

Regine Strätling

Fetische intermedial

Die Zeitschrift *Documents*

Die Annahme, der Primitivismus – im Sinne eines modernen westlichen Diskurses, der sich affirmativ auf ein als ‚primitiv‘ apostrophiertes kulturelles Anderes bezieht – habe sich nicht nur in verschiedenen Künsten der Moderne – bildende Kunst, Literatur, Musik, Tanz – herausgebildet, sondern in deren gegenseitiger Bezugnahme, lenkt den Blick auf die Zeitschrift *Documents*, bringt diese doch wie kaum ein anderes Periodikum zentrale, an diesem Diskurs partizipierende Künstler und Philosophen und damit auch kunst- und intellektuellengeschichtliche Phänomene zusammen. Die in der Regel dem Surrealismus zugerechnete Zeitschrift, erschienen in insgesamt 15 Ausgaben von April 1929 bis Januar 1931 in Paris, markiert schon in ihrem Untertitel „Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie“¹ eine programmatische Interdisziplinarität – mit deutlichem Gewicht auf den Disziplinen, die sich mit Gebieten beschäftigen, die für die zeitgenössische europäische Hinwendung zum ‚Primitiven‘ Gebiete ersten Ranges sind: die Zeugnisse der Ur- und Frühgeschichte und vor allem die Zeugnisse außereuropäischer, vornehmlich oraler Kulturen, eben jener Kulturen, denen mit Lévy-Bruhl eine *mentalité primitive* zugeschrieben wurde. Dabei deutet die Zusammenstellung der Kategorie der ‚Doctrines‘ mit den Disziplinen Archäologie, bildende Kunst und Ethnologie darauf hin, dass bei einer so gefassten Interdisziplinarität die Reflexion über die zeitgenössische französische Gesellschaft und ihre Ästhetik den Weg über die Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Kulturen nimmt. Diese im Untertitel angekündigte Interdisziplinarität prägt darüber hinaus wesentlich auch die dezidiert intermediale Gestaltung der Zeitschrift, deren Artikel photomechanische Reproduktionen zeitgenössischer Gemälde und Skulpturen ebenso in ihre Argumentation integrieren wie Photographien von Artefakten aus außereuropäischen und/oder längst vergangenen Kulturen. Der für die *Documents*-Beiträge typische Argumentations- und Reflexionsmodus, der im titelgebenden Begriff des Dokuments pointiert ist, ist das Ausgehen von konkretem visuellen Material, das im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit auch dem Leser vor Augen

1 Ab dem vierten Heft erfuhr der Untertitel der *Documents* eine Umstellung und lautete fortan *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*. Diese Umstellung trug dem wachsenden Raum Rechnung, den temporäre Kulturereignisse insbesondere der ‚Populärkultur‘ in der Zeitschrift einnahmen, so etwa Tonfilme, Revuethater und Jazzkonzerte.

gestellt werden kann. So ist eine Besonderheit der Zeitschrift, die sich beim bloßen Durchblättern aufdrängt, die Dominanz eines ebenso bestechenden wie heterogenen Bildmaterials, das kulturelle Artefakte diverser Provenienz großräumig präsentiert – unter striktem Ausschluss kanonischer westlicher Hochkultur. Es ist dabei ein zentrales Anliegen der Zeitschrift, die abgebildeten Objekte – welcher Herkunft sie auch immer sind – als gleichrangige ‚Dokumente‘ zu betrachten.

Wenn ein Blick auf *Documents* Aufschluss in der Frage nach der intermedialen Verhandlung primitivistischer Positionen verspricht, so gewinnt umgekehrt die Beschäftigung mit *Documents* ihrerseits dadurch eine neue und produktive Perspektive. Eine Analyse der *Documents* im Hinblick auf die vorliegendem Band zugrunde liegende Ausgangsfrage nach der Rolle der Intermedialität für die Ausbildung des Primitivismus führt allerdings zu einer gewissen Komplizierung der Fragestellung. Die Interdisziplinarität der Zeitschrift bedingt ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Formen der Beschäftigung mit ‚primitiven‘ Kulturen, die in je eigene diskursive Zusammenhänge eingebunden sind. Diese Komplexität bleibt nicht ohne Einfluss auf die Frage der Intermedialität, denn sie wirkt sich aus auf das je entworfene Verhältnis von Bildern und Texten bzw. deren ‚Wechselspiel‘, um eine Formulierung des Konzepts der diesem Sammelband vorausgehenden Tagung aufzugreifen. Es fragt sich also, wie die Interaktion von Text und Bild in *Documents* durch die Diversität primitivistischer Positionen in *Documents* affiziert ist. Dabei gewinnt die Frage nach der Intermedialität eine zweifache Dimension insofern, als sich die *Documents*-Beiträge zum einen auf gegebenes visuelles Material (Skulpturen, Bilder, Bühnendarbietungen, Filme etc.) beziehen, zum anderen aber auch das – nicht zuletzt medien- und wissensgeschichtlich situierte – Verhältnis zwischen Text und photographischer Reproduktion in der Zeitschrift selbst in Rechnung zu stellen ist.

Im Folgenden möchte ich in einem ersten Schritt die in *Documents* versammelten unterschiedlichen Bezüge auf ‚primitive‘ Kulturen zumindest ansatzweise sondieren und darauf aufbauend unterschiedliche Text-Bild-Relationen in *Documents* im Kontext primitivistischer Projektionen skizzieren. Ausführlicher soll in einem zweiten Schritt die Frage nach der Rolle der Intermedialität weniger für die Konstituierung primitivistischer Positionen, als für deren Weiterentwicklung im Versuch, eine in die Jahre gekommene Denkfigur erneut für eine avantgardistische Positionierung innovativ zuzuspitzen, am Beispiel ausgewählter *Documents*-Beiträge von Georges Bataille, dem *secrétaire général* der Zeitschrift, diskutiert werden.

Primitivistische Positionen in *Documents*

Wenn Konstruktionen eines primitiven Anderen in unterschiedlichen Wissenschaften und Künsten je unterschiedliche diskursive Traditionen haben, so kann *Documents* als ein Raum gelten, in dem sich solche unterschiedlichen am Primitivismus partizipierende Haltungen versammeln, sei es in ein- oder gegenseitigem Austausch, sei es in bloßem Nebeneinander, sei es in spannungsvollem Gegeneinander. *Documents* ist aber nicht nur ein Sammelpunkt kurrenter primitivistischer Ästhetiken und Theoreme, die Zeitschrift ist auch ein Medium, in dem diese diskutiert, experimentell modifiziert und weiterentwickelt wurden. *Documents* steht damit durchaus exemplarisch für die zeitweilige Überschneidung ethnologischer, psychoanalytischer, kunsthistorischer, literarischer und bildkünstlerischer Interessen und Diskurse im Frankreich der 1920er und 1930er Jahre, die auch den Surrealismus entscheidend prägten. In *Documents* finden sich konzentriert aber auch die Gegenstrebigkeiten, die durch divergierende Interessen der jeweiligen Disziplinen entstanden.

Die Vielfalt der Zugänge zu einem ‚Primitiven‘ in *Documents* erschließt schon ein Überblick über die Mitglieder des Redaktionskomitees und die Beiträger.² Die Diversifizierung der Positionen gründet aber bereits in der Spannung zwischen den für die konzeptionelle Prägung der Zeitschrift maßgeblich verantwortlichen Akteuren: zum einen Georges Bataille, der als ausgebildeter Archivar am Cabinet des Médailles, der Münz- und Antikensammlung der Bibliothèque nationale, angestellt war, aber auch soeben unter einem Pseudonym die erotische Erzählung *Histoire de l'œil* publiziert

2 Die Gründungsgeschichte der Zeitschrift ist in der Forschung umstritten. Die zentrale Rolle bei der Konzeption und Gründung der *Documents* wird je nach Forschungshintergrund Georges Bataille oder Carl Einstein zugeschrieben. Der Valorisierung der Rolle Batailles durch Denis Hollier (Denis Hollier. „La valeur d'usage de l'impossible“. *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnologie* [Reprint]. Paris: Jean-Michel Place 1991. S. VII-XXXIII) und in dessen Fahrwasser Annie Pibarot. *Michel Leiris: Des premiers écrits à ‚L'âge d'homme‘*. Nîmes: Théâtète, 2004. S. 65) widersprechen begründet Experten für das Werk Einsteins, so etwa Klaus H. Kiefer. „Die Ethologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu ‚Documents‘“. *Elan vital oder Das Auge des Eros* (Ausstellungskat.). S. 90-103, insb. 92-93; Conor Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘ and his collaboration with Georges Bataille*. Philadelphia, PA: Xlibris, 2003 sowie Uwe Fleckner. „Der Kampf der visuellen Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift ‚Documents‘“. *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*. Ausstellungskat. Hg. Uwe M. Schneede. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005. S. 23-31. Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* diskutiert die Spannungen zwischen Einstein und Bataille, m. E. aber unter Vernachlässigung gemeinsamer Argumentationsfiguren.

hatte, und zum anderen der zwölf Jahre ältere deutsche Kunsttheoretiker und Schriftsteller Carl Einstein, anerkannt für seine Arbeiten zur afrikanischen Plastik und in literarischen Kreisen auch als Autor avantgardistischer Erzählungen hervorgetreten.³ Der disziplinären Bandbreite der Zeitschrift entsprechend bestand das Redaktionskomitee aus – vielfach renommierten – Kunsthistorikern, Kuratoren und Ethnologen, darunter der Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski, der Numismatiker Pierre d’Espezel, Batailles Kollege am Cabinet des Médailles, sowie der Ethnologe Paul Rivet, Mitbegründer des Instituts für Ethnologie an der Université de Paris und seit 1928 Leiter des Musée d’Ethnographie du Trocadéro, in dem Picasso 1907 seine legendäre Illumination über den „sens même de la peinture“ erlebte.⁴ Unter den Beiträgern waren neben den Genannten zahlreiche weitere Vertreter der Numismatik und wissenschaftlicher Einzeldisziplinen wie der Kunstgeschichte, der Ur- und Frühgeschichte oder der Nordistik, die sich in ihren Artikeln mit prähistorischer und außereuropäischer (byzantinischer, sumerischer, hittitischer, sibirischer, albulgarischer, früher chinesischer usw.) Kunst beschäftigten. Auch eine Reihe weiterer Ethnologen bzw. angehender Ethnologen schrieb für *Documents*. Neben diesen ausgewiesenen Fachwissenschaftlern und Spezialisten fanden sich unter den Beiträgern viele Dichter aus dem Umkreis des Surrealismus wie Georges Limbour, Robert Desnos, Roger Vitrac und Jacques Baron, zumeist jene, die von André Breton – der ob seiner ‚polémique‘ mit Bataille ohnehin nicht für eine Mitarbeit bei *Documents* infrage kam⁵ – im Zweiten Surrealistischen Manifest 1929 als ‚Dissidenten‘ von der Bewegung ausgeschlossen wurden. Wichtigster Mitarbeiter aus dem Surrealisten-Lager wurde der ‚Dissident‘ Michel Leiris, der ab Juni 1929 von Georges Limbour die Funktion des Redaktionssekretärs übernahm und im Laufe der Tätigkeit für *Documents* die Ethnographie für sich als Beruf entdeckte. Mit den Surrealisten trafen aber nicht nur Praktiker poetischer Textherstellung auf den Kreis der wissenschaftlichen Fachvertreter, sondern auch Praktiker der avantgardistischen Provokation, der antibürgerlichen Revolte und des Versuchs einer allumfassenden Umgestaltung abendländischer Werte, zu dem auch die Aufhebung der Trennung von Kunst und

3 Die Finanzierung der Zeitschrift trug der Kunsthändler Georges Wildenstein, der zu dieser Zeit Pablo Picasso vertrat und auch das illustrierte kunsthistorische Periodikum *Gazette des Beaux-Arts* finanzierte.

4 Den Mythos von Picassos Trocadéro-Besuchen kolportierend William Rubin. „Picasso“. *„Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern.* Hg. ders. 4. Aufl. Boston: Little, Brown and Company, 1988. Vol 1. S. 241-343.

5 Zu den Divergenzen zwischen Bataille und Breton im Kontext der *Documents* siehe u.a. Catherine Maubon. „Documents: une expérience hérétique“. *Pleine Marge* 4 (Dez. 1986) : S. 55-67 sowie Clémentine Deliss, „Notes pour ‚Documents‘. Quelques réflexions sur l’exotisme et l’érotisme en France pendant les années trente“. *Les Cahiers de Gradhiva* 2 (1987): S. 68-73.

Leben gehörte.⁶ Dabei ist im Hinblick auf die Frage nach intermedialen Verhandlungen nicht unwichtig, dass mit dem – dissidenten – Surrealismus auch die Einflüsse einer Bewegung Eingang in *Documents* fanden, die wie keine andere vor ihr das Medium der Photographie praktisch und reflexiv integrierte, und zwar nicht nur in Form arrangierter Studiophotographie und manipulativer Bildbearbeitung wie Photomontage, Mehrfachbelichtung usw., sondern auch in Form von Dokumentarphotographie.⁷

Zwangsläufig führte die Zusammensetzung der Mitarbeiterschaft dazu, dass in *Documents* verschiedene Auffassungen vom und Interessen am Primitiven aufeinandertrafen. Die disziplinäre Diversifizierung der Bezugnahme auf ‚primitive‘ Kulturen wurde durch die Beiträge selbst eher verstärkt, als dass sie an der Formierung eines homogenen Diskurses arbeiteten. *Documents* zeigt insofern ein gewisses Spektrum koexistierender Weisen, das ‚Primitive‘ zur Denkfigur⁸ zu machen, welche im Rahmen ein- und desselben Publikationsorgans ein Forum fanden. Dieses Spektrum durchaus auch gegenläufiger Bezüge auf ‚primitive‘ Kulturen soll im Folgenden etwas aufgefächert werden, um das Phänomen *Documents* in seiner Komplexität und auch in seiner kulturgeschichtlichen Stellung zu erfassen. Eine solche Auffächerung impliziert nicht das Scheitern einer Verständigung über die Reichweite des Begriffs ‚Primitivismus‘. Als gemeinsamer Grund der im Folgenden

6 Über diese heterogene Zusammensetzung der Mitarbeiter schreibt Leiris im Rückblick: „Les collaborateurs venaient des horizons les plus différents puisque avec des écrivains situés à l’extrême pointe – la plupart transfuges du surréalisme rassemblés autour de Bataille – voisinaient des représentants de disciplines très variées (histoire de l’art, musicologie, archéologie, ethnologie, etc.), quelques-uns membres de l’Institut ou bien appartenant au hot personnel des musées ou des bibliothèques. Mixture proprement ‚impossible‘, en raison moins encore de la diversité des disciplines – et des indisciplines – que du disparate des hommes eux-mêmes, les uns d’esprit franchement conservateur ou à tout le moins portés (tel Einstein) à faire œuvre d’historiens d’art ou de critique et guère plus, alors que d’autres (tel Bataille, que Rivière appuyait et que je secondai quelques mois à titre de secrétaire de rédaction, succédant à un poète, Georges Limbour, et précédant un ethnologue, Marcel Griaule) s’indignaient à utiliser la revue comme machine de guerre contre les idées reçues.“ Michel Leiris. „De Bataille l’Impossible à l’impossible ‚Documents‘“ [1963]. *Brisées*. Paris: Gallimard, 1992. S. 288-299, hier S. 293.

7 Vgl. u.a. Ian Walker. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

8 Ich schließe hier an Nicola Gess’ Vorschlag an, das ‚Primitive‘ als Denkfigur auch in dem Sinne zu fassen, dass den jeweils ins Spiel gebrachten Figuren des ‚Primitiven‘ ein bestimmtes Denken zugeschrieben wurde, das sich wesentlich durch Alogizität auszeichnet. Nicola Gess. „Literarischer Primitivismus: Chancen und Grenzen eines Begriffs“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. dies. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 1-9, hier S. 5.

unterschiedenen Diskursformationen kann die von Erhard Schüttpelz vorgeschlagene Begriffsbestimmung dienen. Schüttpelz fordert, ‚Primitivismus‘ nicht anhand einer Reihe zwangsläufig im Klischee mündender Bilder zu bestimmen, sondern anhand der gestaltenden Partizipation an einer Denkfigur, die den „Exklusivitätsanspruch der eigenen Genealogie durch den Rekurs auf eine universalere – und zwar allochrone, sprich: ‚primitive‘ – Ökumene der Menschheit konterkariert und supplementiert“.⁹

Documents partizipiert zunächst am kunsthistorisch eingeführten Begriff des Primitivismus als einer europäischen Kunstrichtung, deren Formgebung durch afrikanische und ozeanische Artefakte inspiriert wurde. Primitivistischer Kunst zugerechnete Künstler – u.a. Masson, Miro, Giacometti und natürlich die Kubisten – fanden in *Documents* ein großes Forum; Pablo Picasso ist sogar ein ganzes Heft gewidmet, das einzige thematisch homogen gestaltete Heft der Reihe. Allerdings überschreiten die *Documents*-Artikel über zeitgenössische Kunst den kunsthistorischen Primitivismusbegriff im engeren Sinne einer praktischen Erweiterung westlicher künstlerischer Formensprache durch die Inspiration durch und Nachahmung von außereuropäischen Plastiken, indem sie die diskutierten Kunstwerke als Ausdruck eines über die reine Formensprache hinausgehenden Denkens und Bewusstseins begreifen.¹⁰ Da die ästhetische Entdeckung außereuropäischer Formensprache zur Zeit der *Documents* zwei Jahrzehnte zurückliegt und mittlerweile zur breiten Mode geworden ist, ist auch kaum verwunderlich, dass primitivistische Positionen modifiziert und radikalisiert werden, um den avantgardistischen Erneuerern weiterhin Mittel der Wahl zu sein. So manifestieren etwa die Beiträge von Michel Leiris über Giacometti, von Georges Bataille über Picasso oder von Carl Einstein über André Masson ganz oder weitgehend ohne direkten Bezug auf die *art nègre* und deren Formensprache einen affirmativen Bezug auf das, was man bei indigenen Völkern an mentalen Zuständen und Praktiken zu finden meint. Leiris erfährt Giacomettis Skulpturen als „vrais fétiches“, ein Begriff, mit dem Leiris einen besonderen

9 Erhard Schüttpelz. „Zur Definition des literarischen Primitivismus“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 13-27, hier S. 24.

10 Iris Därmann zeigt, dass schon die europäischen Künstler selbst, u.a. Picasso, in ihren „Entdeckererzählung[en] primitiver Kunst“ die Rolle der primitiven Kunst als formales Vorbild für ihre Arbeiten marginalisieren, um die Wahrnehmung ihrer eigenen künstlerischen Autorschaft zu sichern. Stattdessen beschwören sie die „Erfahrung primitiver Magizität“ bzw. die „bildliche Erfahrung magischer Primitivität“, die ihre Werke mit den Werken primitiver Kunst gemein hätten. Siehe Iris Därmann. „Primitivismus in den Bildtheorien des 20. Jahrhunderts“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u.a.: de Gruyter, 2013. S. 75-91. Zitate S. 80 und 81.

Grad an Konkretheit zu fassen sucht.¹¹ Bataille wiederum findet in Picassos Werken die Umwälzung jener Hierarchien, die er in der westlichen Philosophie und Kultur identifiziert und deren Dekonstruktion er selbst durchgängig in *Documents* unter Berufung zumeist auf archaische Kulturen betreibt.¹² Und Einstein widmet Masson eine „étude ethnologique“, in der er seinerseits nun in Massons Bildern die Störung der gängigen abendländischen Wertehierarchien findet – „les hierarchies des valeurs du réel“¹³, die er, ganz wie Bataille, umwälzen will, und deren Neuordnung er, wie Bataille, an Eigenschaften ausrichtet, die gemeinhin primitiven Kulturen zugeschrieben werden. Nur differiert Einstein dann doch grundsätzlich von Bataille, wenn er für diese Neuordnung eine Aufwertung der Halluzination und der säkularisierten Imagination fordert, die er auch in der totemistischen Identifikation am Werke sieht und die er nun in den Tiermotiven der Bilder Massons findet. Die dezidiert sprunghafte Argumentation der Artikel dieser Autoren lässt sich als Versuch verstehen, die dem ‚primitiven‘ Denken zugesprochenen Qualitäten wie Alogizität und Assoziativität auf stilistischer Ebene in ihre Artikel selbst zu übertragen und sich selbst performativ als ‚primitive‘ Autoren zu gerieren.

Die zeitgenössische westliche primitivistisch vorgehende und/oder primitivistisch gedeutete Kunst trifft in *Documents* auf die Artefakte der ‚echten Primitiven‘, oder genauer: auf Abbildungen dieser Artefakte in den kunsthistorischen und ethnologischen (oder auch pseudo-ethnologischen) Artikeln über die kunstvollen Objekte der Ur- und Frühgeschichte und die außereuropäische sogenannte Stammeskunst. Sie trifft aber auch, insbesondere in den Artikeln der Surrealisten und Batailles, auf das ‚Primitive‘ der eigenen Kultur: Folklore-Gegenstände und Phänomene der Populärkultur wie das Revuetheater, den Comic, den Tonfilm und die Buch-Cover der Trivilliteratur, aber auch das dezidiert Abjekte der eigenen Gesellschaft wie Schlachthäuser und Gewaltverbrecher. Gerade aus dieser Konfrontation des eigenen und des fremden Primitiven bezieht *Documents* Dynamik, eine Dynamik, die unterfüttert ist von der Spannung zwischen einer das außereuropäisch Primitive ästhetisch valorisierenden bzw. soziologisch aufwertenden Bezugnahme,

11 Michel Leiris. „Alberto Giacometti“. *Documents* 6 (1929): S. 209-210.

12 Bataille sieht in Picassos Bildern einen Bruch mit der Bewegung einer „élévation d'esprit“; sie stellen eine „recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble“ dar. Siehe Georges Bataille. „Soleil pourri“. *Documents* 3 (1930): S. 173-174, hier S. 174. Implizit attackiert Bataille hier Bretons Picasso-Deutung. Der Artikel fügt sich damit ein in den Streit zwischen Breton und Bataille und ihren jeweiligen Mitstreitern über die Deutungshoheit über Picassos Deformationsästhetik und, darüber hinausgehend, über die hegemoniale Ausprägung primitivistischer Kulturkritik.

13 Carl Einstein. „André Masson, étude ethnologique“. *Documents* 2 (1929): S. 93-103, hier S. 93.

wie sie sich vor allem in den Artikeln aus der Feder von Kunsthistorikern bzw. Ethnologen findet, und einer dezidiert die eigene Kultur unter Bezugnahme auf das Archaische und Primitive kritisierenden Haltung.

Ungeachtet solcher tendenziellen Lagerbildungen zeichnen sich viele Beiträge in *Documents* dadurch aus, dass sich die Disziplinen übergreifende Programmatik der Zeitschrift in den Beiträgen selbst fortsetzt. *Documents* befördert nicht nur einen Austausch über das Material unterschiedlicher Disziplinen, sondern zumindest ansatzweise auch den Austausch über disziplinäre Zugänge: Die Dichter und Kunstkritiker unter den Beiträgern übernehmen für ihre Analysen Begriffe aus der Ethnologie, der Ethnologe Georges Henri Rivière beschäftigt sich mit Sergej Eisenstein und afro-amerikanischem Revuethater, der Numismatiker Bataille schreibt über den Comic, der Kunstkritiker Einstein verfasst einen philosophischen Essay über das Absolute, die surrealistischen Dichter schreiben über zeitgenössische bildende Kunst, Illustrationen mittelalterlicher Traktate, Kino, Jazz und diverse Manifestationen der Populärkultur – nur über Belletristik wird hier nicht geschrieben. Die schöne Literatur ist die große Leerstelle in *Documents*.

Auch angesichts dieser praktizierten Interdisziplinarität sind Differenzen in Bezug auf die Einschätzung des jeweils diskutierten ‚Primitiven‘ mitnichten an die disziplinäre Zugehörigkeit gekoppelt. Das Feld ist viel diverser, und mitunter zeigen sich Divergenzen an der je individuellen Verwendung des Adjektivs ‚primitif‘. So ist in dem Artikel des deutsch-niederländischen Paläoanthropologen Ralph von Koenigswald „Têtes et Crânes (Crânes d’ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“ ungebrochen von primitiven Völkern und deren letztlich von der europäischen deutlich unterschiedenen Denkweise die Rede, wenn summierend behauptet wird: „Chez les peuples primitifs en particulier, le mystère de la mort [...] fascine au plus haut degré une imagination étroitement liée à la terre.“ Zwar sei die religiöse Verehrung sterblicher menschlicher Überreste ein universelles Phänomen, dem auch der christliche Reliquienkult zuzurechnen sei, doch sei die Intensität, mit der die „mentalité du primitif“ diesen Überresten Verehrung entgegenbringe, dem Europäer beinahe unvorstellbar.¹⁴ Demgegenüber setzt der Ethnologe Marcel Griaule das Adjektiv ‚primitif‘ in seinem Beitrag „Un coup de fusil“ stets in Anführungsstriche, wenn er sich ebenso über ästhetisierende europäische Sammlungspraktiken wie über ethnologische Projektionen lustig macht, indem er die Blickrichtung wechselt, die Gegenstände bürgerlichen Alltagslebens aus der Perspektive eines fremden Ethnologen exotisiert und der Suche europäischer Sammler und Kunsthändler nach ‚echter‘ und ‚reiner‘ ‚Negerkunst‘ das Interesse der ‚Primitiven‘ an Baumwollstoffen, Benzinkanistern, billigem Alkohol und guten Waffen aus

¹⁴ Ralph von Koenigswald. „Têtes et Crânes (Crânes d’ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“. *Documents* 6 (1930): S. 352-358, hier S. 353.

den exotischen Werkstätten der Weißen gegenüberstellt.¹⁵ Georges Bataille wiederum vermeidet das Wort ‚primitif‘ weitgehend, zumindest im Zusammenhang mit indigenen oder archaischen Kulturen, und verwendet es nur in der distanzierenden Form des Zitats, wenn er vehement die Publikation *L'art primitif* des Philosophen Georges-Henri Luquet kritisiert, in der dieser – ein Schüler Lévy-Bruhls – eine Analogisierung von kindlichem und prähistorischem bzw. indigenem Zeichnen vornimmt.¹⁶

Prägend für die interdisziplinären Austauschprozesse in *Documents* ist die – auch für andere Avantgarde-Gruppierungen, auch den ‚orthodoxen‘ Surrealismus, typische – Permeabilität der Diskurse für die zeitgenössischen soziologischen und ethnologischen Arbeiten über ‚primitive‘ außereuropäische Kulturen. Der Rekurs darauf ist in *Documents* keineswegs auf diejenigen Artikel beschränkt, die aus der Feder von bereits etablierten oder angehenden Ethnologen stammen. Lévy-Bruhls *La mentalité primitive* (1922) beispielsweise war *monnaie courante* auch unter den Surrealisten, zumindest solange, bis der Titel 1931 in die Kategorie „Ne lisez pas“ fiel.¹⁷ Dieses Verdikt verwundert insofern nicht, als die Surrealisten die von Lévy-Bruhl postulierte unüberbrückbare Kluft zwischen europäischem und ‚primitivem‘ Denken keineswegs gelten lassen konnten, kam es ihnen doch gerade darauf an, das ‚primitive‘ Denken in sich selbst und in der eigenen Kultur neu zu beleben.¹⁸

15 Marcel Griaule. „Un coup de fusil“. *Documents* 1 (1930): S. 46-47.

16 Georges Bataille. „L'art primitif“. *Documents* 7 (1930): S. 389-397. Ausführlicher zu diesem Artikel u.a. Susanne Leeb. *Die Kunst der Anderen: Weltkunst und die anthropologische Konfiguration der Moderne*. Frankfurt/Oder, 2003. S. 162-163.

17 Siehe Jean-Claude Blachère. *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1996. Insb. Kap. 6, S. 109-129.

18 Zum komplexen Status des ‚Primitiven‘ in der surrealistischen Bewegung siehe Philippe Sabot. „Primitivisme et surréalisme: une ‚synthèse‘ impossible?“ *Methodos* 3 (2003) = *Figures de l'irrationnel* (<http://methodos.revues.org/109>; download am 17.09.2013). Ebenfalls zur surrealistischen Suche nach der Befreiung der eigenen schöpferischen Energien und ihrer Analogisierung ‚wilder‘ künstlerischer Schaffenskraft mit den exotischen ‚Primitiven‘, aber auch zu dem konkreten Austausch zwischen surrealistischen Dichtern und Ethnologen siehe *L'autre et le sacré: Surréalisme, cinéma, ethnologie*. Hg. C.W. Thompson. Paris: L'Harmattan, 1995. Die Beiträge des Bandes, insb. der Beitrag „Du sacré comme puissance au sacré comme jeu“, S. 7-19 von C.W. Thompson selbst, differenzieren James Cliffords Parallelisierung von Surrealismus und Ethnographie in „On Ethnographic Surrealism“. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. S. 117-151. Zur ambivalenten Haltung nicht nur des surrealistischen Vordenkers André Breton, sondern auch Batailles gegenüber der Ethnologie siehe auch Denis Hollier. *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. S. 157-174. Ausführlich zum Primitivismus der

Dabei geht die – ihrerseits keineswegs homogene – Idealisierung außereuropäischer Kulturen durch die Surrealisten im Zuge ihrer allgemeinen Rationalismuskritik Hand in Hand mit der Idealisierung anderer scheinbarer Refugien von Ursprünglichkeit, Reinheit und unverstelltem Ausdruck: dem Kind, dem Traum und dem Wahnsinn. Nicht nur, aber auch über die surrealistischen Freud-Rezipienten findet auch das psychoanalytisch Primitive in *Documents* Eingang

Trotz der Rezeption ethnographischer Arbeiten auch außerhalb der Ethnographie differieren die Beiträge der Surrealisten wie auch Einsteins und Batailles von denjenigen professioneller Ethnologen, die im Zusammenhang mit der Institutionalisierung ihres Faches die ‚zivilisierten‘ von den ‚primitiven‘ Kulturen unterschieden wissen wollen. Das zeigt sich in *Documents* insbesondere in der Diskussion neuer ethnomuseologischer Ansätze, der im Rahmen der zeitgenössischen Institutionalisierung der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin in Frankreich – 1925 war das Institut d’ethnologie durch Marcel Mauss, Paul Rivet und Lucien Lévy-Bruhl gegründet worden – eine signifikante Rolle zukam.¹⁹ Gegenüber der Isolierung einzelner Prunkstücke aus ihrem Zusammenhang, wie sie den Umgang des Kunsthandels und der Kunstsammler mit sogenannter ‚Stammeskunst‘ prägte, wurde *Documents* zum Forum für die Forderung der Ethnologen nach einer multimedialen Dokumentation, die Objekte in ihrem Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang situiert und damit umgekehrt die Ausstellungsobjekte zu Dokumenten eben für den hergestellten Zusammenhang macht.²⁰ Gleich im ersten Heft der *Documents* findet sich ein Artikel des Ethnologen

Dadaisten und Surrealisten auch: Evan Maurer. „Dada and Surrealism“. *„Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern.* Hg. William Rubin. 4. Aufl. Boston: Little, Brown and Company, 1988. Vol 2. S. 535-593.

- 19 Der Stellenwert solcher ethnomuseologischen Reflexion in *Documents* markiert einen Unterschied zu anderen illustrierten Magazinen der französischen Avantgarde wie *Minotaure*, deren Integration ‚primitiver‘ Kunst stärker ästhetischen Kriterien folgte.
- 20 Dazu insb. Julia Kelly. „Discipline and indiscipline: the ethnographies of ‚Documents‘“. *Papers of Surrealism* 7 (2007) = *The Use-Value of Documents*. <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Kellypdf.pdf> (Zugriff 13.09.2013). Dass Einstein diese Position schon 1921 in der *Afrikanischen Plastik* vertreten hat, zeigt Kiefer. „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses“ (wie Anm. 2), S. 97-98. Siehe auch Einsteins Artikel über die Ausstellung afrikanischer Kunst in der Galerie Pigalle 1930, der einsetzt mit einer grundlegenden Methodenlehre: „[...] il faut traiter cet art [die afrikanische Kunst] historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l’esthétique. [...] Pour préciser l’âge d’une œuvre d’art, il ne suffit pas de dire qu’elle est primitive ou non.“ Carl Einstein. „À propos de l’Exposition de la Galerie Pigalle“. *Documents* 7 (1930): S. 104-112.

Georges-Henri Rivière über die Pläne einer Reorganisation des Musée d'ethnographie du Trocadéro, mit der er gemeinsam mit Paul Rivet betraut war. Rivière wendet sich hier gegen Ausstellungsprinzipien nach ästhetischen Gesichtspunkten, spricht: gegen das Modephänomen ‚Negerkunst‘:

À la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. Un goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté [...]. Le Trocadéro rénové pouvait [...] devenir un Musée de Beaux-Arts, où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité [...].²¹

Das ethnographische Museum sollte Rivière zufolge dezidiert kein Kunstmuseum sein: Es beginne dort, wo das Musée d'Histoire Naturelle endet, und ende dort, wo das Kunstmuseum und das Folkloremuseum beginnen. Die Unterscheidung in Kunst und Folklore beginne eben dort, wo die „civilisations plus évoluées“ ausgestellt werden – womit Rivière die Trennung von ‚primitiven‘ und ‚modernen‘ Gesellschaften einmal mehr befestigt.

Text-Bild-Bezüge im Kontext des Primitivismus

Bei aller Heterogenität eint die Beiträge in *Documents* – zumindest tendenziell – eine quer durch die beteiligten Disziplinen geführte Auseinandersetzung mit materieller Kultur, sei es eine afrikanische Maske, seien es prähistorische Fundstücke, sei es zeitgenössische Malerei, seien es die Titelcover von Fantômas-Hefchen, sei es die Mode aus der Zeit der Großeltern. Dementsprechend werden Textbeiträge nicht nur mit Anschauungsmaterial illustriert, sondern bestehen vielfach auch in der direkten Auseinandersetzung mit dem abgebildeten Material. Aber nicht nur fordert der argumentative Materialismus der *Documents* die Bereitstellung einer visuellen Dokumentation – die technische Möglichkeit einer solchen Dokumentation kann umgekehrt als Basis für die primitivistisch eingefärbte philosophische Positionierung der *Documents* gegen idealisierende Projektionen gelten.

Die große Bedeutung von Bildmaterialien ist Teil des editorischen Konzepts. Diesem zufolge sollten bei einem Umfang von 56 Seiten pro Heft 24 Seiten auf Bildtafeln entfallen; für die einzelnen Artikel sah es bei einem Umfang von 4-5 Textseiten 3 Abbildungsseiten vor.²² Trotz der redaktionellen Vorgabe lässt sich kein einheitliches, alle Beiträge und alle Ausgaben der Zeitschrift einendes Verhältnis zwischen Text und Bild bestimmen. Eine

21 Georges-Henri Rivière. „Le musée d'ethnographie du Trocadéro“. *Documents* 1 (1929): S. 54-58, hier S. 58.

22 Siehe den Brief Carl Einsteins an Fritz Saxl vom 30. Januar 1929, abgedruckt in Joyce, *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 230.

gewisse Entwicklung lässt sich indes ausmachen, die der Einstein-Experte Conor Joyce zu Recht als ein zunehmendes Gewicht visueller Rhetorik charakterisiert: Während in den ersten Heften die Bilder im Dienste textueller Argumentation stehen, emanzipieren sich in den späteren Heften die Abbildungen zumindest tendenziell, wobei die Bildregie mehr und mehr auf Irritation zielt – Irritation durch die ausgewählten Bilder selbst wie durch deren Konstellation.²³ Man könnte diese, die Bilder aus einem Funktionszusammenhang lösende Entwicklung eine Surrealisierung des Bildprogramms nennen, wobei allerdings nicht das Wunderbar-Poetische visueller Bezüge und auch nicht so sehr das Primitiv-Magische des europäischen Alltags in den Fokus gerät, sondern die krude, schockierende, ja bestialische Materialität der Dinge.

Auch wenn Conor Joyce die Vielfalt unterschiedlicher Text-Bild-Bezüge in *Documents* durch die Teilung in zwei Phasen domestiziert, durchzieht *Documents* letztlich eine Spannung zwischen zwei Formen des Umgangs mit Bildmaterial: zwischen einem ikonographischen und ikonologischen Bezug des Textes zu den jeweils wiedergegebenen visuellen ‚Dokumenten‘ einerseits und einer Form textuell-visueller Argumentation, die auf die unmittelbare Affektwirkung der Bilder setzt andererseits. Diese Spannung läuft zusammen im so prominent platzierten Begriff des Dokuments: Die Rede von Dokumenten nivelliert die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst, löst die Objekte der Untersuchung aus dem Kunstkontext, koppelt sie ab von ästhetischen Fragen und macht sie zu Gegenständen einer Kulturwissenschaft: zu Manifestationen, die Aufschluss geben über etwas, das über ihr rein materielles Gegebenheit hinausgeht, nämlich über Gesellschafts- und Denkformen. Indem die Faktizität des Dokuments, seine unhintergehbare materielle Gegebenheit in den Vordergrund gerückt wird, können idealisierende Spekulationen unterbunden werden. Mit der Rede von Dokumenten schließt die Zeitschrift an die schon erwähnten museographischen Überlegungen in der Ethnologie zur Präsentation der Artefakte indigener Kulturen an, aber auch an die damit verbundene, virulente Frage ethnographischer Materialerhebung, die zur zunehmenden Forderung nach Einführung dokumentarischer Praktiken wie Feldtagebuch, Photographie und Filmaufnahmen führte. Doch die Rede vom Dokument schließt auch an den anti-ästhetischen Diskurs der Avantgarden an, der sich gegen die Valorisierung des Schönen und der vollkommenen Form richtet: Ein Dokument wird nicht aufgrund ästhetischer Kriterien ausgewählt, und es hat das Potential zu schockieren.²⁴ Das Dokument scheint darüber hinaus die Suche nach dem

23 Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 130-132.

24 In dieser „licence to shock“ sieht James Clifford die Gemeinsamkeit der Anti-Ästhetik des Surrealismus und der Ethnographie. Vgl. Clifford. „Ethnographic Surrealism“ (wie Anm. 2).

Konkreten befriedigen zu können, die in den 1930er Jahren quer durch die künstlerischen und philosophischen Diskurse geisterte.²⁵ In diesem Sinne verbindet es sich offensichtlich mit der großen Rolle, die die Photographie – als Medium des Faktischen – in *Documents* spielt. Doch ist das Konkrete auch ein Leitbegriff von Michel Leiris, wenn er über den Fetisch-Charakter der Werke Giacomettis spricht.²⁶ Und hier trifft sich die Rede von einer konkreten Ästhetik bzw. einer Ästhetik des Konkreten wieder mit der Faszination durch die Plastiken der so oder nicht so genannten Primitiven und der ihnen zugeschriebenen quasi-magischen Wirkung.

Im Hinblick auf den einen Pol dieses Spektrums intermedialer Bezüge in *Documents*, die Wahrnehmung visuellen Materials im Zuge einer kulturhistorischen Dokumentation, ist es signifikant, dass ab dem zweiten Heft Fritz Saxl und Erwin Panofsky als Beiträger aufgeführt sind. Zwar hat keiner von ihnen je einen Beitrag eingesandt, doch zeigt Carl Einsteins hartnäckiges Bemühen um eine Mitarbeit von Vertretern der Warburg-Schule, belegt durch seinen Briefwechsel mit Fritz Saxl als Leiter der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, dass sich zumindest Einstein von einem methodischen Austausch wichtige Anregungen versprach.²⁷ Die Gründe für dieses Interesse liegen auf der Hand: Neben thematischen Überschneidungen besteht die vielleicht grundlegendste methodische Parallelität zwischen diesen so verschiedenen Institutionen *Documents* und Kulturwissenschaftliche Bibliothek in der vergleichenden Arbeit mit Bildern, welche als allgemeine kulturelle Phänomene wahrgenommen werden, als Dokumente, die Aufschluss über die Kultur, der sie entstammen, geben und insofern Symptome ihrer Zeit sind.²⁸ Beide Institutionen sind letztlich Teil einer zeitgenössischen

25 Zur Suche nach dem ‚Konkreten‘ in den 1930er Jahren siehe Regine Strätling, *Figurationen. Rhetorik des Körpers in den Autobiographien von Michel Leiris*. München: Fink, 2012. S. 169-170.

26 Michel Leiris. „Alberto Giacometti“ (wie Anm. 11). S. 210: Giacomettis fetischgleiche Skulpturen seien „si concrètes, si évidentes, absolues“.

27 Siehe die Dokumentation des Briefwechsels in Joyce. *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2). S. 230-238.

28 Eine ausführliche Diskussion des kurzen Austauschs zwischen *Documents* und Warburg-Schule, ihrer methodischen Berührungspunkte und der grundlegenden Unterschiede zwischen ihnen findet sich in: Spyros Papapetros. „Between the Academy and the Avant-Garde: Carl Einstein and Fritz Saxl correspond“. *October* 139 (Winter, 2012): S. 77-96. Papapetros weist zu Recht auf die Unterschiede in der jeweiligen Behandlung von Bildmaterial hin: Warburgs „image constructions are structured upon the principle of essential continuity“, wohingegen in *Documents* „such continuity is essentially elided by a series of pseudo-morphic resemblances“. (S. 85) Einsteins Versuch, Vertreter der Warburg-Schule als Mitarbeiter für *Documents* zu gewinnen, markiert den Auftakt der Rezeption der Warburg-Schule in Frankreich. Vgl. François-René Martin. „La ‚migration‘

Konjunktur der Ansätze zu vergleichender Bildwissenschaft, die medienhistorisch durch die neue und für die Kunstgeschichte ungeheuer einflussreiche massenhafte Verfügbarkeit photographischer Dokumentation bedingt ist. Dabei liegt die Affinität der Warburg-Schule zumindest zu einem Teil der *Documents*-Artikel im Weiterdenken des Verhältnisses von Ästhetik und Kulturwissenschaft: Zum einen werden Bildanalysen ikonologisch abgesichert und historisch-kontextuell situiert, zum anderen führt die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Bildanalyse aus den traditionellen Domänen der Kunstgeschichte hinaus in Gebiete wie die Geschichte der Magie und Astrologie oder die Geschichte der religiösen Kulte.²⁹ So ist Warburgs Art der Analyse von Bildern, über Panofskys Ikonologie hinausgehend, keine bloße Inhaltsdeutung der Bilder, sondern sucht vielmehr aus der Bildlogik kulturwissenschaftliche Einsichten zu gewinnen. Dabei hat die Forschungsweise Warburgs, der weniger die großen Werke in den Blick nahm, sondern auch Gebrauchskunst wie Briefmarken, Postkarten und Spielkarten in seine Studien mit einbezog, eine offensichtliche Nähe zur Interessenlage der *Documents*, deren Bevorzugung des Nicht-Kanonischen und deren Hinwendung zur Populärkultur. Dabei postuliert und kultiviert Warburg aber zugleich einen Rezeptionsmodus für die Wahrnehmung von Bildern, der auf der unbewussten Kommunikation der im Bild gebannten Erregungen und krisenhaften, traumatischen Erfahrungen zum Betrachter beruht. Vielleicht hat auch dieser Aspekt der Arbeiten Warburgs das Interesse Einsteins geweckt. Denn nicht nur scheint die Methodik der Warburg-Schule im Hinblick auf die vorwiegend ikonographisch und ikonologisch vorgehenden Artikel in *Documents*, in denen die reflektierte Bildanalyse die photographisch reproduzierten Artefakte als Symptom eines kulturellen Kontextes auffasst, aufschlussreich. Zugleich zeigen sich auch Parallelen zwischen Warburgs affektbasierter Bild-Anthropologie und den Versuchen zahlreicher Artikel in *Documents*, insbesondere derjenigen Einsteins, aber auch Leiris', die unwillkürliche und unbewusste Affektion als Modus der Bildrezeption stark zu machen.³⁰

Beide Ausprägungen des Umgangs mit Bildern werden in *Documents* in den Dienst des Primitivismus gestellt: Ikonographisch und ikonologisch vorgehende Artikel führen ‚archaische‘ und ‚primitive‘ Formensprachen ins Feld, um kulturelle Idealisierungen zu demontieren. Ikonographie und Ikonologie werden zu einem dominanten Modus der Argumentation gerade

des idées Panofsky et Warburg en France“. *Revue germanique internationale* 13 (2000) = *Écrire l'histoire de l'art*: S. 239-259.

29 Vgl. Fleckner. „Der Kampf visueller Erfahrungen“ (wie Anm. 2). S. 24-26.

30 Siehe zu den bildtheoretischen Ansätzen des frühen 20. Jahrhunderts und dem Zusammenhang mit dem Primitivismus auch Därmann. „Primitivismus“ (wie Anm. 10). Insb. S. 79-81.

auch da, wo es darum geht, kulturkritische Positionen zu markieren. Kulturkritik erscheint hier in der Form von Ikonographie – und umgekehrt: Ikonographie ist hier Kulturkritik.³¹ Aber auch die Betonung affektiver, unmittelbarer Bildwirkung wird im Sinne primitivistischer Kulturkritik ins Feld geführt, so etwa in der schon erwähnten „ethnologischen Untersuchung“ Einsteins über die Kunst André Massons, die gänzlich auf eine Ikonographie der zahlreichen abgebildeten Gemälde verzichtet – wie sich überhaupt alle Artikel Einsteins in *Documents* strikt der Ikonographie verweigern und im Verhältnis zu den Bildern einen Spielraum schaffen, in dem die abgebildeten Werke wirken können – in ihrem Plädoyer für eine Produktionsästhetik der Halluzination und der totemistischen Identifikation und einer auf Ansteckung (*infection*) beruhenden Wirkungsästhetik. In Einsteins Artikel mangelt es nicht an Begriffen, die in Schultz' *Wörterbuch des Primitivismus* als Lemmata firmieren. Über diese Begriffe hinaus kann aber gerade die vehemente Etablierung einer Unmittelbarkeitsästhetik gegen die illusionistische Kunst des zivilisierten Abendlandes als zentraler primitivistischer Gestus gelten.³²

Aber auch ganz losgelöst von den Ausformulierungen solcher Ästhetiken der Unmittelbarkeit und Immanenz wird im Rahmen kulturkritischer Argumentation auf die Affektwirkung von Bildern gesetzt. Dabei ergibt sich diese Bildwirkung sowohl durch die einzelnen Abbildungen selbst wie auch aus deren gewollt irritierender, ja verstörender Montage. So geraten Bilder von Phänomenen aus den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen und Entstehungszusammenhängen in *Documents* in eine Konstellation – eine Konstellation, die eine visuell argumentierende Kulturkritik leisten kann, die aber keineswegs immer darauf angelegt scheint.³³ Es ist im Einzelfall allerdings zumeist kaum sicher zu bestimmen, wer für die Auswahl und Zusammenstellung

31 Michel Leiris äußert sich rückblickend über die „ligne théoriquement prévue“ für *Documents*: [...] Bataille lui-même – quelles fussent les conclusions auxquelles il aboutissait – jouait, somme toute, le jeu en prenant l'analyse des formes ou l'analyse iconographique comme point de départ de la plupart de ses articles.“ Leiris. „De Bataille l'Impossible“ (wie Anm. 6). S. 297.

32 Joachim Schultz hat m.E. mit Recht in seinem Versuch, Primitivismus zu definieren, das Bestreben, die Differenz zwischen der Wirklichkeit und ihrer Darstellung aufzuheben, als genuin ästhetisches, bildende Kunst und die Literatur übergreifendes Merkmal bestimmt. Siehe Schultz. *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus*. Gießen: Anabas, 1995. S. 8.

33 Fleckner weist auf publizistische Unternehmungen mit einem ähnlichen Bildprogramm hin. Der redaktionelle Umgang in *Documents* mit Bildmaterial, der auf visuelle Kombinatorik setzte, kann, wie Fleckner u.a. am Beispiel des Artikels von Ralph von Koenigswald „Têtes et crânes“ zeigt, durchaus an Vorläufer im Umfeld der französischen und deutschen Avantgarde anschließen, darunter etwa den *Querschnitt*, er gewinnt aber eine sich demgegenüber absetzende Radikalität des Bildprogramms.

der Bilder verantwortlich zeichnete: die Beiträger selbst oder die Redaktion. So ist ein Beispiel für eine solche visuelle Argumentation qua Montage der schon erwähnte Artikel von Ralph von Koenigswald „Têtes et crânes“, in dem neben Abbildungen diverser Schädelknochen und Ossuarien auch eine ganzseitige Photographie des grobschlächtigen Gesichts einer übergewichtigen mitteleuropäischen Frau und die Reproduktion eines Details aus dem Gemälde *Judith und Holofernes* von Cranach d.Ä. zu finden ist (Abb. 1). Einiges spricht für die Vermutung, dass nicht von Koenigswald selbst diese Montage vorgenommen hat, sondern dass sie von Bataille und Leiris verantwortet wird. Das zumindest legt eine von Leiris' in seiner frühen Autobiographie *L'âge d'homme* kolportierte Anekdote nahe, der zufolge er bei der Suche in einer Photoagentur nach geeignetem Bildmaterial für diesen Artikel auf die Reproduktion des Diptychons *Lucretia und Judith* von Cranach d.Ä. gestoßen sei, ein Fund, dem Leiris eine kaum zu überschätzende Rolle für die Genese und Struktur seines autobiographischen Textes zuspricht.

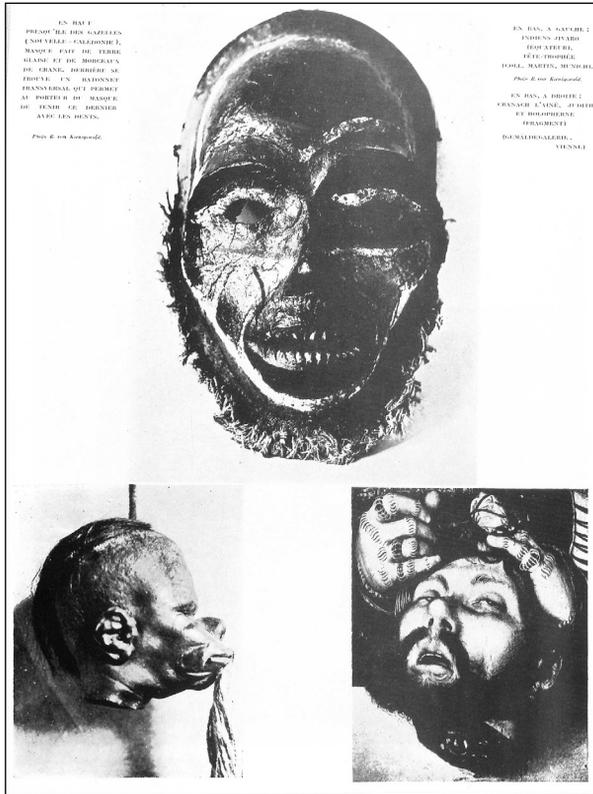


Abb. 1. Aus: Ralph von Koenigswald. „Têtes et Crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)“. *Documents* 6 (1930): S. 352-358, Abb. S. 356.

Am frappierendsten sind in *Documents* solche visuellen Montagen des Heterogenen in der Rubrik *Dictionnaire*, die sich im Gewand des Inbegriffs abendländischer Wissensordnungen ganz der Demontage eben dieser Wissensordnungen widmet. Die in dieser Rubrik publizierten kurzen, lexikonartig gereihten und durchweg polemischen Artikel, im Wesentlichen aus der Feder Batailles, Einsteins und Leiris, folgen in ihrer Zusammenstellung keiner anderen Ordnung als der des Alphabets. Entsprechend divers ist das ihnen je zur Seite gestellte Bildmaterial. Wenngleich zumeist eine eindeutige Zuordnung der jeweiligen Bilder zu einem bestimmten Artikel gewährleistet ist, schafft ihre Zusammenschau eine eigene, von den Texten beinahe losgelöste visuelle Argumentation, in der sich die – häufig verstörenden – Bilder wechselseitig akzentuieren und kommentieren (Abb. 2).³⁴ Die visuelle Kombinatorik frappt durch die Zusammenstellung des unauflösbar Heterogenen, zugleich regt sie aber dazu an, Bezüge zwischen Bildern herzustellen – Bezüge, die kaum anders denn als Demontage abendländischer Kultur und ihrer Werte zu lesen sind.



Abb. 2. Aus: *Documents* 5 (1929): S. 276-277.

Wenn die editorische Bildregie solcherart auf die Irritation des Betrachters setzt, ist dabei Photographie nicht mehr bloßes Reproduktionsmedium,

³⁴ Susanne Leeb spricht in ihrer ausführlichen Darstellung der *Documents* treffend von „visuelle[m] Resonanzraum“. Leeb. *Die Kunst der Anderen* (wie Anm. 16), S. 159.

technisch möglich gewordene Reproduzierbarkeit auratischer Unikate. Vielmehr tritt sie als Medium selbst in den Vordergrund, als ein Medium, dessen Indexikalität das Faktische, das Konkrete verbürgt, und das doch auch in dem Sinne „si concrète, si évidente“ scheint wie in Leiris' Bestimmung der Werke Giacomettis als Fetisch.

Georges Batailles niederer Materialismus

Die *Documents* prägende Spannung zwischen einem ikonographischen und ikonologischen Bezug des Textes zum Bildmaterial und einem Umgang mit Bildern, der auf direkte Affektion des Betrachters zielt, findet sich exemplarisch in den Artikeln ihres *secrétaire général* Georges Bataille. Dabei zeigt der Durchgang durch seine *Documents*-Beiträge tendenziell eine Entwicklung von einem eher ikonographischen und ikonologischen Vorgehen zu einer davon losgelösten Verwendung höchst suggestiven und prominent platzierten Bildmaterials, dem ein assoziativ-polemischer literarischer Stil entspricht, der auf Ikonographie ganz verzichtet. Dabei flattert der Mantel der Gelehrsamkeit zunehmend lockerer im Wind, und ohne einen direkten Bezug des Textes auf das abgebildete Material entwickeln die Bilder eine eigene komplementäre visuelle Pointe.

Bei Batailles Beitrag zum ersten Heft, der den seltsam anmutenden Titel „Le cheval académique“ trägt, scheint es sich auf den ersten Blick um einen gelehrten Artikel aus dem Feld der so konservativen historischen Hilfswissenschaft der Numismatik zu handeln. Dem Artikel ist eine Reihe photographischer Reproduktionen von Münzen beigefügt – ein visuelles Dokumentationsmaterial, das beim Laien wenig Aufsehen hervorruft und an sich wohl kaum über einen kleinen Kreis von Experten hinaus Interesse wecken kann (Abb. 3). Batailles Text leistet zunächst in begrenztem Maße eine Ikonographie der abgebildeten Münzen, die durch numismatisches Spezialwissen abgesichert ist. Dabei wird der Stil der Münzen kulturwissenschaftlich als „l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel“ begriffen. Fachgelehrsamkeit und Materialtreue werden Bataille zum Vehikel, um schon in diesem Artikel die kulturkritischen Grundgedanken zu entwickeln, die für alle seine weiteren *Documents*-Arbeiten und darüber hinaus leitend sein werden. Dreh- und Angelpunkt ist dabei der Begriff der Form bzw. vielmehr des Unförmigen: *l'informe* – ein unscheinbares Adjektiv, das Bataille in seinem wenige Zeilen langen Eintrag in der Rubrik *Dictionnaire* im 7. Heft des ersten Jahrgangs zum Sprengsatz gegen die gesamte abendländische Philosophie macht.³⁵ In „Le cheval académique“ vergleicht Bataille zwei Serien von

35 Georges Bataille. „Informe“. *Documents* 7 (1929): S. 382. Zu den einflussreichsten Arbeiten zu Batailles Begriff ‚informe‘ zählt sicher die brillante umfassende

LE CHEVAL ACADÉMIQUE



MONNAIES GRECQUES ET GAULOISES (AGRANDIES)
1. MACÉDOINE. - 2. LIMOUSIN - 3. ARTOIS

En apparence, rien dans l'histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses confondantes, ne rappelle les déterminations caractéristiques de l'histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d'aberration... D'ailleurs, ces changements historiques relèvent en premier lieu de la liberté attribuée conventionnellement à l'homme, seul animal auquel on consente des écarts dans la conduite ou dans la pensée.

Il n'en est pas moins incontestable que cette liberté, dont l'homme se croit l'unique expression, est aussi bien le fait d'un animal quelconque, dont la forme particulière exprime un choix gratuit entre des possibilités innombrables. Il n'importe pas, en effet, que cette forme soit répétée identiquement par ses congénères : la prodigieuse multiplicité du cheval ou du tigre n'infirmes en rien la liberté de la décision obscure en laquelle on peut trouver le principe de ce que ces êtres sont en propre. Seule reste à établir, afin d'éliminer une conception arbitraire, une commune mesure entre les divergences des formes animales et les déterminations contradictoires qui renversent périodiquement les conditions d'existence des hommes.

On trouve, liées à l'évolution humaine, des alternances de formes plastiques analogues à celles que présentent, dans certains cas, l'évolution des formes naturelles. Ainsi, le style académique ou classique s'opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires. Les styles pourraient être ainsi tenus pour l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel et, de la même façon, les formes animales, qui peuvent également être réparties en formes académiques et démentes.

Antérieurement à la conquête, la civilisation des Gaulois était comparable à celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale, représentant ainsi, au point de vue social, une véritable antithèse de la civilisation classique. Il est facile d'opposer aux conquêtes systématiques des Grecs ou des Romains, les incursions incohérentes et inutiles des Gaulois à travers

Abb. 3. Aus: Georges Bataille. „Le cheval académique“.
Documents 1 (1929): S. 27-31, Abb. S. 27.

Studie von Georges Didi-Huberman. *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995. Anders als Didi-Hubermans, der den Begriff der ‚ressemblance‘ bzw. deren Durchstreichung in Bezug auf Batailles *Documents*-Artikel hervorhebt, erachte ich die Frage der Ähnlichkeit als weniger zentral, da es Bataille m. E. nicht um Fragen mimetischer Abbildung geht, sondern um Dekonstruktion philosophischer, das Gegebene hierarchisierender und damit stets verfehlender Denkformen. Insofern schließe ich eher an Denis Holliers Bataille-Lektüre an, die Batailles gesamtes Werk als Versuch

Münzen unterschiedlicher Herkunft, deren Gemeinsames die Einprägung einer Pferdefigur ist. Die eine Serie entstammt der griechischen Antike, bei der anderen handelt es sich um gallische Münzen. Während sich die Prägung auf den griechischen Münzen durch ihre klaren, tektonischen, klassischen bzw. ‚akademischen‘ Formen auszeichnet, ist die Prägung auf den gallischen Münzen nicht nur ungeschickt ausgeführt, ihre Formen haben eine „extravagance positive“.³⁶ Im Folgenden nimmt Bataille verschiedene Übertragungen vor: Zunächst interpretiert er die eingepprägten Formen als Ausdruck eines kulturellen Ensembles. So schreibt er über die unterschiedlichen Stile der verglichenen Münzen:

[L]e style académique ou classique s’opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires.³⁷

Der Mangel an Form in den Artefakten der Gallier wird für Bataille zum Symptom für das, was er als allgemeine Kennzeichen der gallischen Zivilisation anführt: das Unsystematische, das Unkohärente, die Verausgabung in nutzlosen, unproduktiven Unternehmungen („incursions incohérentes et inutiles“)³⁸ – all jene Eigenschaften, die eine prominente Karriere in Batailles späteren Ausführungen zur *Hétérologie*, zur Theorie der Verausgabung und zur allgemeinen Ökonomie vor sich haben.

der Dekonstruktion architektonischer Formen versteht. U.a. ausgehend von Batailles kurzem Text „Architecture“, seinem ersten Beitrag für die *Documents*-Rubrik „Dictionnaire“, die mit dem zweiten Heft eingerichtet wurde, führt Hollier aus, dass die abendländische Architektur Bataille als Symbol der hierarchischen ideologischen Systeme galt, die sie hervorgebracht haben. In allen seinen Texten habe er diese nicht nur diskursiv, sondern auch performativ, weniger theoretisch als praktisch durch ihren Mangel an geschlossener Form zu subvertieren gesucht. Siehe Denis Hollier. „La Prise de la Concorde“. *La prise de la Concorde suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1993. S. 11-300, insb. das Unterkapitel „La métaphore architecturale“. S. 29-106. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive greift – einflussreich, aber auch als dekontextualisierend kritisiert – Rosalind Krauss Batailles Begriff ‚informe‘ auf zur Analyse surrealistischer Photographie. Rosalind Krauss. „Corpus delicti“. *L’Amour fou. Photography & Surrealism*. Ausstellungskat. Mit einem Essay von Dawn Ades. Hg. dies./Jane Livingston. New York: Abbeville Press, 1985. S. 55-101. Die Bild-Text-Analyse der *Documents*-Artikel Batailles zeigt indes, dass auch umgekehrt Batailles Ausarbeitung seiner kritischen Arbeit im Zeichen des ‚Informen‘ von der surrealistischen Photographie profitiert.

36 Georges Bataille. „Le cheval académique“. *Documents* 1 (1929): S. 27-31.

37 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

38 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

Im obigen Zitat deutet sich an, dass die Gallier mit ihren unförmigen Pferdefiguren Repräsentanten all derjenigen sind, die unter das Label des ‚Barbarischen‘ fallen. So wundert es nicht, dass wenig später die „civilisation des Gaulois“ als „comparable à celle des peuplades actuelles d’Afrique Centrale“ gelten.³⁹ Diese Barbaren sind weder unschuldig noch rein. Systematisch werden ihnen Attribute des Gewaltsamen und Monströsen zugeschrieben. In der Imagologie des Primitivismus gehören Batailles Texte eindeutig der Linie an, die nicht ursprüngliche Reinheit, sondern ekstatische, animalische Wildheit betont. Die Gallier wie die „peuplades d’Afrique“ sind Wilde („des sauvages“), sind „incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente, une succession d’images violentes et horribles aux grandes idées directrices.“⁴⁰ Damit fällt der entscheidende Begriff der Idee. Denn die Prägeformen der Gallier werden den klassischen Formen der Griechen darum entgegengestellt, weil die griechische Kultur mit ihrem platonischen Konzept der Idee all das verkörpert, gegen das Bataille ankämpft und wogegen er in diesem Artikel wie in den folgenden unterschiedlichstes Bildmaterial mobilisiert: die abendländische Philosophie mit ihrer Bevorzugung der Idee, der harmonischen Form und der Abstraktion, kurz: mit ihrer allgemeinen Tendenz der Sublimierung. Batailles „bas matérialisme“⁴¹, sein niederer Materialismus, holt alles in die Höhe Strebende der abendländischen Geistesgeschichte nicht nur auf die Erde zurück, sondern in den Schlamm, den Dreck und die Fäulnis. Wenn Bataille hier mit dem schon erwähnten Begriff des Konkreten arbeitet und die abendländische Philosophie kritisiert als eine, die das Konkrete aus dem Blick verliert, dann ist dieses Konkrete kein neutraler Begriff, sondern aufgeladen durch seine Einbettung in den Kontext primitivistischer Zuschreibungen.

Allerdings geht es Bataille weniger darum, einen kulturellen Stil gegen den anderen, das Unförmige gegen die klassische Form auszuspielen: Ziel ist, zu zeigen, dass das eine nicht ohne das andere zu haben ist: Die „figures nobles et délicates apparaissent à l’issue d’un égot nauséabond“⁴²; sie, die „figures nobles“, können immer wieder in diesen ekeleregenden kulturellen Abwasserkanal zurückfallen. Das Monströse, das den Galliern wie den afrikanischen Stämmen zugeschrieben wird, ist nicht nur die Grundlage

39 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 27.

40 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 29. Bataille entgeht vermutlich der performative Widerspruch, der dadurch entsteht, dass er den von ihm primitivistisch zum Modell erhobenen Galliern eben die Fähigkeit abspricht, der er sich in der ikonographischen und ikonologischen Analyse ihrer Münzen bedient, nämlich die Fähigkeit „de réduire [...] une succession d’images violentes et horribles aux grandes idées directrices“.

41 Nach Batailles Formulierung in seinem Artikel „Le bas matérialisme et la gnose“. *Documents* 1 (1930): S. 1-8.

42 Bataille. „Le cheval académique“ (wie Anm. 36). S. 31.

unserer eigenen Kultur: Wir sind es nie losgeworden. Alles andere ist aus Batailles Sicht Illusion, Augenwischerei, schlechte Metaphorik, wirkungslose Symbolik.

Die Linie, die dieser erste Artikel zieht, setzt sich in Batailles folgenden *Documents*-Beiträgen fort, es ändert sich aber Batailles Bildrhetorik. Sein Vorgehen in seinem Beitrag zum 2. Heft „L'Apocalypse de Saint-Sever, manuscrit du XIe siècle“ über ein Manuskript aus den Beständen der Bibliothèque Nationale ist indes noch ganz auf der Linie des „Cheval académique“, wobei die Beschreibung und ikonologische Einordnung des abgebildeten visuellen Materials noch akribischer ist, um ebenso wie in dem ersten Beitrag zwei historische „modes d'expression picturales différents“ gegeneinander in Stellung zu bringen: Deren eine, spanische – dokumentiert in den Abbildungen –, ist durch das Fehlen jedweder architektonischer Bildgestaltung ausgezeichnet, während die andere, rheinische, durch ihre tektonischen, monumentalen Formen charakterisiert ist. Erstere Schule hat hier selbstverständlich den Primat und wird Bataille zum Gegenstand primitivistischer Projektionen, die sie zum Inbegriff eines gleichmütigen Hinnehmens des Desaströsen machen. In Batailles Analyse der abgebildeten Illustrationen wird der naive Stil dieser Schule Ausdruck der Einsicht dieser Gesellschaft in die „valeur bienfaisante des faits sales ou sanglants“.⁴³

Batailles Bildprogramm ändert sich mit dem dritten Heft: Anstatt in der Diskussion von abgebildetem Archivmaterial aus der Bibliothèque Nationale seine fachliche Expertise als Archivar ins Feld zu führen, verwendet Bataille in den folgenden Artikeln vermehrt großformatige Abbildungen mit einer ganz eigenen Suggestivkraft. Dies zeigt sich erstmals in seinem Artikel „Le langage des fleurs“ im dritten Heft des ersten Jahrgangs. Der Artikel ist ein Pamphlet gegen das Symbol als zentrales Mittel jener rhetorischen Operationen, die die ‚niedere Materie‘ transformieren und idealisieren. Die „langage des fleurs“, die Sprache der Blumen, unsere blumige Sprache, in der uns die Rose zum Inbegriff der Liebe wird, ist ein Beispiel solcher rhetorischer Etablierung von Wertehierarchien, die das Oben gegen das Unten in Szene setzen und die Stützpfeiler philosophischer Systeme darstellen. Gegen diese Symbolsprache der Blumen setzt Bataille die verwelkte Blüte, die nach kurzem Erblühen zur „ordure primitive“ zurückkehrt, das unförmige Wurzelgeflecht, das sich in der erdigen Fäulnis verzweigt – und, mehr noch, etwas, das sich Versprachlichung grundsätzlich entzieht: die „inexprimable *présence réelle*“ der Pflanzen.⁴⁴ Diese *présence réelle* – kursiv gesetzt bei Bataille – drängt sich dem Leser und Betrachter auf der zweiten Seite des Artikels in der Re-

43 Georges Bataille. „L'Apocalypse de Saint-Sever, manuscrit du XIe siècle“. *Documents* 2 (1929): S. 74-84, Zitate S. 75 und S. 78.

44 Georges Bataille. „Le langage des fleurs“. *Documents* 3 (1929): S. 160-168, Zitate S. 163 und S. 160.

produktion einer der Pflanzenphotographien Karl Blossfeldts entgegen. Irritierend, abstoßend, ja obszön erscheint die Pflanze in der Großaufnahme des freigelegten pelzigen Sexualorgans einer Glockenblume – so obszön, dass es unmöglich wird, die herkömmlichen symbolischen Substituierungen vorzunehmen (Abb. 4). Der philosophischen Sprache der Blumen, die nur das Emporstrebende und die schöne Form der Blüte im Blick hat, setzt Bataille in Text und Bild die sexualisierte Immanenz der materialen Pflanze entgegen.

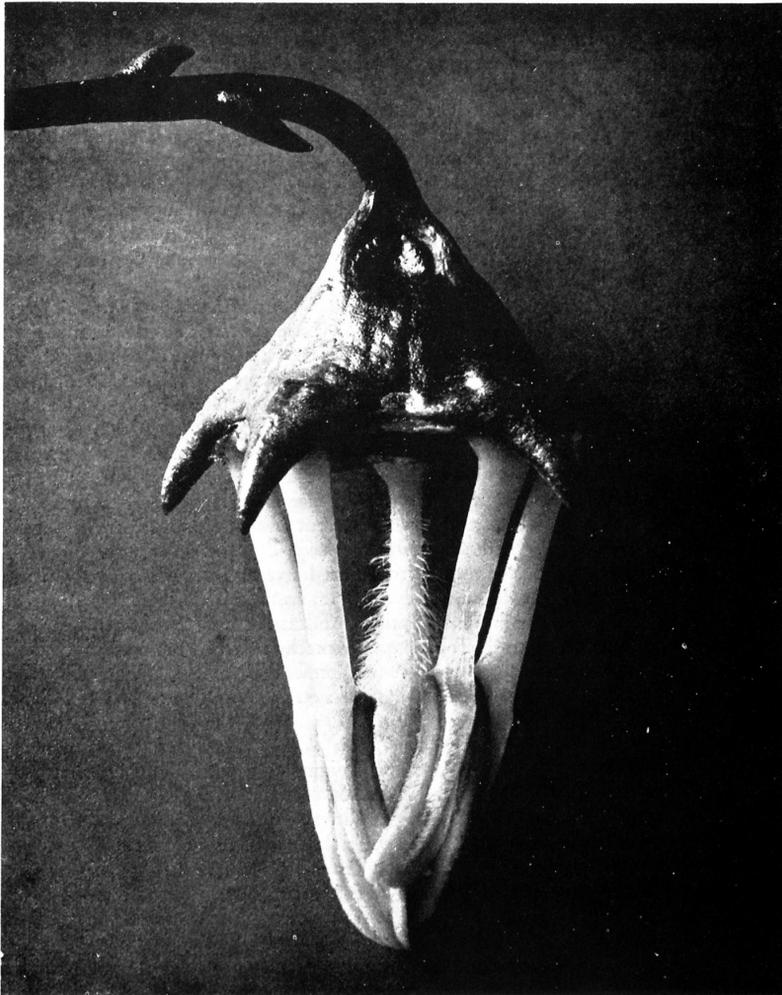


Photo Blossfeldt

CAMPANULE DES AÇORES (*CAMPANULA VIDALII*). AGRANDIE 6 FOIS.
LES PETALES DE LA FLEUR ONT ÉTÉ ARRACHÉS

Abb. 4. Aus: Georges Bataille. „Le langage des fleurs“.
Documents 3 (1929): S. 160-168, Abb. S. 161.

In seinem Text geht Bataille mit keinem Wort auf die erwähnte Abbildung ein, ebenso wenig auf die weiteren vier, im Anschluss an den Artikel reproduzierten, weit weniger irritierenden Pflanzenphotographien Blossfeldts. Diese zusätzlichen vier Abbildungen, die viel stärker die ornamentale Formensprache verkörpern, für die Blossfeldts Pflanzenphotographien bekannt sind, als die erwähnte Photographie der entblößten Glockenblume, schlagen wohl den Betrachter in Bann, sie stehen aber doch in auffälligem Kontrast zu Batailles Interesse an der Deformation, der Auflösung der Formen in Fäulnis und Wucherung. Einiges spricht dafür, dass diese Abbildungen nicht den Ausgangspunkt der textuellen Argumentation darstellen, sondern nachträglich zur Illustration ausgesucht wurden, und zwar nicht von Bataille selbst, sondern – zumindest vermittelt – durch Carl Einstein.⁴⁵ Ihre Platzierung ist aufschlussreich: Einzig die innerhalb des Textes abgebildete Photographie wirkt ohne Einschränkung als visuelles Komplement zur im Text entwickelten These, während die im Anschluss an den Text beigefügten Abbildungen zwar die Materialität der abgebildeten Pflanze, ihre *présence réelle*, dem Betrachter entgegenhalten, diese Materialität aber Batailles Fokus auf das Ungeformte und abstoßend Deformierte fast entgegensteht.

Anders verhält es sich in Batailles Artikel „Le gros orteil“ für das sechste Heft des ersten Jahrgangs, für den der surrealistische Photograph André Boiffard, der auch die Photographien für Bretons *Nadja* aufgenommen hatte, vermutlich im Auftrag Batailles Großaufnahmen von abgespreizten großen Zehen anfertigte, von denen drei ganzseitig in Batailles Artikel abgebildet sind (Abb. 5). Nachdem Bataille in seinem Artikel „Figure humaine“ für das dritte Heft der *Documents* die Photographie – hier die anekdotische Gruppen- und Porträtphotographie – als Medium der Dokumentation wahrgenommen und thematisiert hatte, entwickelte „Le gros orteil“ ein Text-Bild-Verhältnis, das vollständig die kulturhistorische Dokumentation zugunsten affektiver Bildwirkung aufgibt. Auch in diesem Artikel führt Bataille zur Demontage abendländischer Idealismen das ins Feld, was der zeitgenössische Kulturmensch gerne verbirgt, sei es unter Kleidern oder unter Metaphern. Hier ist es der große Zeh, mit dem sich die im erhobenen Kopf verortete Ratio des Menschen im Dreck festkrallt. Während gemeinhin der Zeh als auch im Wortsinn „difforme“ gilt, entstellt durch Schwielen und Hühneraugen und fern der gemeinhin bevorzugten „formes élégantes et correctes“, überlässt sich Bataille den Reizen, die der Zeh birgt. Dabei geht es ihm nicht darum, die möglicherweise verborgenen Schönheiten eines Zehs zu rehabilitieren, vielmehr ist der Reiz des Zehs untrennbar von der „bassesse du pied“: „en raison directe de la laideur et de l'infection représentées

45 Vgl. Joyce, *Carl Einstein in ‚Documents‘* (wie Anm. 2), S. 63-66.



GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

Abb. 5. Aus: Georges Bataille. „Le gros orteil“.
Documents 6 (1929): S. 297-302, Abb. S. 299.

par la bassesse du pied, pratiquement par les pieds les plus difformes“.⁴⁶ Um die Faszination, die von den Füßen ausgeht, zu fassen, unterscheidet Bataille zwei Formen der Verführung: die seichte Verführung oberflächlicher Geister durch die ideale schöne Form und die „*séduction basse*“. Solch „niederer Verführung“ verfällt, so Bataille, auch der Fetischist, der hier nicht freudianisch, sondern kulturanthropologisch gedacht ist: Der Fetisch gewinnt seine ungeheure Faszinationskraft aus Berührungsverboten, mit denen er belegt

⁴⁶ Georges Bataille. „Le gros orteil“. *Documents* 6 (1929): S. 297-302, Zitate aus diesem Artikel alle S. 302.

ist, ungeachtet oder vielmehr wegen seiner unansehnlichen Form. Fetisch in diesem Artikel sind ganz zweifellos die Photographien Boiffards, von denen ein verstörender Reiz ausgeht. Dieser Reiz ist begrifflich nicht stillzustellen – und die formlos-mäandrierenden Texte Batailles vermeiden selbst eine solche Stillstellung. So setzten die Photographien den Artikel da fort, wo Batailles Text endet:

Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement ce qui séduit, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement [...] Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire, qu'on est séduit basement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux: les écarquillant ainsi devant un gros orteil.⁴⁷

Dass wir es bei diesem zivilisationskritischen Plädoyer für die Faszination durch die niedere Materie auch ohne explizite Referenz auf einen als primitiv bezeichneten Anderen mit einer primitivistischen Position zu tun haben, zeigt die Konstellierung dieses Artikels mit Batailles kleinem Beitrag „Bouche“ in der Rubrik *Dictionnaire*, in dem die tierhafte und wilde Bestialität des Mundes vor Augen geführt wird – vor Augen auch im Wortsinn in der gleichfalls von Boiffard angefertigten Großaufnahme eines weit aufgerissenen Mundes, aus dem eine unförmige Zunge quillt, deren Mangel an Form durch die technischen Modalitäten der Photographie noch verstärkt wird. Denn nicht alle Teile des Mundes sind gleichermaßen im Fokus des Objektivs, sodass der Mund auf der Photographie wie verzerrt erscheint (Abb. 6). Der Mund sei, so Bataille, beim zivilisierten Menschen zwar, anders als bei den Tieren und bei den „hommes sauvages“, von außen betrachtet ein physiologisch unscheinbares Organ, seine eigentliche „signification violente“ sei aber, so Bataille, weiterhin vorhanden. Die menschlichen Äußerungen („vociférations“) seien im Grunde nicht mehr als der Ausstoß körperlicher „impulsions explosives“ durch eine Öffnung am oberen Ende der Wirbelsäule.⁴⁸ Radikaler lässt sich das denkende Subjekt, Zentrum der traditionellen abendländischen Philosophien, nicht verabschieden. Soweit Batailles ausformulierte These – die doch dem Bild nicht ganz vertraut, nicht darauf vertraut, dass Boiffards Aufnahme hinreichend konkret ist, hinreichend zu sehen gibt, worauf es ankommt. Denn als Bildlegende wurde der Reproduktion eine Passage aus Batailles Text zur Seite gestellt, die sein Insistieren auf dem Grausamen verdichtet und so der durch das Photo suggerierten Animalität und Erotik des Mundes eine gewaltsame, schmerzvolle Konnotation verleiht.

47 Bataille. „Le gros orteil“ (wie Anm. 46), S. 302.

48 Georges Bataille. „Bouche“. *Documents* 5 (1930): S. 298-300, Zitate aus diesem Artikel alle S. 299.



... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

Abb. 6. Aus: Georges Bataille. „Bouche“.
Documents 5 (1930): S. 298-300, Abb. S. 298.

Batailles letzter Artikel für *Documents* „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“ im Heft 8 des zweiten Jahrgangs in der Rubrik *Variétés* führt noch einmal verdichtet die hier hervorgehobenen Elemente seiner Kulturkritik zusammen: die Kritik des philosophischen Idealismus im Modus einer Kritik an der harmonischen Form und an den – illusorischen – konventionellen rhetorischen Operationen, die Projektion gewaltsamer, animalischer Lebensformen auf archaische und außereuropäische Kulturen und die Faszination durch verstörende Photographien. Wenn die eintönige Abfolge

unserer Tage, so Bataille hier, keinen belebenden Hauch durch die Konfrontation mit grandiosen Bildern unserer Vergänglichkeit und bevorstehenden Verwesung erhalte, wie das bei den „sauvages“ mit ihren blutigen Riten der Fall sei, sondern in der eigenen verkommenen Gesellschaft nur die Formen unseres modernen zivilisatorischen Kampfes gegen die Verwesung – die Seife, die Zahnbürste usw. – zu finden seien, dann blieben uns nur Bilder wie die abgebildeten Photographien, um uns aus der Langeweile herauszuholen: Photographien wie die abgebildeten seien dann die „tristes fétiches [...] destinés à nous émouvoir“.⁴⁹ Die Abbildungen – einsetzend noch vor dem Beginn von Batailles Text mit einer ganzseitigen Reproduktion von Boiffards berühmtem Fliegenbild (Abb. 7), gefolgt von Photographien von Ossuarien und mikroskopisch vergrößerten Gliedmaßen von Fliegen – versammeln noch einmal bevorzugte Elemente aus Batailles düsterer *informer* Bilderwelt: Fetische für den Franzosen der Gegenwart.

Es lässt sich ergänzen: Auch Batailles Texte selbst mit ihrem verstörenden Vokabular zielen auf solch einen Fetisch-Charakter. Batailles Texte zeigen unter dem Gewand der Gelehrsamkeit selbst ihren nackten Fuß, sind selbst wild, sie öffnen beim Sprechen den Mund zu weit und zeigen eine unförmige Zunge, ekstatisch – und auch in diesem Sinne primitivistisch.

Intermedialität und Primitivismus mit Bataille

Der Überblick über die Artikel Batailles zeigt, wie sich dessen Rekurs auf photographisches Dokumentationsmaterial im Kontext seiner primitivistischen Gesellschaftskritik von einem ikonographischen Text-Bild-Verhältnis zu einem komplementären Modus entwickelt, bei dem photographisches Material visuell das verbale Plädoyer Batailles für einen niederen Materialismus umsetzt: Die Photographie *zeigt* uns diese inkohärente Materie, die sich jeder Integration in idealistische Philosopheme widersetzt und die in den von Bataille in seinen Artikeln untersuchten ‚primitiven‘ Kulturen – die Gallier, die spanischen Maler, die Gnosis etc. – den Platz fand, den ihr die hegemoniale abendländische Philosophie verwehrt. Während sich Batailles ikonographisch vorgehende Artikel auf eben diese ‚primitiven‘ Kulturen berufen und deren historisches Bildmaterial als Dokument anführen, versuchen die von solchen historischen Rekonstruktionen losgelösten Artikel ein solches Bildmaterial zur Erneuerung – und das heißt Primitivisierung – der eigenen Gesellschaft bereitzustellen. Ein letztes Zitat aus seinem Artikel „Le bas matérialisme et la gnose“ im ersten Heft des zweiten Jahrgangs, illustriert mit Abbildungen einer Reihe der Gnosis zugeordneter Gemmen aus den

49 Georges Bataille. „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“. *Documents* 8 (1930): S. 48-52, Zitat S. 49.



PAPIER COLLANT ET MOUCHES. — PHOTO J.-A. BOIFFARD.

Abb. 7. Aus: Georges Bataille. „L'esprit moderne et le jeu de transpositions“. *Documents* 8 (1930): S. 48-52, Abb. S. 48.

Archiven des Cabinet des Médailles, soll noch einmal den Stellenwert der Bildmaterialien für Batailles kritische Arbeit deutlich machen:

La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations.

Or, le processus psychologique dont relève la gnose avait la même portée: il s'agissait déjà de confondre l'esprit humain et l'idéalisme devant quelque

chose de bas, dans la mesure où l'on reconnaissait que les principes supérieurs n'y pouvaient rien.

L'intérêt de ce rapprochement est augmenté du fait, que les réactions spécifiques de la gnose aboutissaient à la figuration de formes en contradiction radicale avec l'académisme antique: à la figuration de formes dans lesquelles *il est possible de voir l'image de cette matière basse*, qui seule, par son incongruité et par un manque d'égard bouleversant, permet à l'intelligence d'échapper à la contrainte de l'idéalisme. Or, aujourd'hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l'expression d'un matérialisme intransigeant, d'un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles [...]. [Hervorhebung R.S.]⁵⁰

Bataille, nimmt man diese Ausführungen ernst, braucht Bilder – Bilder wie Boiffards Zeh –, um seinen ikonoklastischen Texten die angestrebte Wirkung zu sichern: Erst das *Sehen* der niederen Materie, deren Wahrnehmung Bataille propagiert, kann die idealistischen Kopf-Architekturen wirklich zum Einsturz bringen. Dieses Sehen ist unmittelbar, vorikonographisch, körperlich affizierend. Die ‚intermediale‘ Vorgehensweise, die sich Bataille mit *Documents* anbietet, erweist sich so als essentiell für das ideologiekritische Projekt. Sie bedeutet die Wahrnehmung der Photographie als ein Medium, dessen Faktizität nicht nur in den Dienst der Dokumentation gestellt werden kann, sondern dessen Faktizität auch ungeschönt die niedere Materie in unsere Wohnzimmer trägt und uns, die Betrachter, im Betrachten primitiviert, weil unsere kultivierten Wertehierarchien, unsere akademischen Dogmen und idealistischen Vorstellungen vor dem Zusehengegebenen kollabieren.

50 Georges Batailles. „Le bas matérialisme et la gnose“ (wie Anm. 41), S. 8.