemlich dunkles, schon in Finsternis geratenes Gemälde. Indem er es mit dem Qualm seiner Pfeife anbläst — scheint uns Hogarth lachend zu sagen —, verleiht er diesem „Zeit“, Patina, aber auch Obskurität.

Kurzum verleiht also hier die Zeit einem Gemälde Zeit. Doch zugleich verdunkelt und zerstört er es sogar, denn die Klinge seiner Sense hat die Leinwand bereits eingerissen. Der Topf mit dem Firnis im Vordergrund wird unverblümt beschriftet und lächerlich gemacht. Hogarth treibt die Ironie so weit, dass er, auf griechisch, den Komödiendichter Crates zitiert, von dem er, unter Hinzufügung einer Negation, den Originalsatz anführt: „Weil die Zeit *kein* großer Künstler ist, dämpft sie alles, was sie fasst.“ Die Allegorie unterwandert auf diese Weise eine ästhetische Debatte, wie sie damals tatsächlich geläufig war und von Kunsthistorikern begründet wurde, Bilder nach dem Geschmack der Sammler zu „patinieren“. 1761 graviert, wird der Zeit insofern ihr eigenes *Anders-werden* eröffnet, als Hogarth drei Jahre später ein Bild der Zeit komponiert, wo die Veränderung in eine Art Absetzung mündet (*Fig. 55*): hier sieht man genau den gleichen Alten, die Zeit, mit seinen Flügeln, dem Bart, seiner kleinen Haarsträhne in Richtung der Stirn — ein klassisches Attribut der *Gelegenheit* (*occasio*) —, seiner Pfeife und der großen Sense.



Aber der Alte, die Zeit, ist nun auf dem Boden zusammengekauert, so als läge er im Sterben. Die Klinge seiner Sense ist abgebrochen, seine Pfeife zerbrochen, die Sanduhr aufgebrochen. Aus seinem Mund entweicht ein Schwall von Rauch, wo das Wort Ende (*fnis*) zu lesen ist — wie die Seele, die den Körper eines Mannes verlässt, der vom Leben in das Jenseits übergeht. Die Säule, an der er lehnt, ist ebenfalls gebrochen. Der Turm liegt in Trümmern, das Haus gegenüber ist zerstört, die Glocke hat einen Sprung bekommen. Die Bäume haben all ihre Blätter verloren. Ganz in der Ferne, am Horizont, hängt ein Leichnam an seinem Galgen. So also verläuft die Welt, zertretenes Glück, grausame Gerechtigkeit. Im Himmel ist Phaeton auf seinem Wagen schon tot. Ein Ladenschild hängt

jämmerlich an einem seinerseits schiefen Pfosten: Es zeigt, mit der Aufschrift *The world's End*, ein Bild des weltlichen Globus, der in Flammen steht.

Um die Zeit ist es eindeutig nicht gut bestellt — und um den Maler anscheinend auch nicht, denn die Palette, die vor uns in der Mitte verschiedener Einzelteile oder auch zerbrochener Waffen dargestellt wird, ist ebenfalls gespalten und von daher unbrauchbar. Verfall historischer Zeiten, Schwinden der Künste. Und doch amüsiert sich Hogarth noch, wenn auch auf grimmige Art, indem er sich eine Welt ausdenkt und etwas hervorruft. Wie Benjamin am Ende seines Aufsatzes „Erfahrung und Armut“ von 1933 sagt: Hier hat man den Eindruck daß „die Menschheit sich darauf vor[bereitet], die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben. Und was die Hauptsache ist, sie tut es lachend.“ Wie es, auf ihre Art, Schriftsteller wie Kurt Tucholsky oder Bertolt Brecht und Künstler wie John Heartfield oder George Grosz mit ihrem „lachen, ohne zu weinen“ hielten... Nun, sie alle verschieden auf nahezu selbstverständliche Weise, um ihr kritisches Denken in Form des *dokumentarischen Allegorismus*, den Brecht insbesondere in seinen Bildgedichten — seinen „Fotoepigrammen“ — der *Kriegsfibel* entwickelte, gegen den bösen Wind des europäischen Faschismus zu erheben.

Dies führt uns erneut, unmittelbar nach Hogarth und lange vor Grosz oder Heartfield, zum Werk Francisco Goyas zurück und insbesondere zu den *Schrecken des Krieges* (*Desastres de la guerra*). Tatsächlich hat zu dieser Zeit — jenseits des metaphysischen und moralischen Allegorismus, den Walter Benjamin für die Barockzeit in Augenschein nimmt — der moderne dokumentarische Allegorismus verstärkt an Gestalt gewonnen. Bei Arcimboldo oder Callot bricht sich das manieristische Prinzip des *Capriccios* ebenso energisch Bahn wie bei Tiepolo und den *Caprichos* von Goya, genau wie das Epigramm in der Dichtung, im ethischen und politischen Bereich. Mehr denn je vollzieht sich die Sozialkritik in Bildern, in Flugblättern oder Pamphleten. So findet sich der politische Verve von Hogarth, genau wie im vorrevolutionären Frankreich, in einem aufgewühlten Spanien wieder,

wo der Geist der Caprichos, oftmals mit Nachdruck, eine Antwort auf die Ungerechtigkeiten der Zeit einfordert.

Überall wird die Welt bei Goya so gezeigt, als wäre sie verkehrt herum. Es ist eine Welt, die drunter und drüber geht, die es also, logischerweise, *emporzuheben* und zu *wenden* gilt — kurz, zu revolutionieren — um sie zurück in's Lot zu bringen. Aus diesem Grund appelliert Goyas *Vernunft (razón)* an seine *Phantasie (fantasía)*, diese außergewöhnliche bildnerische Empfänglichkeit, welche sich zugleich von karnevaleskem Gelächter aus emporhebt und sich in politischer Wut empört, wie es, auf verschiedenem Wege, die Studien von Gwyn Williams, Werner Hofmann, Victor Stoichita und Anna-Maria Coderch oder auch Jacques Soubeyrou nahelegten. Nachdem der Aufstand der madrider Bevölkerung zu Beginn der 1810er Jahre blutig niedergeschlagen worden war, schreckte die napoleonische Armee am 2. und 3. Mai 1808 vor keinerlei Massenvernichtung zurück, um die erzürnende Politik der verbrannten Erde, wie sie von den Spaniern praktiziert wurde, zu vergelten. Die Städte Saragossa und Girona wurden in bis dahin unvorstellbarem Ausmaß bombardiert.

„*Todo va revuelto*“ schrieb Goya in diesem Sinn. Er selbst musste also, auf dem Feld der Darstellung, alles umstürzen, um diesem Umsturz gerecht zu werden. Im Gegensatz zu Fernando Brambila und Juan Gálvez, die in ihrer Reihe der *Ruinas de Zaragoza* verwüstete Stadtlandschaften zeigen, die sich, bei wolkenverhangenem Himmel, in Panoramaansicht entfernen, entschied er, *auf die Schrecken zuzugehen*, um auf diese Weise: In einem sozusagen antizipierten Guernica dasjenige sichtbar werden zu lassen, was sich im Herzen eines bombardierten Hauses selbst abspielt. Es handelt sich dabei zweifelsohne um einen Blick aus der Einbildungskraft. Dennoch ist jedes Element dort von dokumentarischer Natur — im Sinne beispielsweise Robert Capas: das heißt in dem Sinn, der dem Begriff am *nächsten kommt* —, wie man es auf der dreißigsten Platte der *Desastres* sieht, die „Verwüstungen des Krieges“ (*Estragos de la guerra*) (Fig. 56) betitelt ist und deren

außerordentliche Vorzeichnungen die Ausstellung *Goya en tiempos de guerra* 2008 in den Fokus rückte.



Wir sehen hier also eine verkehrte Welt, die nun jedoch nicht mehr zum Lachen ist. Die Zeit gehört nicht länger der Satire an, sondern dem Aufschrei des Entsetzens. Der Sessel ist an der Decke: doch das liegt daran, dass er, von Bomben zerschmettert, von einer Etage darüber heruntergefallen ist. Eine Frau fällt vom Himmel: doch das liegt daran, dass sie sich mit der Menge bereits verstorbener Opfer zusammenschließt. Es ergibt sich ein Bild der Verrücktheit, die jede Idee des Schreckens in sich trägt: Der Raum hat keine Koordinaten mehr; die Körper sind

der Wehklage und der Unflätigkeit ihrer Hingabe an den Tod geweiht; die Dinge haben definitiv ihren häuslichen Ort verloren; die Architektur ist zerstört, offenstehend und zugleich verschüttet; man weiß nicht einmal, ob diese Unordnung sich noch bewegt, oder ob sie für alle Zeit in einer alptraumhaften Unbeweglichkeit festsetzt. Nun nimmt Goya, einige Platten später — ganz am Ende der Reihe der *Desastres* — die weibliche Figur mit entblößtem Busen aus dem Vordergrund der *Estragos de la guerra* wieder auf. Doch weist das figurative Unterfangen nicht mehr *dokumentarisch* auf die Schamlosigkeit eines Körpers, den der Tod überrascht (wie man es später in einer berühmten Scene von Roberto Rossellinis *Rom, offene Stadt* sehen wird). Es zeigt jetzt, in guter ikonographischer Tradition, die *allegorisch* aufgefasste Darstellung einer Figur der Wahrheit (*Fig. 57-58*).



Tafel 79 der *Desastres* (Fig. 57) zeigt, im Vordergrund des Gemäldes, schlafend, eine junge Frau, die vor Licht und Schönheit strahlt. „Die Wahrheit ist tot“ (*Murió la Verdad*), schreibt Goya hier. Rund um den bezaubernden Leichnam drängt sich, ebenso eingeschüchtert wie feindselig, eine dichte Menge. Mit einer Schaufel ausgestattet, macht sich ein Mönch bereits daran, die Tote zu begraben, während ein Bischof sich darauf vorbereitet, „über“ der toten Wahrheit zu predigen: Man könnte sagen, Goya wiederholt hier seine virulente Kritik an der Kirche und ihrem Diskurs. Im rechten Teil der Szene ruht, unter Wehklage zusammengebrochen, eine weibliche Figur, die ebenfalls entblößte Brüste hat: Figuren voller Unschuld, Fertilität, der Wahrheit im Allgemeinen — die eine nunmehr unbrauchbare Waage hält. Es ist die Gerechtigkeit: Für einen lichtvollen

Geist, wie Goya es war, vermag sie, ohne ihre Kollgin, die Wahrheit, offensichtlich nichts mehr auszurichten.



Doch Goya wollte es dabei nicht belassen. Platte 80 der *Desastres* (Fig. 58) wirkt, ganz am Ende der Reihe, wie eine Variation oder Weiterentwicklung der vorherigen. Der Körper der Wahrheit scheint bereits im Zuge des Begräbnisses zu sein: Man erkennt nicht mehr als ihren oberen Teil, doch erscheint sie nicht ebenso strahlend wie auf der vorhergehenden Bildtafel? Die Personen rundherum haben sich der Toten genähert und kleben selbst aneinander, doch sie sind auch, auf bizarre Weise, verwandelt... in schreckliche Tiere. Kurzum, Goya läßt das Bild schlimmer werden und will dennoch nicht mit einem ausnehmlich hoffnungslosen Befund abschließen, sondern mit einer moralischen Ungewißheit, um das *Bild fragen zu lassen*. Ja, „Die Wahrheit ist tot“, auf der vorherigen Bildtafel, doch nun fragt sich der Künstler:

„Wird sie wiederauferstehen?“ (*Si resucitará?*). Gewiß, noch ist sie in der Erde versunken, doch ihr Gesicht mit den geschlossenen Augen spendet uns weiterhin Licht. Dies ist vielleicht die ethische und politische Lehre dieser letzten Allegorie, dieses *Caprichos* des Schreckens: Wir werden vor die Frage gestellt, zu wissen, ob wir, wir selbst den Mut haben werden, immer dann für die Wahrheit einzustehen, wenn eine historische Unwahrheit oder eine Ungerechtigkeit sie zunichte machen wollen.

Wie soll man, von hier aus, diese Politik des Bildes im Hinblick auf die Einführung einer *politischen Einbildungskraft* im weiteren Sinne wieder aufnehmen? Als Utopie könnte man jene fragende Bewegung der Einbildungskraft bezeichnen, in deren Tiefe sich ethische und politische Demonstrationen abzeichnen. Dies geschieht in einem eigenartigen Kommen und Gehen von *fantasía* und *razón*, der „Laune“ („caprice“) und des „Schreckens“, des Allegorismus und des analytischen oder dokumentarischen geschichtlichen Realismus. Genau wie das Bild, scheint die Utopie in unserem philosophischen, historischen oder politischen Usus für gewöhnlich jedoch einen ziemlich schlechten Ruf zu haben. Dies ist zweifelsohne der Grund dafür, dass der Wagemut Ernst Blochs, vom *Geist der Utopie* bis zu den „Wunschbildern“ des *Prinzips Hoffnung* nicht auf das Gehör stoßen, welches sie verdienen.

Vor Ernst Bloch gab es eine allgemeine rationalistische Tradition, insbesondere marxistischer Prägung. So prangerte das Kommunistische Manifest von Marx und Engels im Jahr 1848 bereits die Produktion „utopischer Sozialisten“ an, die „die geschichtlichen Bedingungen der Gleichberechtigung durch Bedingungen ersetzen wollten, die sie aus ihrer Einbildungskraft bezogen.“ Dies endete im besten Fall damit, sie von jeder authentischen revolutionären *Praxis* abzuschneiden, im schlimmsten damit, sie dorthin zu lenken, wirkliche „reaktionäre Sekten“ zu gründen: „und zum Aufbau aller dieser spanischen Schlösser [...] fallen sie in die Kategorie der oben geschilderten reaktionären oder konservativen Sozialisten [...]. Sie treten daher mit Erbitterung aller politischen Bewegung der

Arbeiter entgegen.“ Friedrich Engels wollte diese Sichtweise 1890 in *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* darlegen, einem Werk, in dem er mit Nachdruck das Erste zugunsten des Zweiten verwirft, mit der Begründung, dass eine Politik nicht auf der Einbildungskraft beruhen könne — und, noch schlimmer, auf der Einbildungskraft eines Einzelnen, sei sie auch genial, — denn dies komme einer Mißachtung der „wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit“ der Geschichte und des Klassenkampfes gleich.

Ein Zeitgenosse Ernst Blochs war Karl Mannheim, dessen Buch *Ideologie und Utopie* im Jahr 1929 in der Soziologie der imaginären Politiken einen bedeutenden Moment markiert, wenn auch auf soziale Interaktionen und das „kollektive Unbewusste“ reduziert. Ausgehend von einer dichten Lesung dieses Buchs, wird Paul Ricœur — in zwei Texten von 1976 und von 1986, die den gleichen Titel tragen, *Ideologie und Utopie (L'Idéologie et l'utopie)* — dem Begriff der Utopie wieder einige Farben verleihen: „[...] die Ideologie verstärkt, verdoppelt, erhält und bewahrt in diesem Sinne die gesellschaftliche Gruppierung so, wie sie ist. Es ist entsprechend die Aufgabe der Utopie, die Einbildungskraft außerhalb der Wirklichkeit in ein Anderswo zu versetzen, das auch ein Nirgendwo ist. [...] Während die Ideologie die Wirklichkeit erhält und bewahrt, stellt die Utopie sie wesentlich in Frage. Die Utopie ist in diesem Sinne der Ausdruck all jener Potentialitäten einer Gruppe, die sich von der bestehenden Ordnung unterdrückt erachten. Die Utopie ist eine Bemühung der Einbildungskraft, um ein ‚Anders-sein‘ (‚autrement qu’être‘) des Sozialen zu denken.“ Jedoch, so schließt Ricœur, bleibt sie „das, was den Erwartungshorizont daran hindert, mit dem Feld der Erfahrung zu verschmelzen“.

Kurz gesagt, wäre die Utopie so gesehen eine von jeglicher authentischen *Praxis* abgetrennte *Poiesis*. Dies wirft man ihr für gewöhnlich vor. Cornelius Castoriadis hat zum Beispiel eine sehr eindeutige Trennung zwischen seinem „Autonomieprojekt“ einführen wollen, das vom „Möglichen“ ausgeht und einer Utopie, die hingegen „nicht erfolgt und nicht erfolgen kann“ — weitere Kritik an

Ernst Bloch. So als ob es „mögliche“ Imaginationen gäbe, die anderen gegenüberstehen, welche eher als „unvermögend“ erachtet werden. Antonio Negri seinerseits hat seine „konstitutive Dystopie“ jeglicher politischen Utopie gegenübergestellt, sei sie auch dialektisch entwickelt. Michel Foucault — von dem man zwar annimmt, dass er Ernst Bloch gelesen hat — hat seinen Begriff der Heterotopie, verstanden als Reserve der Einbildungskraft, kritisch und politisch, entwickelt, indem er versuchte, sie von einer somit auf den Rang einer tröstlichen Fiktion beschränkten Utopie zu unterscheiden.

Louis Marin hat wiederum von Utopien als so viel wie „Simulakren der Synthese“ oder „fiktiven, nicht konzeptuellen Totalitäten“ gesprochen. Jacques Rancière sah darin sich fortwährend verdoppelnde Negationen: Negationen, die von dort auch zu „Negationen der Gegenwart“ werden. „Es ist der Unort eines Unorts“, schreibt er folglich: „Der Utopist ist derjenige, der sagt: Genug der Utopien! Beenden wir das mit den Worten, den Chimären, der Ideologie. Widmen wir uns den wirklichen Dingen...“ Kurzum, *Utopien sind missverständlich*, wechselweise unschuldig (und ohne Auswirkung auf die wirkliche Geschichte, wie Atlantis) und schuldig (Auslöser der schlimmsten totalitären Systeme, wie die nazistische Lebensreform), so suggerierten es im Jahr 2000 die Kuratoren einer großen Ausstellung unter dem Titel *Utopie*. Worauf, im Jahr danach, Michèle Riot-Sarcey auf einer *L'Utopie en questions* betitelten Konferenz wiefolgt zu antworten ansetzte: „Zwischen dem guten Ort der Mythologie, dem Unort der Abirrungen der Einbildungskraft, der Abwesenheit einer Einschreibung in die Zeit, verrücken sich die Utopien nach Belieben von normativen Repräsentationen, ob kritisch oder fiktiv. Stets in Diskrepanz im Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit, bezüglich ihrer vorausschauenden Funktionen zumeist verkannt, bekannt als mit Totalitarismus behaftet, entkommen die Utopien der Einkapselung einer univoken Bezeichnung.“

Wie soll man also die Ökonomie einer solchen „Entkommenen“ verstehen? Der Knoten der Frage besteht womöglich in unserer Herangehensweise, die

Einbildungskraft im Hinblick auf die *Möglichkeit* zu verorten, wie sie in jedem politischen Denken der Gleichberechtigung ins Spiel gebracht wird. In ihrer kürzlich veröffentlichten — aristotelischen, dann mittelalterlichen — geschichtlichen und philosophischen Studie über den Begriff der Möglichkeit, hat Kristell Trego mit Nachdruck darauf bestanden, dass „die Möglichkeit zwar besagt, was nicht ist, aber nichtsdestotrotz dazu beiträgt, das Sein dessen zu erklären, was ist“. Wieso muss man also, wie sie es tut, von dem „Unvermögen des Möglichen“ sprechen? Weil sie, wie es scheint, von Beginn an alle Wege vom *Möglichen* aus ersucht hat... sich allerdings den von Seiten des *Bildes* versagte: „[...] Die Betrachtung des Möglichen impliziert in keiner Weise, das Wirkliche außer Acht zu lassen und sich im Fiktiven, Unwirklichen oder Imaginären zu verschließen.“ Ist es nicht, im Gegenteil, die bildnerische Öffnung, derer man sich bedienen muss, um dem Möglichen seine *Macht* zurückzugeben? Und ist es nicht genau hier, wo die Utopie ihren Platz hat?

Und wieder könnte uns der begriffliche Wagemut Walter Benjamins auf diesem Weg geleiten. Seine Vorstellung des *dialektischen Bildes* — so eigenartig sie auf den ersten Blick erscheinen mag — vereint tatsächlich die Idee des historischen *Möglichen*, nach Hegel und Marx dialektisch aufgefasst, mit der der *Einbildungskraft*, die wiederum entlang eines roten Fadens betrachtet wird, der die Dichtung der großen deutschen Romantiker mit der freudschen Psychoanalyse verbindet. Besonders wird von Benjamin, ausgehend von dem Buch über das barocke Drama, die Allegorie erörtert, wie in Form eines vom (historischen, politischen) Möglichen und der (dichterischen, philosophischen) *Einbildungskraft* gebundener Knoten. Hier zeigt sich eine Art, die Dinge zu sehen, welche ihn niemals mehr verlassen sollte: daher, zum Beispiel, auch seine Annäherung an den Surrealismus als ununterscheidbar dichterischem und politischem Phänomen: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen.“

Nun hatte er, wie man weiß, zwischen der (barocken) moralischen Allegorie und der (surrealistischen) dokumentarischen Träumerei, diese ganze Welt des französischen 19. Jahrhunderts, das Benjamin unaufhörlich durchforstete, um seinen historischen, anthropologischen und ästhetischen Gehalt zu problematisieren. Es ist die Welt von Baudelaire, diesem Denker erschütterter Zeiten und Dichter erschütternder Bilder. Während Kant nicht gewusst hat, dass er mit Goya dialogisieren konnte, hat Baudelaire sehr genau verstanden, mit welchen „Bildnern“ („imagiers“) oder „Erfindern“ („imaginatifs“) er kommunizieren konnte: Delacroix, natürlich, dem großen Maler der — oder in — Freiheit. Doch auch, wenngleich weniger „große Kunst“ als vielmehr populäre Bildwelt, mit Grandville. Dieser verortet sich nicht, wie Delacroix, in einer malerischen Nachfolge der Art Tizians oder Rubens‘, sondern in der eindeutig grafischen Nachfolge, die von Hogarth zu Goya verläuft. Dies hat Baudelaire unmittelbar verstanden und geschätzt.

Sein „Einige ausländische Karikaturen“ betitelter Aufsatz, stellte 1857-1858 genau die Verbindung zwischen dem Hogarth der Satiren (mit ihren allegorischen Überladungen, die der Dichter ein wenig kritisiert) und dem Goya der *Launen* (*Caprices*) her (mit seiner „Liebe zum Unergründlichen“ bis zum Entsetzen) — und von all diesem bis hin zu Grandville selber, mit seinen „bizarren Assoziationen von Ideen, [seinen] Kombinationen von zufälligen und ungleichartigen Formen“. Von Jean Adhémar bis hin zu Philippe Kaenel oder Daniel Grojnowski haben die Spezialisten für Grandville, der geistig verwirrt im Alter von vierundvierzig Jahren verstarb, allesamt auf der Wichtigkeit seines graphischen Werks bestanden, welches von einer „neuen Ära des Buches“ in der Romantik nicht zu trennen ist, wie auch auf den traumartigen und zugleich politischen Gehalt seiner immensen bildnerischen Produktion. Grandville ist kein „Stern“ in der Kunstgeschichte: Er wäre vielmehr ein Gasnebel oder eine Sternkonstellation. Eine Galaxie an Bildern, unglaubliche Erhebung oder Verwirbelung bizarrer Allegorien und satirischer

Szenen, von Portrait-Karikaturen und phantastischen Visionen, von Schattenspielen und belebten Objekten, amüsanten Anamorphosen und gesellschaftlichen Fabeln...

Baudelaire nimmt diesen Allegorismus eines neuen Genres mit einer Mischung aus Bewunderung und Schrecken wieder auf:

„Grandville ist ein auf krankhafte Weise literarischer Geist, der immer um unzugängliche Mittel bemüht war, mit denen sich seine Gedanken in den Bereich der Bildenden Kunst übertragen ließen. [...] Dieser Mann, der einen übermenschlichen Mut besaß, hat sein Leben damit verbracht, die Schöpfung zu wiederholen. Er hat sie in seine Hände genommen, sie verbogen, umgestellt, erklärt, kommentiert; und die Natur hat sich apokalyptisch verwandelt. Er hat die Welt auf den Kopf gestellt. Hat er nicht wahrhaftig einen Bildband zusammengestellt, der sich *Die verkehrte Welt* (*Le Monde à l'envers*) nennt? Es gibt oberflächliche Menschen, die Grandville unterhält; was mich angeht, erschreckt er mich. [...] Wenn ich in das Werk Grandvilles einsteige, empfinde ich ein gewisses Unbehagen, wie in einer Wohnung, wo das Chaos systematisch organisiert erscheint, wo sich die unmöglichsten Anhäufungen auf dem Boden bilden, die Tische nach Verfahren eines Optikers deformiert erscheinen, wo die Dinge sich im schrägen Winkel verletzen, wo die Möbel ihre Füße in die Luft strecken und die Schubladen sich in die Tiefe ziehen, statt herauszukommen. [...] Grandvilles Talent ist auf die verrückte Art wichtig. Bevor er verstarb, hat er seinen stets unnachgiebigen Willen darauf verwendet, mit der Präzision eines Stenotypisten, der die Rede eines Sprechers mitschreibt, unter eine plastische Gestalt die Abfolge seiner Träume und Alpträume zu notieren. Der Künstler Grandville wollte, das wollte er wirklich, dass der Bleistift das Gesetz der Assoziation der Ideen erklärt. Grandville ist sehr komisch; doch ist er es häufig, ohne es zu wissen.“

Komische Bilder also. Komisch, ohne es zu wissen? Oder vielmehr komisch weil *kritisch*? Könnte dies nicht der Grund dafür sein, dass Grandville sein Publikum „unterhielt“, Baudelaire jedoch „erschreckte“? Im Jahr 1833 stellt Grandville beispielsweise eine Lithographie zusammen, betitelt *Neujahrsgeschenke an das Volk* (*Etrennes au peuple*) (Fig. 59):



Man sieht hier eine Person, die von einem Schwall von Dingen — Ketten, Schlüssel, Scheren, Klingen, Waffen, sogar militärischen Auszeichnungen buchstäblich verfolgt und bombardiert wird... — Dinge, die all das darstellen, was das gesellschaftliche Leben dieser Zeit ausmachte, die Gesamtzahl seiner politischen Werte. Es ist, neben vielen anderen, ein Bild, wo Grandville nicht nur die Überlastung der Bürger unter dem Gewicht ihrer Regierung anspricht, sondern auch das allgemeinere Unbehagen einer unsinnigen, einer verkehrten Welt. Dies ist

der Grund, aus dem er lachen ließ, jedoch durch ein an den Schrecken gebundenes Lachen. Als ob das Lachen hier, von der Struktur selbst herrührend, vor der geschichtlichen Welt, derer es sich belustigt —bange — wäre.

Insofern funktionieren die Bilder Grandvilles ebenfalls als *kosmische Bilder*. Kosmisch jedoch, noch einmal, bedeutet nicht, dass sie weniger *kritisch* wären. Grandville beschreibt die Welt als einen absurden- oder grausamerweise „kopfstehenden“ Ort. Oder aber er komponiert „verkehrte Welten“, die, angesichts dieser bereits verkehrten Welt, ostentativ utopisch sind. So „wiederholt er die Schöpfung“, wie Baudelaire bemerkt, wobei er sie verdreht, durcheinander bringt und in seiner Phantasie verwandelt. „Und die Natur hat sich apokalyptisch verwandelt...“ Wie soll man sich, unter diesen Bedingungen, darüber wundern, dass Walter Benjamin all diese Themen seinerseits wieder aufnehmen wollte und sie in einem marxistischen Sinn entwickelte, als ob Grandville danach verlangt hätte, der John Heartfield des zweiten französischen Kaiserreichs zu werden? Tatsächlich ist der gesamte Abschnitt „G“ des *Passagen-Werks* dem Thema der gesellschaftlichen Welt als *ausgestellter* gewidmet, eine Ausstellung, in der das Werk von Grandville, sowohl als Symptom als auch als Gegenfeuer eine paradigmatische Rolle spielt.

Für Benjamin ging es darum, in den Bildern Grandvilles herauszufinden, wie eine neue Form des Allegorismus das Tageslicht erblicken konnte, die es sich zur Aufgabe macht, *die Welt* als eine kopfstehende Welt *zu beschreiben* oder auch *die Welt* als Utopie einer verkehrten Welt *zu erträumen*. In seinen „Ersten Notizen“ für das *Passagen-Werk*, um 1927-1930, zögert Benjamin nicht, Grandville nicht nur zu Hogarth in Bezug zu setzen (um des komischen Aspekts willen), sondern auch noch in Bezug zu Hegel (um des kosmischen Aspekts willen): „Vergleich der *Phänomenologie* von Hegel und der Grandvilleschen Werke. Geschichtsphilosophische Deduktion des Grandvilleschen Werkes. [...] Grandvilles Werke sind die wahre Kosmogonie der Mode. Wichtig vielleicht auch ein Vergleich zwischen Hogarth und Grandville.“ Wundern wir uns also nicht

darüber, in Abschnitt „G“ des Passagen-Werks, das Lob des „kosmischen und komischen Stils von Grandville“ vorzufinden.

Der Schwall an Objekten, der sich über dem armen Mann auf der Lithographie von 1833 (*Fig. 59*) ergießt, könnte hinzukommend darauf hinweisen, dass die Linie, die von Hogarth zu Grandville reicht, notwendigerweise über Goya verläuft. Auch der Allegorismus bei Grandville appelliert an die dokumentarische Beobachtung und zahlreiche seiner Bilder könnten nicht nur zu moralischen *Launen* (*Caprices*) oder gesellschaftlichen *Ungleichheiten* gezählt werden, sondern darüberhinaus zu etwas, das man als die *Schrecken des Zivilkrieges* (*Désastres de la guerre civile*) bezeichnen könnte, auch in dem Sinn, wie Karl Marx in seinem berühmten Text von 1850 über „Die Klassenkämpfe in Frankreich“ sprechen wollte. Man muss also den komischen und kosmischen Dimensionen des Werks von Grandville den *polemischen* Sinn seines Werks hinzufügen, auf den eine Reihe von Kommentatoren bestanden haben, indem sie das analysierten, was sich bei ihm der Herausbildung eines wahrhaften „politischen Romantismus“ verpflichtete. Wir stellen also fest, dass zu dieser Zeit eine Lyrik der politischen Satire die Bilder verstärkt mit dem Diskurs der Gleichberechtigung in einen Dialog treten ließ: Es ist entsprechend nicht verwunderlich, dass Heinrich Heine selbst — wie es Michel Espagne gezeigt hat — sich, in dieser Hinsicht Grandville verwandt, einer solchen allegorischen und polemischen Tendenz vollumfänglich anschließt.

Ein von Grandville stammendes Bild, welches er 1831 komponierte und — wie dasjenige von 1833 — in *Die Karikatur* (*La Caricature*) publizierte, nennt sich *Frankreich, Krähenvögeln aller Art ausgeliefert* (*La France livrée aux corbeaux de toute espèce*) (*Fig. 60*).



Man sieht hier eine junge, tote Frau, die Brüste entblößt, eine Kette am Fuß, die von einer finsternen Zusammenkunft von Aasfressern zerstückelt wird, welche sich um sie herum aneinanderdrängen und auf ihren tierischen Körpern die Insignien großer Staatsorgane tragen. Wie sollte man darin keine Abwandlung der zwei letzten Tafeln der *Schrecken des Krieges* (Fig. 57-58) erkennen?



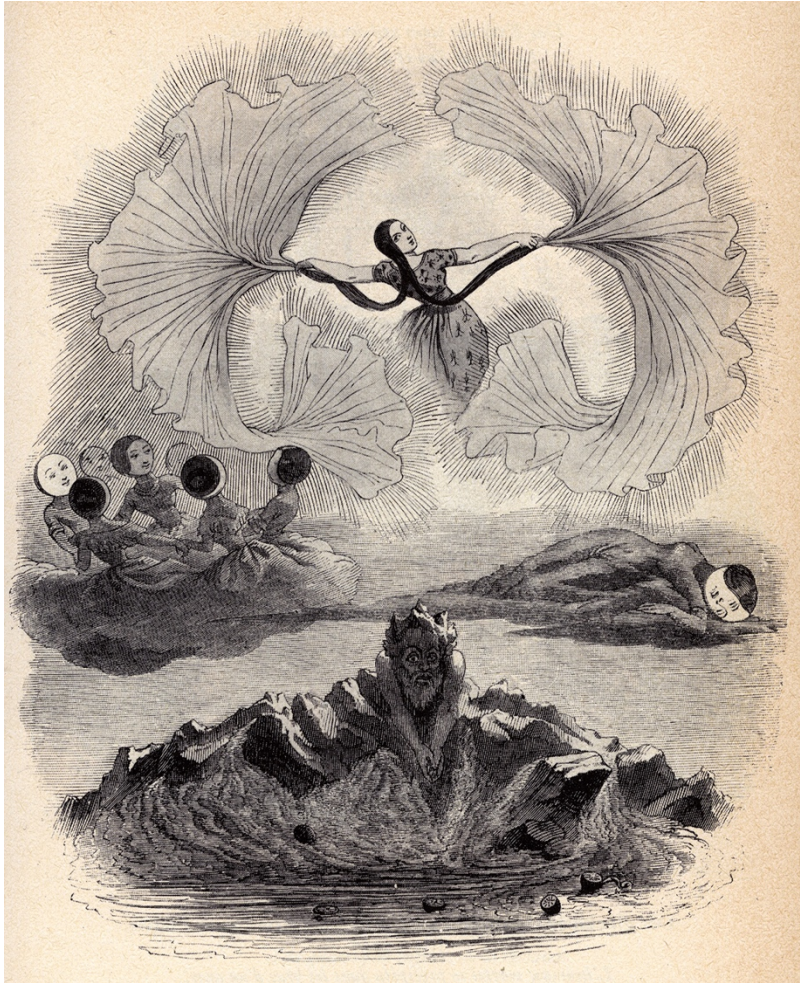
Gerhard Schneider hat ikonographische Verbindungen mit Delacroix, mit Daumier oder gar mit Alexandre-Gabriel Decamps hergestellt, woraus wir folgern, dass das betreffende Bild in dieser Epoche revolutionärer Niederlage höchst überdeterminiert gewesen ist. Wieder handelt es sich um eine Personifikation der Wahrheit — oder der Gerechtigkeit oder der Freiheit, oder der Republik — in Auseinandersetzung mit der Welt in einem schlechtem Zustand, das heißt der Welt der Gegenrevolution, der Unterdrückung und Ausbeutung.

Daher auch die Wichtigkeit, die Grandville dem — oftmals beunruhigenden, bedrohlichen, sich jeglicher Kontrolle entziehenden — Leben der Objekte zuerkennt. Walter Benjamin entdeckte hier nicht nur eine politische und polemische Haltung, sondern zusätzlich, dies ist der vierte Aspekt dieser Bildkonstellation, eine *fetischistische* Darstellung der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und geschichtlichen Welt. So nähert er sich in zweifacher Weise Karl Marx an: einmal zum Protest gegen die entfremdenden Bedingungen einer „kopfstehenden“ Welt, dann auch zur Diagnose des „Warenfetischismus“, den Marx in einer berühmten Passage des *Kapitals* entwickelt. So lesen wir im Passagen-Werk, dass die „Spitzfindigkeiten in der Darstellung toter Objekte [dem entsprechen], was Marx die ‚theologischen Mücken‘ der Ware nennt. [...] Wenn die Ware ein Fetisch war, so war Grandville dessen Zauberpriester. [...] Diese Betrachtung [von Marx über den Fetischismus der Ware und sogar der Produktionsmittel] ist zur Analyse Grandvilles heranzuziehen. Wieweit ist der Lohnarbeiter die ‚Seele‘ seiner fetischhaft bewegten Objekte?“

All diese Themen wurden von Benjamin gleichermaßen in seinen Vorträgen von 1935 und 1939 über „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ angesprochen, im Verlauf derer, ausgelöst von den Bildern selbst, der berühmte Ausdruck des „Sex-Appeal des Anorganischen“ aufgekommen sein muss: so eine profunde Analyse, die von jüngeren Studien untermauert wird — derjenigen Hans Joachim Neyers beispielsweise — über das graphische Werk von Grandville. Nun hebt von all diesem eine neue Dimension an, die sich als entscheidend erweist: Es handelt sich um die übertragene *utopische* Dimension, die durch die Bilder von Grandville Gestalt gewinnt. „Grandvilles Phantasien“, schreibt Benjamin, „übertragen den Warencharakter aufs Universum. [...] Der Saturnring wird ein gußeisener Balkon, auf dem die Saturnbewohner abends Luft schöpfen. Das literarische Gegenstück dieser graphischen Utopie stellen die Bücher des fourieristischen Naturforschers Toussenel dar.“

Genauer könnte man sagen, dass Grandvilles Werk sich in der Schnittmenge zweier utopischer Bewegungen situiert. Die erste ist dem „Warenfetischismus“ selbst inhärent, und der technischen Beschaffenheit der modernen industriellen Welt, was die Referenzen auf Grandville in den Texten des Passagen-Werks über die Eisenkonstruktion, den „Gußeisenzauber“ erklärt oder das allgemeine — technologische und architektonische wie auch ästhetische und mentale — Prinzip der Montage. Es zeichnet sich in den Verbindungen des Komischen zum Kosmischen oder des Polemischen zum Fetischistischen bei Grandville also eine recht *utopische Konstellation* ab. Wenngleich es, angeregt durch die industrielle und technische Entwicklung auch eine der „positivistischen“ Hoffnung innewohnende utopische Tendenz geben mag, tritt ihr eine zweite Bewegung entgegen, die von der eher „romantischen“ Hoffnung einer abweichenden Welt, einer *anderen Welt* getragen wird. Es handelt sich insgesamt um eine *andere Utopie*. Angesichts der „toten Wahrheit“ seiner *Desastres* (Fig. 57) hat sich Goya die Frage gestellt: „Wird sie wiederauferstehen?“ (Fig. 58). Es scheint, als hätte sich Grandville 1831 vor der „toten Freiheit“, dieser republikanischen Nymphe, die von einer Meute institutioneller Aasfresser zerstückelt wird (Fig. 60), eine vergleichbare Frage gestellt.

Die Antwort auf die Frage findet sich in dem *Eine andere Welt* (*Un autre monde*) betitelten Band von 1844: Das sagt bereits alles über seine utopische Komponente. Tatsächlich sieht man dort die Allegorie einer *freien Frau*: eine „Nymphe“, die sich in der Atmosphäre verliert, über die Sterne hinweg, jeglichem Zwang entfliehend und in ihren schönen Draperien „flatternd“, um anzudeuten, was Grandville mit Präzision betitelt hat, und sei es auch ironisch: *Das System von Fourier* (Fig. 61).



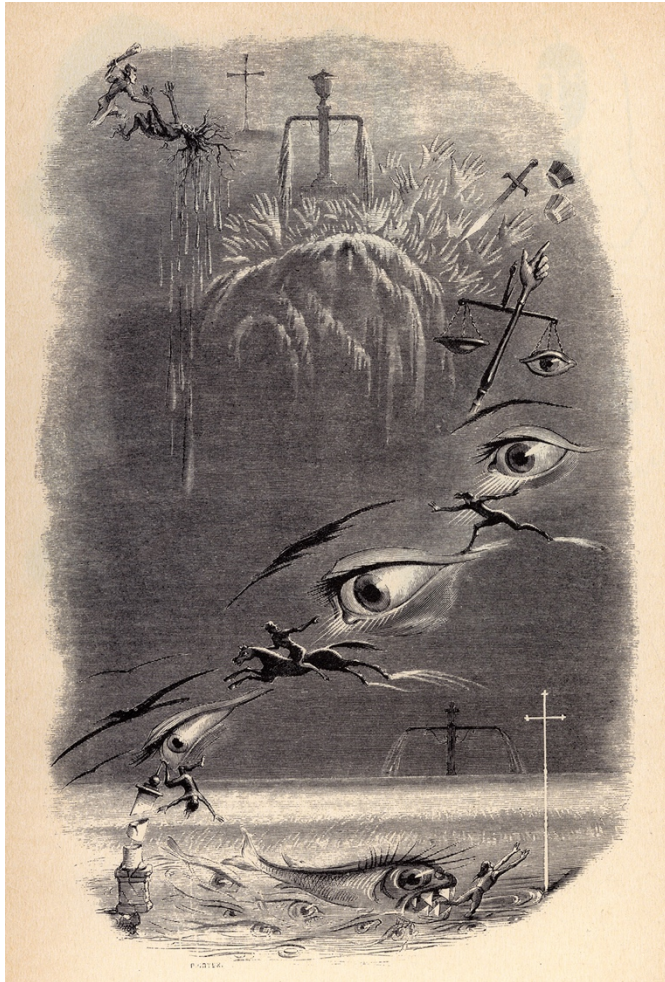
Kurzum: Dass die Freiheit (oder die Gerechtigkeit, oder die Republik...) tot ist, fordert, dass eine Utopie sie wiedergebärt oder wiederbeginnt. Im Passagen-Werk besteht Benjamin auf der Tatsache, dass es möglich ist, sich „ein Gleichnis für den Alltag der Utopie“ zu machen, sei dies in der allegorischen Belebung von Objekten des alltäglichen Lebens oder auch in der utopischen Erfindung von andersartigen Leben und anderen Orten. Es mangelt entsprechend nicht daran, Grandville mit der fourieristischen Utopie in Verbindung zu bringen, der *Neuen Liebesordnung* (*Nouvel Ordre amoureux*) oder gar mit dem System Blanquis in *Die Ewigkeit durch die Sterne*. So kommt es also, dass sich die Geschichte in Benjamins Augen zugleich als „säkularisiert“ und auf eine neue Weise allegorisiert darstellt.

In diesem ganzen Netz an Assoziationen kann man erkennen, dass die Bezugnahme auf Grandville bei Benjamin sicherlich nichts zufälliges, anekdotisches oder illustratives hat. Das, was die Historiker jüngerer Zeit in seinen Bildern herausstellen konnten — den Zusammenhang mit verschiedenen politischen, fourieristischen oder saint-simonistischen Utopien beispielsweise, die phantastische Komposition *Einer anderen Welt* oder den kritischen Gehalt seiner Praktik der „subversiven Wiederverwendung“ — boten schon Benjamin die Möglichkeit einer historischen Analyse, die in Form *dialektischer* Bilder geführt wird, deren vorderstes Bestreben wie in jedem orthodoxen Marxismus einer politischen Neubewertung *utopischer Konstellationen* galt. Dies ist der Grund, warum das Passagen-Werk, genau vor Marx, einen ganzen Abschnitt zu Fourier enthält, in dem auch Heinrich Heine und Pierre Leroux, dieser große Utopist des Sozialismus, behandelt werden.

Sein geschichtliches Interesse sagt viel über Benjamin selbst aus: über seine politische Einbildungskraft und seine Politik der Einbildungskraft, die seiner Geschichtsphilosophie innewohnt. Es ist, als ob ein roter Faden die — baudelairsche — Leidenschaft Benjamins für die Spiele der Kinder, die unzähligen Marionettenfiguren bei Grandville und den berühmten Thesenapparat „Über das Konzept der Historie“ miteinander verbindet, ohne Paul Klees bewundernswerten Engel zu nennen, eine „komisch-kosmische“ Kreatur, welche Benjamin mit „diesem Sturm [...]“ konfrontiert sieht, „den wir Fortschritt nennen“. All die belebten Dinge, all diese Spielzeuge, die das utopische Universum Grandvilles bevölkern, erscheinen schlussendlich als „transitorische Objekte“ einer zutiefst psychischen Dimension, ohne die es dort womöglich keine nennenswerte Politik geben würde.

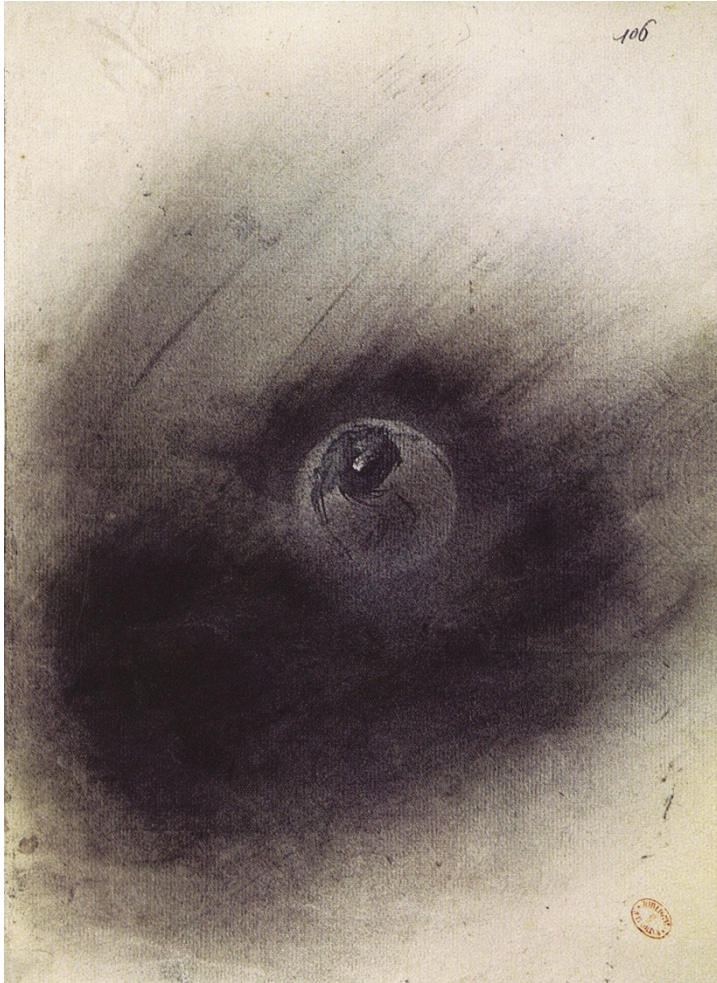
Als er von dem Autor von *Eine andere Welt* sprach, hatte Baudelaire bereits die „verrückte Seite seines Talents“ und seinen „stets unnachgiebigen Willen“ entdeckt, „unter eine plastische Gestalt die Abfolge seiner Träume und Alpträume zu notieren“, die ihn bevölkerten. So kommt es, dass Grandville 1847, in dem Jahr seines Todes in einer Asyleinrichtung, das metamorphische Bild eines

Alptrausms erschafft, das von ihm selbst *Verbrechen und Sühne* (*Crime et expiation*) (Fig. 62) benannt wird. Was sieht man dort?



Ganz im oberen Teil des Bildes richtet ein Mann seinesgleichen hin; aus Kopf des Opfers wachsen Baumwurzeln, gefolgt von riesigen Tropfen im gesamten Raum; die Wolken verwandeln sich in eine Menge durchscheinender Hände, die pathetisch geöffnet sind; es gibt eine weitere Hand, deren Finger sich jedoch vom Ende eines

Stabs erstreckt; hier haben wir also das Bild der Macht, hinter welcher die Geißel der Gerechtigkeit einen leeren Teller und ein geöffnetes Auge balanciert; das Auge vervielfacht sich dann, wird überproportional und scheint auf uns zuzustürzen, von Bildern der Flucht gesäumt; ein Mann rennt verzweifelt, flieht dann zu Pferd, begleitet von einer schwarzen Feder und kurz darauf von einem Vogel der gleichen Farbe; im Vordergrund des Geschehens zerbricht eine Säule, von der der Mörder fällt; da ist er nun in der Mitte des Ozeans, gefolgt von riesigen gefräßigen Fischen, die nichts anderes sind als Metamorphosen des Auges. Man denkt natürlich an das berühmte Gedicht „Das Bewusstsein“ („La conscience“), das Victor Hugo sieben Jahre später komponiert, der wiederum einige Jahre danach selbst von einer großartigen Zeichnung des Planetenauges (*Planète-œil*) (Fig. 63) verfolgt wird.



Sehr wahrscheinlich hatte Walter Benjamin durch Vermittlung von Pierre d'Espezel, dem Sekretär der *Gazette des Beaux-Arts* und Bibliothekar in der Nationalbibliothek, Ende der 1920er oder Anfang der 1930er Jahre Zugang zu den Stichen von Grandville, die im Kupferstichkabinett aufbewahrt wurden. Benjamin hat es nicht versäumt, im *Passagen*-Werk die psychische Dimension der Bilder Grandvilles anzusprechen, die mit Baudelaire bereits umrissen wurde. So folgt auf die Anführung von *Eine andere Welt* beispielsweise der Hinweis „Haschisch“. Oder es kommt die Frage nach einer „Traumstruktur“ auf, die von einem fortwährenden Spiel bestimmt wird, eingefasst von Analogien und „Anthropomorphismen“. Hier könnte der Allegorismus Grandvilles an die politische Utopie des Surrealismus

anschießen: „profane Erleuchtung, [um] die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“, wie Benjamin 1929 schreiben sollte.

Nun schrieb, in genau diesem Jahr, der Surrealist, der Benjamin am nächsten ist, Georges Bataille, in der Zeitschrift *Documents* einen kurzen und dichten Kommentar über das, was er das „unerhörte Bild von Grandville“ benannte. Dies geschieht im Kader einer Reflexion über das Auge, das abwechselnd als „kannibalischer Leckerbissen“ und gefräßiges Tier bestimmt wird: „so taucht also das große Auge auf, das sich in einem schwarzen Himmel öffnet, dem Kriminellen durch den Raum bis auf den Grund des Meeres folgend, wo es ihn verschlingt, nachdem es die Form eines Fisches angenommen hat...“ Wie ein Echo benjaminscher Überlegungen über den Fetischismus, sollte Bataille, 1930, in einem sehr satirischen Artikel über die Rolle des Museums in unserer Gesellschaft, noch einmal von Grandville als „kolossalem Spiegel“ sprechen, „in dem der Mensch sich letztlich von allen Seiten kontempliert“. Bataille und Benjamin haben beide die Bilder Grandvilles in ihrem philosophischen Gehalt ernst genommen — wenn man dies so sagen kann, da ja alles Ernste hier systematisch verkehrt wird. Teilt der Autor der *Geschichte des Auges* mit Benjamin nicht jedenfalls diese Intuition, dass jede politische Ausführung einer *bildnerischen Form* bedarf, nämlich der Form, die man als Utopie bezeichnet?

Übersetzung: Meret Kupczyk