

zu machen. Von der reinen Farbe als Wolkenheimat, als Medium der Phantasie, spricht für den Film auf seine Weise Siegfried Kracauer, wenn er die Dinge, »die normalerweise nicht gesehen werden«, verhandelt: das flüchtig Vorübergehende, das rasch Vergängliche – »ein über die Ebene dahinziehender Wolkenschatten, ein im Winde treibendes Blatt«. »Dergleichen wie Traumelemente entschwebende Eindrücke können den Kinobesucher noch lange in Bann halten, wenn die Story, die sie darstellen helfen, schon in Vergessenheit gesunken ist.«²⁹ All dies sind Elemente aus jener Sphäre des Films, die Kracauer das Erschließen der materiellen Dimension, Benjamin das Optisch-Unbewusste genannt hat.

²⁹ Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 21), S. 101. Zitat im Zitat Alexandre Arnoux ebd. nachgewiesen.

Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie. Zur Bedeutung der Kunst für Benjamins Epistemologie¹

Bildbegriff und Kunst

Angesichts der Bedeutung, die Bilder für das Denken und Schreiben Walter Benjamins haben, ist es erstaunlich, welchen vergleichsweise geringen Raum das Thema der Malerei in seinem Werk einnimmt. Während der Begriff des *Bildes* in seinen Schriften eine Art Leitmotiv darstellt – sei es als Bild der Erinnerung, als Denkbild oder dialektisches Bild, sei es in der Rede von Bildwelten, vom Bildraum oder Traumbild –, zählen Gemälde, Kunstwerke und andere materielle Bilder nicht unbedingt zu den prominenten Gegenständen seiner kunstphilosophischen und kulturtheoretischen Überlegungen. Dennoch spielen Malerei und Kunstgeschichte und die Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne für seine Erkenntnisweise eine herausragende Rolle. Das ist bisher allerdings wenig beachtet worden. Zwar kommen nur wenige der Arbeiten, die Walter Benjamin gewidmet sind, ohne Abbildung oder Zitat eines der beiden Kunstwerke aus, die – als Schlüssel- und Scharnierstellen seines Werks – jeweils einen markanten Ort in seinen Texten besetzen: Albrecht Dürers Stich *Melencolia I* (1514) im Melancholie-Kapitel des Trauerspielbuchs und Paul Klees *Angelus Novus* (1920) in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Doch die unzähligen, meist eher knappen, aber ungemein dichten, manchmal aber auch umfangreicheren Bemerkungen zu anderen Bildern aus der Kunstgeschichte und zur zeitgenössischen Malerei sind bislang, gerade auch in der kunstwissenschaftlichen Rezeption Benjamins, kaum beachtet worden.

Dabei nehmen Berichte von Ausstellungsbesuchen und Kommentare zu einzelnen Künstlern und Bildern in seiner umfangreichen Korrespondenz keinen geringen Raum ein. Durch seine Schriften zieht sich ein dichtes Netz von Bildzitaten und -beobachtungen, von Einlassungen auf einzelne Kunstrichtungen und Künstler. Sie reichen von der *Wiener Genesis* über Giotto, Andrea Pisano, Conrad Witz, Matthias Grünewald, Hieronymus

¹ Eine erste Fassung dieser Überlegungen erschien in: *Trijekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung* 7 (September 2006) 13.

Bosch, Raphael, Rembrandt, Hans Holbein d. Ä. und Hokusai, Charles Meryon, Hans von Marées, Antoine Wirtz, Gustave Courbet, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Constantin Guys, James Ensor, Franz Overbeck bis zu Otto Gross, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Paul Klee und vielen anderen. Selbst die Tatsache, dass Honoré Daumier und Grandville jeweils einzelne Abschnitte des Passagen-Projekts gewidmet sind, hat bisher kaum eingehendere Studien zu Benjamins Umgang mit diesen Künstlern motiviert. Nur die photographischen und filmischen Bilder, insbesondere die von David Octavio Hill, Félix Nadar, Eugène Atget, August Sander, Karl Blossfeldt und Man Ray, die in Benjamins medienhistorischen Arbeiten besprochen werden, haben stärkere Beachtung gefunden.¹ Es ist ein erstaunlicher Befund: Die Rezeption von Benjamins Kunstbegriff scheint weitgehend ohne Bezug zur Kunst im engeren Sinne auszukommen.

Tatsächlich aber geht Benjamins Interesse für einzelne Gemälde und für bestimmte Darstellungsmodi der Kunstgeschichte weit über die *Ausdrucksgebärden* hinaus; und dieses Interesse ist – als weniger prominente Spur – auch vor seiner programmatischen Besprechung der *neuen Kunstwissenschaft* und noch vor dem Trauerspielbuch in seinen Schriften erkennbar. Zwar enthält sein *Ceuvre* keine kunsthistorischen Beiträge im engeren Sinne und keine zusammenhängende, ausformulierte Theorie der Malerei. Aber nicht nur Gedanken und Erinnerungen an gesehene Bilder – wie eine Art von Inkubationszeit seiner Denkbilder – spielen für ihn eine wichtige Rolle, so dass die imaginäre Bildbetrachtung als *Latenz des dialektischen Bildes* wirkt. Auch fügt sich seine imaginäre Bildergalerie in Gestalt verstreuter Kommentare zur Kunst – nicht selten zu farblichen, kompositorischen, körpersprachlichen oder technischen Details einzelner Gemälde, die eher *en passant* erwähnt werden – in seine *ästhetische* Konzeption der Historie ein. Der programmatische Satz aus dem erkenntnistheoretischen Block des Passagen-Projekts, dass die Beziehung des Gewesenen zum Jetzt »nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur« sei (GS V.1, 578), gilt auch für Bilder aus der Kunstgeschichte. Mehr noch, die Stiche, Gemälde und Drucke von Künstlern sind ein unverzichtbarer Bestandteil von Benjamins Epistemologie.

Deren Besonderheit verdankt sich zu keinem geringen Teil der Tatsache, dass sein historischer Blick durch die Betrachtung von Bildern geschult ist; er favorisiert die Gleichzeitigkeit vor der Kontinuität, den Schauplatz vor der Abfolge, die Gesten vor der Aussage, die Ähnlichkeit vor der Konvention, kurzum: die Bilder vor den Begriffen. In Benjamins dialektischer Konzeption der Sprache (im weiteren Sinne des Wortes), in deren Kontext

¹ Vgl. auch Sigrid Weigel: »Detail, photographische und kinematographische Bilder. Zur Bedeutung der Mediengeschichte für Benjamins Kulturtheorie«, in: dies.: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt a.M. 2008, S. 297–332.

die magischen oder mimerischen Momente unsinnlicher bzw. entstellter Ähnlichkeit am *Findus* bzw. Träger des Semiotischen in Erscheinung treten (GS II.1, 208, 213), kommt den visuellen und materiellen Bildern eher der Part der unsinnlichen Ähnlichkeit zu; was nicht ausschließt, dass sie sich im Zusammenhang seines allegorischen Verfahrens in eine *erregende Schrift* zu verwandeln vermögen. Insofern stellt sich die Frage, ob und wie sich die zahlreichen Bild-Zitate in Benjamins Schriften von seinem Umgang mit Texten und Literatur-Zitaten unterscheiden.

Die Begriffe von *Kunst*, *Kunstphilosophie* und *Kunstkritik*, die für Benjamins Theorie zentral sind, stehen in der Rezeption seiner Schriften jedoch weitgehend ohne intensivere Einlassung auf die Werke der Kunstgeschichte da – mit Ausnahme der genannten zwei Ikonen der Benjamin-Rezeption Dürer und Klee. Zwar haben zahlreiche Gegenwartskünstler Benjamins Denkbilder und Figuren als Herausforderung und Anregung für die eigene Produktion genutzt – mit sehr unterschiedlichem Ergebnis. Zwar haben seine Thesen zum Konzept der *Aura* und zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in der Kunstgeschichte kontroverse Debatten über die Konsequenzen für das Fach ausgelöst (dies vor allem wegen der verkürzten, wenn nicht verfehlten Lesart). Und auch seine Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit und mit der Kulturwissenschaft des Warburg-Kreises ist wiederholt untersucht worden. Ein systematisches Studium seiner Betrachtung von Kunstwerken und der Rolle, die die vielen Kunst-Zitate in seinen Schriften spielen, steht aber noch aus² – als ob die Konzentration auf sein *Bilddenken*, seine Arbeit an und mit Denkbildern, geschriebenen Bildern und dialektischen Bildern, und die Auseinandersetzung mit der Verschränkung von Sprachbildern und Bilderschrift in seiner Theorie die Aufmerksamkeit für seine unzähligen Zitate wirklicher, materieller Bilder verstellt hat.

Welche wichtige Rolle die Malerei bereits in Benjamins Studienzeit gespielt hat, ist erst jüngst durch die Studie von Heinz Brüggemann über *Spiel, Farbe und Phantasie*³ herausgearbeitet worden, die u.a. den Dialog mit Scholem über Malerei, Komposition, Farbe und Kubismus im Umfeld der Berner Zeit im Kontext der zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatten rekonstruiert. Aus den Jahren vor der gemeinsamen Berner Zeit sind diejenigen Aufzeichnungen Benjamins überliefert, in denen er sich am explizitesten mit der Malerei beschäftigte. Noch vor dem Sprachaufsatz und bevor Benjamin Scholem kennen-

² Das betrifft selbst noch Studien wie die von Howard Caygill zur Bedeutung der Farbe in Benjamins Schriften. Vgl. Howard Caygill: *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London – New York 1998. Auch der von Andrew Benjamin herausgegebene Band *Walter Benjamin and Art* (London 2005) kommt praktisch ohne Berücksichtigung von Benjamins Kunst aus.

³ Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007.

lernte, entstanden 1915 *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (GS VII.1, 19–26), geschrieben in Form eines Dialogs, wie dies in Benjamins Jugendschriften häufiger begegnet, sowie *Malerei und Graphik* (GS II.2, 602f.) und *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (603–607). Letzterer ist ein Text, der Zeichen, Mal (leibliches Mal und Denkmal) und Malerei im Hinblick auf das Verhältnis von Materialität/Räumlichkeit und semiotischer bzw. symbolischer Bedeutung in systematischer Weise untersucht. Überliefert ist ferner ein Konvolut mit Aufzeichnungen zum Themenkomplex Phantasie und Farbe, die aus den Jahren 1915 und 1919/20 stammen (GS VI, 109–126). An ihnen kann man studieren, wie das Nachdenken über die materiellen (kulturtechnischen und leiblichen) Bedingungen der Malerei in das Interesse an den Ausdrucksgebärden hinüberspielt, z.B. in der Aufzeichnung zu *Erröten in Zorn und Scham*. Phantasie und Wahrnehmung bzw. Einbildungskraft, Eindruck und Ausdruck bilden einen gemeinsamen Themenkomplex. Während Benjamin sich in diesen Fragmenten eher für die anthropologischen Voraussetzungen der Malerei wie für ihre wahrnehmungs- und ausdrucks-theoretischen Grundlagen interessiert – konkrete Kunstwerke oder einzelne Maler werden dabei kaum erwähnt –, belegen die Briefe aus diesen Jahren ein kontinuierliches Interesse für die Kunst, was vor allem in Berichten und Kommentaren zu Museums- und Ausstellungsbesuchen deutlich wird.

Auch und gerade den beiden Bildern von Dürer und Klee, die für seine spätere Arbeit so wichtig werden sollten, ist Benjamin früh begegnet. Bevor hier seine Betrachtungen anderer Bilder untersucht werden, soll zunächst noch einmal ein Blick auf Dürers *Melencolia* und Klees *Angelus Novus* in Benjamins Schriften die Bedeutung dieser Bilder für seine Reflexionen vergegenwärtigen.

Faszinationsgeschichte⁵ gesehener Bilder als Latenz von Denkbildern

Beides sind Bilder, die Benjamin über einen langen Zeitraum begleitet haben, ehe sie in seine Texte Eingang gefunden haben. Dürers *Melencolia* zählte schon der 20jährige Benjamin bei einem Museumsbesuch in Basel im Juli 1913 zu seinen »größten oder vollkommensten Eindrücke[n]«: »Erst jetzt habe ich eine Vorstellung von Dürers Gewalt und vor allem die Melancholie ist ein unsagbar tiefes, ausdrucksvolles Blatt«, schrieb er in einem Brief an Franz Sachs (GB I, 143). Doch seinen Auftritt erhielt der Kupferstich erst mehr als ein Jahrzehnt später, in der 1925 verfassten Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, die allerdings schon 1916 entworfen wurde. Hier erhält das Bild eine Hauptrolle

⁵ Zum Konzept der Faszinationsgeschichte vgl. Klaus Heinrich: *Das Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*, Basel 1995.

auf jenem Schauplatz, auf dem sich allegorische Anschauung und melancholisches Wissen begegnen. In Dürers Stich sieht Benjamin (ähnlich wie die von ihm zitierten Gewährsmänner Karl Giehlow, Aby Warburg und Fritz Saxl/Erwin Panofsky) eine Zuspitzung der saturnischen Dialektik – in der Spannung von Erdschwere und Spiritualität –, die in der Renaissance zu einer Umdeutung der saturnischen Melancholie führte. Im Zuge dieser Umdeutung gerieten die tradierten Sinnbilder antiken und mittelalterlichen astrologischen Wissens in Bewegung, um – und dafür steht Dürers Stich – »in den saturnischen Gesichtszügen auch die divinatorische Geisteskonzentration auszudrücken«, wie Benjamin mit Karl Giehlow formuliert (GS I.1, 329). Insofern verdichtet sich in dem Stich nicht nur eine spezifische kulturgeschichtliche Konstellation, sondern auch jener »allegorische Tiefblick«, dem Benjamins ganze analytische Aufmerksamkeit gilt, weil sich durch ihn »mit einem Schlage« Dinge und Werk in eine »erregende Schrift« verwandeln (352). Dürers *Melencolia* ist in seinem Buch also ein Denkbild im buchstäblichsten Sinne: Schauplatz einer Betrachtungsweise, die die konventionelle Ikonographie in Schrift verwandelt, um deren »Bedeutungsgehalt« zu erhellen. »Giehlows Deutung der »Melencolia« Dürers« (GS III, 372) nennt Benjamin später, in der Rezension der *Kunstwissenschaftlichen Forschung*, als Beispiel für die neue Kunstwissenschaft.



Abb. 1: Albrecht Dürer, *Melencolia I*



Abb. 2: Paul Klee, *Angelus Novus*

Anders Klees *Angelus Novus* in Benjamins Reflexionen *Über den Begriff der Geschichte*. Von ihm heißt es: »Der Engel der Geschichte muß so aussehen.« Das »muß« betont den Abstand zwischen dem Kunstwerk und einer imaginären Figur, zwischen Bild und Einbildung, die Differenz zwischen Darstellung und Vorstellung. Anders als oft unterstellt wird, ist Klees Bild keineswegs als Darstellung oder gar Verkörperung des Geschichtsengels zu verstehen. Vielmehr steht dessen Ausdrucksgebärde – mit starrenden, aufgerissenen Augen und offenem Mund – in Benjamins Text als Gegenbild zu jenem Wunsch nach Rückkehr zum Ursprung, wie er im zitierten Motto aus dem Scholem-Gedicht formuliert wird: »Ich kehrte gern zurück«. Erst aus dieser Spannung zwischen dem lyrischen Wunsch nach Rückkehr und dem Bild der Starre entsteht die Konstellation einer gegenstrebigem Fügung im Sturm des Fortschritts: zwischen dem »Engel der Geschichte« und »uns«, zwischen *seinem* Blick auf die Trümmer der Katastrophe und der Kette von Begebenheiten, die »uns erscheint« (GS I.2, 697).⁶ Der *Angelus Novus* ist hier also Medium und Reflexionsbild für Benjamins geschriebenes Bild, für die Herstellung eines Denkbildes zum Begriff der Geschichte.

Auch diesem Einsatz eines Bildes im Text von Benjamin war eine lange Latenz vorausgegangen, in diesem Falle sogar von mehr als zwei Jahrzehnten. Denn bereits im Oktober 1917, als er einen Brief aus Bern an den in Jena weilenden Gershom Scholem adressierte, um darin seine Aufzeichnungen *Über die Malerei* mit Überlegungen zum Kubismus zu kommentieren, war Paul Klee derjenige Maler, an dessen Beispiel er die Unvereinbarkeit großer Kunst mit derartigen »Schulbegriffe[n]« (wie Kubismus) erörtert (GB I, 394). Fortan bildete Klees Name und an erster Stelle der *Angelus Novus* in den hin und her geschickten Briefen und Gedichten der Freunde eine Art Dauerspür – bis Benjamin schließlich 1940 den *Angelus Novus* in ein Denkbild übersetzt, an dem er den zentralen Schulbegriff nicht der Kunstgeschichte, sondern der Geschichtsphilosophie, den *Begriff der Geschichte*, diskutiert. Und obwohl Benjamin das Aquarell von Klee besessen hat, war doch auch dieses Bild über den längsten Zeitraum Teil seiner imaginären Bildergalerie, da seine Lebensverhältnisse es ihm nur zeitweilig erlaubten, es bei sich aufzuhängen und in Echtzeit anzuschauen. Weitaus länger war das Bild in der Verwahrung von Scholem, dem Benjamin es auch in seinem (1932 aufgezeichneten) Testament vermacht hat. Die herausragende Bedeutung des Bildes wird vor allem auch darin deutlich, dass Benjamin von ihm den Titel für das – gescheiterte – Zeitschriftenprojekt *Angelus Novus* Anfang der zwanziger Jahre entlieh.⁷

⁶ Zur Lektüre dieses Bildes nicht als allegorisches, sondern dialektisches Bild, in dem Klees *Angelus* weder mit dem Motto, den Versen Scholems, noch dem »Engel der Geschichte« identifiziert werden kann, vgl. Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a.M. 1997, S. 62ff.
⁷ Vgl. den Artikel »Literaturkritik, Avantgarde, Medien, Publizistik« von Uwe Steiner in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* hg. v. Thomas Künner u. a., Stuttgart u. a. 2006, S. 301–310.

Der *Angelus Novus* als Dritter im Freundschaftsbund von Scholem und Benjamin

Für die Freundschaft der beiden ungleichen Intellektuellen hatte das Bild eine geradezu magische Bedeutung, wie eine Art Garant einer Übereinstimmung, die allzu oft auf die Probe gestellt wurde. Vergleichbar der subtilen Kontroverse über ihre unterschiedlichen Kafka-Deutungen werden die Differenzen im Umgang mit der jüdischen Tradition oft nicht direkt, sondern gleichsam über eine dritte Position, den *Angelus Novus*, verhandelt, meist in eher verschwiegener Weise. Nach dem Erwerb des Bildes in München, als es in Scholems Münchner Wohnung hing, bezeichnete Benjamin den *Angelus Novus* in einem Brief an den Freund als »Kabbalabeschützer« (GB II, 160)⁸. Als dieser ihm daraufhin ein Gedicht *Gruß vom Angelus zum 15. Juli 1921* schickte, dessen lyrisches Ich aus der Perspektive eines Engels die Scholemsche Lesart des Klee-Bildes an Benjamin adressiert, antwortet dieser mit einer – in einen Dank gehüllten – Distanznahme: »Ich weiß gar nicht ob ich Dir ein Wort über den »Gruß von ihm« sagte. Die Engelsprache hat bei all ihrer wunderbaren Schönheit den Nachteil, daß man ihr nicht erwidern kann. Und es bleibt mir nichts, als statt des Angelus Dich zu bitten, meinen Dank zu nehmen.« (173) Indem er den Dank ausdrücklich an Scholem »statt des Angelus« richtet, weist er dessen Identifikation mit dem Engel ebenso wie die Identifikation der Kleeschen Figur mit der Scholemschen Interpretation zurück. Nicht nur der Rückkehrwunsch »Mein Flügel ist zum Schwung bereit / ich kehrte gern zurück«, den Scholem Klees *Angelus* in den Mund gelegt hat, widerspricht der Tatsache, dass Benjamin stets Wert darauf legt, den Abstand der Historie zur Schöpfung anzuerkennen. Auch wird es der philologischen Sensibilität Benjamins nicht entgangen sein, dass das Gedicht einerseits einen geradezu hegemonialen Deutungsanspruch formuliert, wenn es in der nachgestellten Strophe heißt: »Ich bin ein unsymbolisch Ding / bedeute was ich bin / du drehst umsonst den Zauberring / Ich habe keinen Sinn« – ein Anspruch, der in der Ich-Form noch dazu durch eine angelische Stimme autorisiert ist, während das Gedicht dem Bild doch zugleich einen sehr bestimmten Sinn zuschreibt. Es deutet den Angelus nämlich als Verkörperung eines himmlischen Geschöpfes, das im Verkündigton die lebendige Zeit dazu verurteilt, per se wenig glücklich zu sein: »denn blieb ich auch lebendige Zeit / ich hätte wenig Glück.« (175)⁹

⁸ Brief an Scholem vom 16.6.1921.

⁹ Scholem nutzt seine Gedichte nicht selten dazu, Bekenntnisse zu formulieren. Und es gehörte auch zu seinen Gewohnheiten, Gedichte wie Briefe an Freunde zu adressieren. Zur Bedeutung von Scholems Gedichten vgl. Sigrid Weigel: »Gershom Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie – Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer Sprache in unserer Zeit«, in: Stéphane Mosès/Sigrid Weigel (Hg.): *Gershom Scholem – Lite-*

In dem vermutlich im selben Jahr entstandenen, möglicherweise sogar durch seine Irritation über das Scholemsche Gedicht motivierten *Theologisch-politische Fragment* nennt Benjamin dagegen den »Rhythmus der messianischen Natur [...] Glück« (GS II.1, 204). Insofern trennen ihn Welten von Scholems Angelus-Gedicht. Erst wenn man sich diese geschichtstheoretischen Differenzen im Umgang mit dem »Kabbalabeschützer« vergegenwärtigt, wird die rhetorische Subtilität von Benjamins Reaktion im Brief an Scholem entzifferbar. Den wichtigsten Widerspruch allerdings artikuliert er deutlich, dass nämlich die Engelsprache von der der Menschen so grundsätzlich unterschieden sei, dass sich ein Gespräch mit ihr verbiete. In seiner berühmten Zitattheorie im Kraus-Essay, die hier im ersten Kapitel erörtert wurde, wird er diesen Gedanken wieder aufnehmen. Das Zitat wird darin nicht als Engelsprache verstanden, sondern Benjamin geht davon aus, dass sich im Zitat die Engelsprache spiegele, »in welcher alle Worte, aus dem idyllischen Zusammenhang des Sinnes aufgestört, zu Motti in dem Buch der Schöpfung geworden sind« (363). Vor diesen Überlegungen zum Zitat wird deutlich, dass Benjamin, wie noch zu zeigen sein wird, mit Kunst-Zitaten in anderer Weise umgeht als mit Literatur- oder Text-Zitaten.

Für den Dürer-Stich und das Klee-Blatt gilt aber, dass deren Stellung in Benjamins Schriften über ein Kunst-Zitat nicht nur quantitativ weit hinausgeht. Aufgrund der ganz anderen Sprache der Bilder werden diese für ihn zu Reflexionsmedien, zu Verkörperungen von Bedeutungen, mit denen er sich in Gedanken auseinandersetzt: das Bild als Vis-à-vis in jenem inneren Zwiegespräch, das Hannah Arendt in ihrem *Denktagebuch* einmal als »tonlosen Dialog des Denkens«, als »Zwei-in-Einem« beschrieben hat.¹⁰ Die Kunstwerke sind für Benjamin Erinnerungsbilder, die im Erkenntnisvorgang an etwas gemahnen, das – noch – nicht sprachliche Gestalt gewinnen kann. Das Gesehene und erinnerte Bild geht dem Denkbild nicht nur voraus, es wirkt auch als wesentlicher Antrieb zur Differenzierung und Vergenauerung der Erkenntnis. Damit nutzt Benjamin den genuinen Wahrnehmungs- und Erkenntnismodus von Bildern der Kunst für die Ausarbeitung seiner theoretischen Vorstellungen.

Erst 23 Jahre nachdem Benjamin seinem Freund Gershom Scholem im Brief mitgeteilt hat, auf welche Weise ihn Klee unter den neuen Malern »berührt« habe (22.10.1917, GB I, 394), und erst zwei Jahrzehnte nach dem Erwerb des *Angelus Novus*, nach einer langen Faszinationsgeschichte also, erhielt das Bild seinen Auftritt im Kontext der theoretischen Arbeit

ratur und Rhetorik, Köln 2000. – Zu Engeln als Symptom einer grundlegenden Bildproblematik vgl. Sigrid Weigel: »Die Vermessung der Engel. Bilder an Schnittpunkten von Poesie, Kunst und Naturwissenschaft in der Dialektik der Säkularisierung«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (2007) 2, S. 237–262.

¹⁰ Hannah Arendt: *Denktagebuch. 1950–1973*, hg. v. Ursula Lodz/Ingeborg Nordmann, München 2002, S. 721.

am Geschichtsbegriff: als Bild eines Künstlers, in dessen Betrachtung ein Vorstellungsbild – die Figur vom »Engel der Geschichte« – schärfere Konturen gewinnt: das Bild als eine Art imaginäres Gegenüber für die Generierung des Denkbildes. Der *Berührung* beim ersten Blick und einer lang andauernden Verborgenheit und Abwesenheit – im doppelten Sinne: Abwesenheit des Bildes vom Besitzer Benjamin¹¹ und Unsichtbarkeit in den publizierten Schriften – folgt seine Zentralstellung für Benjamins Begriff der Geschichte. Nachdem er sich nach einem Jahrzehnt vom Kabbalabeschützer in den einzigen »Botschafter der Kabbala« unter den »Heiligenbilder[n]« an den Wänden von Benjamins Zimmer¹² verwandelt hat (GB IV, 62; Hvh. S.W.), wird Klees *Angelus* nach wiederum einem Jahrzehnt zum Gegenspieler des Fortschrittskonzepts: selbst sprach- und bewegungslos ist er Erinnerungsbild für die Hinwendung zu den Trümmern und Toten der Geschichte, während der Abstand zur Schöpfung sich unaufhörlich vergrößert. Der *Angelus* verkörpert buchstäblich eine messianische Position in der Historie, die mit dieser nicht versöhnbar ist. Um den Preis eines »Einsatz[es] auf der geschichtlichen Ebene«, den Scholem später, 1959 in seinem Text *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, selbst als »Preis des Messianismus« analysieren wird,¹³ wendet der Engel der Geschichte sich von der Richtung der Historie ab, während seine Haltung, mit dem Rücken zur Zukunft, den Subjekten, die sich in und mit der Geschichte bewegen, selbst verwehrt bleibt. Sein Bild aber erinnert sie an die Sorge um die Toten und die Trümmer der Geschichte.

In der Erstbegegnung mit Dürers *Melencolia* in Basel ging es um einen vergleichbar intensiven *Eindruck*, der nach langer Verschwiegenheit zur Erörterung als Beispiel des »allegorischen Tiefblicks« im Trauerspielbuch führte, wie in der *Berührung* durch Klee. Die Spur der beiden Bilder in Benjamins Schriften schreibt eine analoge Figur: *Erstbegegnung*: faszinierte Betrachtung des Bildes und Eindruck bzw. *Berührung* – *Latenz*: das Bild im Kopf als imaginäres Gegenüber der Reflexion – *Denkbild*: Besprechung des Bildes und Generierung eines dialektischen Bildes der Theoriebildung. Wie aber sieht es mit den anderen Bildern aus, denen Benjamin nicht so ausführliche Besprechungen gewidmet hat wie denen von Dürer und Klee?

¹¹ Nur vorübergehend und kurz hat er das Bild bei sich hängen, so z.B. 1931 in Berlin, wo der *Angelus Novus* »zum ersten Mal richtig hängt« (GB IV, S. 64).

¹² »Der alte Dreiköpfige Christus, den Du kennen mußt, eine Nachbildung eines byzantinischen Elfenbeinreliefs, ein Trickbild – drei verschiedene Heiligendarstellungen, je nachdem wie man draufblickt – aus dem bayrischen Wald, ein Sebastian und als einziger Botschafter der Kabbala der *Angelus Novus*, zu schweigen von der »Vorführung des Wunders«, die auch von Klee ist.« So schreibt er aus derselben Situation im Brief an Scholem (GB IV, S. 62). Die *Vorführung des Wunders* hatte Benjamin 1920, noch vor dem *Angelus Novus*, von seiner Frau Dora geschenkt bekommen.

¹³ Gershom Scholem: »Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum«, in: ders.: *Judaea 1*, Frankfurt a.M. 1986, S. 7–74.

Das Kunst-Zitat als Blitz für den »langnachrollenden Donner« der Theoriebildung

Im selben Brief vom Basler Museumsbesuch, in dem er Dürers *Melencolin* erwähnt, berichtet Benjamin auch, wie sehr ihn Grünewald beeindruckt hat: »Endlich, das größte der Gemälde dort, Grünewalds Christus am Kreuz, der mich diesmal noch viel stärker ergriff als voriges Jahr« (GB I, 143). Dieses »ergriff« ist weniger im Sinne jener »Ergriffenheit« zu verstehen, die eine beliebte Formel des musealen Kunstgenusses ist. Eher scheint er damit etwas zu artikulieren, was erst später sinnfällig wird: die Art und Weise nämlich, wie das Bild von seinem Denken Besitz ergriffen hat. Dieses Mal dauerte es drei Jahre, bis der Eindruck von Grünewalds Malerei in einem seiner Texte zur Sprache kam. In *Sokrates* (1916), jenem kürzeren Beitrag, in dem der 24jährige Student sich mit dem Verhältnis von »Geschlecht« und »Geist« auseinandergesetzt und gegen die Indienstnahme des Eros als Mittel zum Zweck der Erkenntnis im pädagogischen Eros argumentiert hat – u.a. in Gestalt der Gegenüberstellung von heiliger und sokratischer Frage –, setzt der zweite Abschnitt mit einem Bild-Zitat ein:

Grünewald hat die Heiligen dadurch so groß gemalt, daß ihre Glorie aus dem grünsten Schwarz tauchte. Das Strahlende ist nur wahr, wo es sich im Nächtlichen bricht, nur da ist es groß, nur da ist es ausdruckslos, nur da ist es geschlechtslos und doch von überweltlichem Geschlechte. Der So Strahlende ist der Genius, der Zeuge jeder wirklich geistigen Schöpfung. Er verbürgt ihre Geschlechtslosigkeit. (GS II.1, 130; Hvh. S.W.)

In dieser kurzen Passage beschreibt Benjamin eine ästhetische Praxis der Semantisierung – qua Farben –, durch die das Sakrale unmittelbar aus der Materialität des Bildes entsteht. Etliche Jahre später wird er diese Vorstellung im Essay zu *Goethes Wahlverwandtschaften* wieder aufnehmen und für die Sprache der Dichtung fortschreiben, mit Hilfe der hier im vierten Kapitel untersuchten Wendung »etwas jenseits des Dichters«, das »der Dichtung ins Wort fällt«. Analog zu der damit umschriebenen Konstellation der Sprache der Dichtung beschreibt er im *Sokrates* einen spezifischen Umgang mit Farbe in der Malerei: etwas Strahlendes, das aus dem Nächtlichen taucht. Dabei geht es nicht um eine Analogisierung von *Bild* und *Sprache*, sondern um verwandte ästhetische Verfahren, die sich im jeweiligen Medium ganz unterschiedlich gestalten, dort im Umgang mit Rhythmus, Reim etc., hier im Umgang mit Farbe, Komposition etc.

Es ist nur ein einziger Satz, mit dem eines von Grünewalds Bildern in einem Text über das Verhältnis von Eros und Wissen vergegenwärtigt wird. Benjamin wird dabei an den

Isenheimer Altar in Colmar gedacht haben, mit dem er sehr vertraut war. Scholem überliefert, dass Benjamin in seinem Arbeitszimmer lange eine Reproduktion »von Grünewalds Altarbildern aus Colmar« hängen hatte, »um dererwillen er [...] 1913 eigens nach Colmar gefahren war«;¹⁴ er studierte damals in Freiburg i.Br. In einer jener Aufzeichnungen, in denen sich der junge Benjamin während der darauffolgenden Jahre theoretisch mit Fragen der darstellenden Kunst, mit Malerei, Zeichen und Mal, mit Farbe und Phantasie u.ä. beschäftigt, in dem Fragment über *Phantasie*, findet sich – ähnlich erratisch – ein Satz über die Bilder Hans von Marées. Diese zeigen, heißt es, »das graue Elysium«, welches Benjamin als eine dritte Art des »reinen Scheins« interessiert, neben der des Vergehens/dem Abendrot, und der des Werdens/dem Morgenrot.

Überlegungen zur ewigen Vergängnis, zur unendlichen Auflösung veranlassen ihn, dies im Bild des Abendrots zu reflektieren. Die ewige Vergängnis sei »gleichsam das Abendrot über dem verlassenen Schauplatz der Welt mit seinen entzifferten Ruinen. Sie ist die unendliche Auflösung des gereinigten, von aller Verführung entladenen schönen Scheins«. In Fortschreibung des Vergleichs von Vergehen und Abendrot wird dann das Morgenrot als Bild für das Werden herangezogen, das Benjamin als ebenso reinen Schein verstanden wissen möchte: »So gibt es einen reinen Schein, den werdenden, auch im Morgenalter der Welt. Es ist der Glanz, der über den Dingen des Paradieses liegt.« Das Kunst-Zitat kommt allerdings erst ins Spiel, als Benjamin einen dritten Modus des reinen Scheins einführt, mit dem er die konventionelle Metaphorik von Werden und Vergehen überschreitet: »Endlich ist ein *dritter* reiner Schein der geminderte, gelöschte oder gedämpfte: das graue Elysium, wie die Bilder von Marées zeigen. Dieses sind die drei Welten des reinen Scheins, welche der Phantasie angehören.« (115f.; Hvh. S.W.) Das Bild ist hier also ein Supplement zur eingeführten Naturmetaphorik, um etwas Drittes vorzustellen, jenseits der Begriffe (Werden und Vergehen) und der Metaphern (Morgenrot und Abendrot).

Zu demselben thematischen Komplex gehört auch das vermutlich 1915 entstandene *Gespräch über die Phantasie* mit dem Titel *Der Regenbogen*. Der Regenbogen wird darin – als Medium und als substanzlose reine Eigenschaft – zum Bild für die Farbe der Phantasie und damit zum »Urbild der Kunst«. Bereits im Jahr vor dem Sokrates-Text hatte Grünewald schon einmal eine Rolle in Benjamins Schreiben gespielt, und zwar in einer Passage über die Farbe der Phantasie: »Endlich versetzt die Religion ihr *heiliges Reich* in die Wolken und ihr *seliges* in das Paradies. Und Matthias Grünewald malte die Heiligen-scheine der Engel auf seinem Altar regenbogenfarbig, daß durch die heiligen Gestalten

¹⁴ Gershom Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M. 1975, S. 51.

die Seele als Phantasie hindurchstrahlt.« (GS VII.1, 25; Hvh. S.W.) Hier wird die Farbe als Medium aufgefasst, durch das aus der Materie der Kunst etwas hervorgeht, das ihr doch zugleich entzogen ist, ob es den Namen der Seele, der Phantasie, des Heiligen oder Strahlenden erhält.

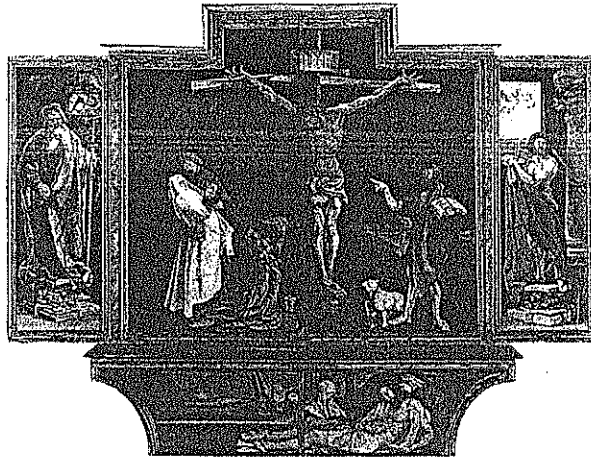


Abb. 3: Matthias Grünewald, *Isenheimer Altar*

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Bedeutung, die das Grünewald-Zitat in den Ausführungen über die »geistige Schöpfung« im *Sokrates* erhält: die Farbe als Element, dem das sakrale Moment des Werks buchstäblich ent-springt. Dabei erscheint die Formulierung, dass die »Glorie aus dem grünsten Schwarz taucht« – nicht *auf*taucht –, selbst wie das Bild einer *Epiphanie*. So sind es in Benjamins Sicht nicht die Motive und Bildgegenstände, die das sakrale Moment von Grünewalds Bildern¹⁵ ausmachen, sondern der Umgang mit Farbe und Licht. Ohne dass Benjamin dies weiter expliziert, wird im nachfolgenden Satz die Glorie in »das Strahlende« und das grünste Schwarz in das »Nächtliche[...]« und deren Konstellation in das *Ausdruckslose* übersetzt: In einer Art unmittelbarer Übertragung entspringen die Begriffe dem Schauplatz des Kunstwerks.

Die dem Grünewald-Zitat nachfolgenden theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Geschlecht/Geist und Eros/Wissen, in denen er verbreitete Metaphern wie »geistige

¹⁵ Grünewald taucht noch ein weiteres Mal auf, wenn er ihn, zusammen mit Greco, im Essay über Bachofen als künstlerischen Zeugen für den Expressionismus nennt (GS II, S. 220).

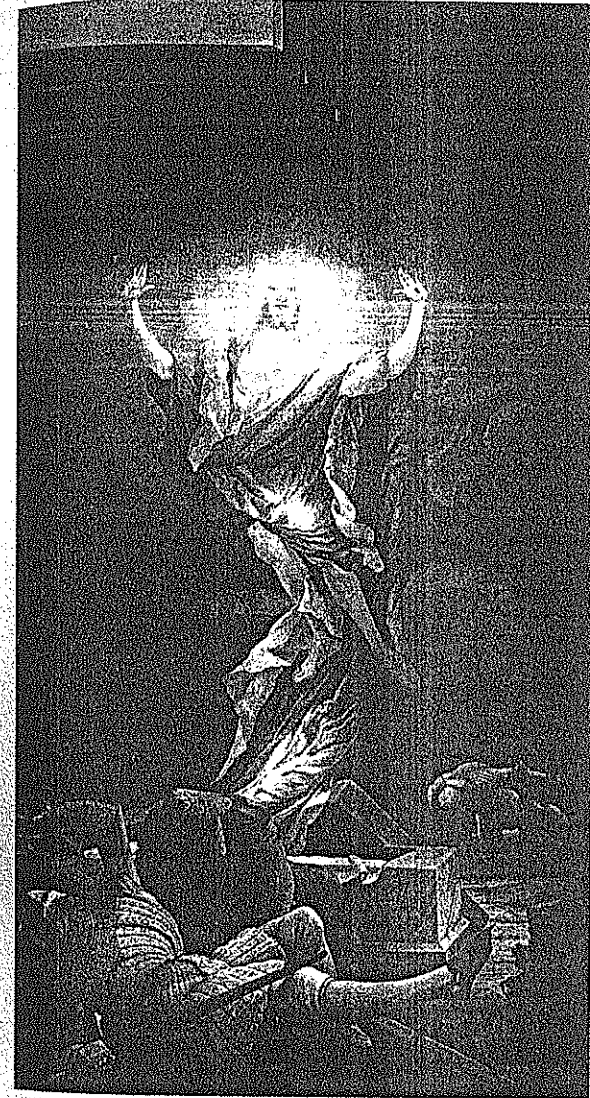


Abb. 4: Matthias Grünewald, *Auferstehung*

[...] Zeugung« oder »geistige [...] Empfängnis« kritisiert, bilden in Benjamins Schreiben einen Ausgangspunkt, aus dem eines der Leitmotive seines Denkens entsteht und das sein ganzes Werk durchzieht. Es betrifft seine theoretischen Anstrengungen, jene Bedeutung des »Menschen« zu beleuchten, die sich, wie gezeigt, als Dialektik aus dem Doppelsinn eines Bezugs auf zwei Sphären, auf das Kreatürliche und das Übernatürliche, darstellt: sei es im Verhältnis von »bloßem Leben« und »gerechtem Dasein« (*Kritik der Gewalt*), von »natürlichem« und »übernatürlichem Leben« (*Goethes Wahlverwandtschaften*), von Sexualität und Geist bzw. Zeugung und Zeugnis (*Karl Kraus*) etc.

Insofern diese Spur eine Dialektik der Säkularisierung betrifft, ist es also nicht zufällig, dass dafür ein sakrales Bild als Initialszene fungiert. Insofern kann man die Bedeutung des Kunst-Zitats als Erkenntnisblitz deuten, der eine langwierige theoretische Anstrengung auflöst: »In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner«, wie Benjamin im erkenntnistheoretischen Kapitel des *Passagen-Projekts* formuliert (GS V.1, 570). Man könnte diese blitzhafte Erkenntnis mit dem *punctum* aus Roland Barthes *Heller Kammer* vergleichen, dem »punctum einer



Abb. 5:
Matthias Grünewald. *Engelkonzert*

Photographie«, das den Betrachter besticht bzw. trifft und das Barthes als Störung und Unterbrechung des *studiums* bewertet hat.¹⁶ Doch setzt bei Benjamin die Erstbegegnung mit Bildern, die ihn berühren, ein Studium in Gang, das man keineswegs als zielloses Interesse oder halbes Verlangen werten kann, als das Barthes das *studium* charakterisiert. Vielmehr kommt im Sprachbild des langnachrollenden Donners zum Ausdruck, dass die Energie, die mit dem Blitz einschlägt, auch im Text fortwirkt und zu einem geradezu aufgeladenen Studium führt. – Die Bedeutung der Bilder für die Initialszene ist bei Grünewald ähnlich wie im Falle von Dürer und Klee. Während dort die Bilder selbst aber nach einer langen Latenz in Benjamins Text wieder auftauchen, sind es hier die aus der blitzartigen Erkenntnis aufgetauchten Phänomene und Konzepte, an denen eine langjährige Arbeit beginnt.

¹⁶ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 36.

Wolken und Wogen zwischen Religion, Natur und Technik

Das Grünewald-Zitat im *Regenbogen*-Gespräch wurde eingeleitet durch eine Bemerkung über die Wolken als Ort, in den die Religion ihr heiliges Reich »endlich« versetzt – wobei man das endlich sowohl im zeitlich-historischen Sinne verstehen kann, d.h. im Zuge der Säkularisierung, oder aber absolut als endliche Welt: »Endlich versetzt die Religion ihr heiliges Reich in die Wolken und ihr seliges in das Paradies.« Als metaphorischer Sitz des himmlischen Reiches in der endlichen Welt sind die ikonographischen Wolken denen (in) der Natur jedoch ähnlich. Verbunden werden die beiden heterogenen Wolken erst durch Farbe und Phantasie: »Durch die Farbe sind die Wolken der Phantasie so nahe.« (GS VII.1, 25) Damit setzt Benjamins Dialog über den *Regenbogen* eine Art Kettenreaktion in der Verschaltung von Begriffen in Gang, in der eine Serie von Nahverhältnissen schließlich in eine ikonographische Metapher mündet: von den Naturerscheinungen über Farbe und Phantasie zum Himmel der Malerei. Er besteht aus Wolken, dem Sitz des Heiligen in der Phantasie. – In einem anderen Fragment, *Aphorismen zum Thema (Phantasie und Farbe)*, beschreibt Benjamin Licht und Schatten, die aus den Farben der Malerei hervorgebracht werden, als ein Mittleres zwischen Phantasie und Schöpfung. »Zur malerischen Farbe: sie entspringt als einzelne in der Phantasie, aber ihre Reinheit wird durch die Beziehung zum Raume verfälscht und so entsteht Licht und Schatten. Diese sind ein Mittleres zwischen der reinen Phantasie und der Schöpfung und in ihnen bestehen die malerischen Farben.« (GS VI, 109; Hvh. S.W.) Das bedeutet, dass für Benjamin nicht die Bilder oder die Kunst als solche eine Sphäre bilden, die zwischen dem Imaginären und der Religion angesiedelt ist; vielmehr ist es ein bestimmter Einsatz von Farben in der Malerei, durch den diese mittlere Sphäre entsteht.

In seiner Urgeschichte der Moderne tauchen die Gegenbilder einer solchen Bewegung wieder auf, nicht als Gegensätze, sondern als Bilder einer gegenläufigen Bewegung: im Himmel und den Wolken von Charles Meryons »radierten Ansichten von Paris«, an denen Benjamin vor allem die dargestellten Sichtweisen auf die Stadt, also auch die Motive der Bilder interessieren. Im *Zentralpark* und im Baudelaire-Abschnitt der *Passagen* finden sich etliche kurze, verstreute Einträge zu den Bildern Meryons, so z.B. die Frage: »Wie verhält es sich mit der Ausdehnung des Himmels im Bild bei Meryon?« (GS V.1, 344) Oder etwa die Beobachtung: »Meryons pariser Straßen sind Schächte, über denen hoch oben die Wolken dahinziehen.« (420) In einer Variante zu dieser Notiz sind aus Schächten Abgründe geworden: »Meryons pariser Straßen: Abgründe, über denen hoch oben die Wolken dahinziehen.« (GS I.2, 681) Und: »Meryon: das Häusermeer, die Ruine, die

Wolken, Majestät und Gebrechlichkeit von Paris.« (661) An den Radierungen Meryons diskutiert Benjamin jene Phänomene der Moderne, in denen Architektur und Stadtbild der Metropole den Betrachtern als Natur in Erscheinung treten – eben als eine Art *Urgeschichte der Moderne*: »Man versucht, die neuen Erfahrungen von der Stadt im Rahmen der alten überlieferten von der Natur zu bewältigen. Daher die Schemata des Urwaldes und des Meeres (Meryon und Ponson du Terrail).« (GS V.1, 560) Wenn das *heilige Reich* der Religion aus dem Himmel der Malerei ausgezogen ist, verbleiben der Kunst nicht allein säkularisierte Wolken als Sitz des Heiligen in der Phantasie (der Moderne), sondern Bilder der Natur, in deren Sog auch die anderen dargestellten Dinge mit hinein geraten. Diese erscheinen dann, auch wenn es Artefakte und Kulturprodukte sind, als Teil eines Naturzusammenhangs.

Ein weiterer Eintrag stellt fest, Meryon habe »aus den Mietskasernen von Paris Denkmäler der Moderne« gemacht (487), wobei Benjamin voraussetzt, dass ein Kriterium der modernen Stadt gerade die Abwesenheit von Denkmälern sei. Damit stehen Meryons *Ansichten* der Stadt buchstäblich für eine *Ansicht* der Moderne, in der diese mythisiert bzw. antikisiert wird. An seinen Radierungen sieht Benjamin also jene »pariser Antike« (I.2/592) bzw. das »antike Antlitz der Stadt«, das im Zentrum des Passagen-Projekts steht: Paris, die Hauptstadt der Moderne, als Schauplatz einer Urgeschichte der Moderne, in der Industrieepoche und Antike überblendet werden. Der Gewährsmann dieser Ansicht ist Baudelaire, der von Benjamin im dritten Kapitel über *Die Moderne* der ersten Fassung des

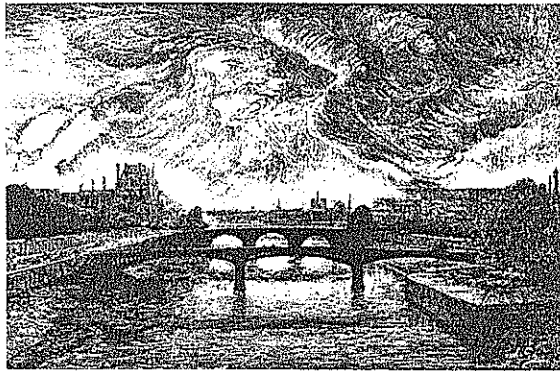


Abb. 6: Charles Meryon, *Les nuits de mai*

64

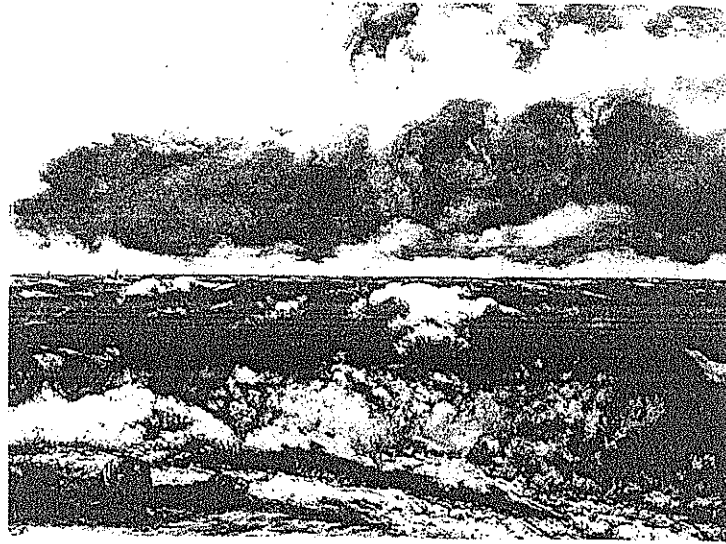
Baudelaire-Buchs *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1937/38) nicht nur zitiert, sondern auch als Wahlverwandter Meryons beschrieben wird:

Weniges in seinen Prosastücken läßt sich mit dem kurzen Text über Meryon messen. Von Meryon handelnd, huldigt er der Moderne; er huldigt aber dem antiken Gesicht in ihr. Denn auch bei Meryon durchdringen einander die Antike und die Moderne; auch bei Meryon tritt die Form dieser Überblendung, die Allegorie, unverkennbar auf. (591)

Das Prosastück, auf das Benjamin sich bezieht, ist der Abschnitt über Meryon im Kapitel über Landschaftsmalerei von Baudelaire's *Salon 1859*. Er mündet in dem poetischen Bild. Meryon habe die »schwarze Majestät der unheimlichsten aller Hauptstädte« gemalt.¹⁷ Im Anschluss daran spricht Benjamin – mit Baudelaire – von der »dichterischen Kraft« von Meryons Darstellungen. In seinen Kommentaren wird deutlich, dass sich nicht nur Baudelaire und Meryon nahe sind, sondern dass im allegorischen Verfahren auch Dichtung und Kunst zu Wahlverwandten werden. In diesem Falle geben die Bilder demnach weniger den Einsatz für eine langjährige Arbeit an Denkbildern. Es handelt sich auch nicht um Kunst-Zitate in dem oben beschriebenen Sinne. Vielmehr gehören die Bilder hier zu demjenigen Material, das Benjamin für sein Passagen-Projekt sammelt, um aus den zahllosen Fragmenten eine phänomenologische Kulturgeschichte der Moderne zu erarbeiten. Die Bilder sind hier Gegenstände eines *Studiums*, das neben Bildern Texte, kulturelle Praktiken, Architektur, Techniken u.a. einschließt.

In diesem Kontext hat Benjamin auch die Veränderungen künstlerischer Darstellungsweisen studiert, die im Horizont der Photographie und des photographischen Blicks entwickelt wurden. Dabei kommt wieder stärker die Materialität des Kunstwerks in den Blick, wenn er die »Formen- und Strukturwelt« der Malerei erörtert. Diese ist Effekt einer anderen Art Gegenbewegung zur Versetzung des heiligen Reiches in die Wolken, nämlich der Versetzung des photographischen Blicks in die Malerei. Darin wird die Bedeutung der Kunst wieder auf ihren Grund – im konkreten Wortsinn – zurückgeführt. Denn dass der Kunst ihre Bedeutung aus dem Grunde des *Unbedeutenden* zuwächst, wie das im vorigen Kapitel zitierte Plädoyer Benjamins für eine Bildwissenschaft aus dem »Geist wahrer Philologie« lautet, darf durchaus wörtlich genommen werden. Der Grund, das sind Material, Farbe, Struktur, die für sich un-bedeutend, ohne Bedeutung sind, aber im künstlerischen Umgang semantisiert werden.¹⁸

¹⁷ Charles Baudelaire: (1989), »Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860«, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. v. Friedrich Kempf/Claude Pichois/Wolfgang Drost, Bd. 5, München 1989, S. 195.
¹⁸ Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001

Abb. 7: Gustave Courbet, *La vague*

Im bereits erwähnten *Pariser Brief II*, in dem Benjamin 1936 zeitgenössische Debatten über das Verhältnis von Malerei und Photographie diskutiert hat, ist es nicht ein Photograph, sondern der Maler Gustave Courbet, dem er mit dem Bild *Die Welle* (1870) die Entdeckung eines photographischen Sujets zuschreibt:

In Courbet hatte die Malerei des juste milieu ihren Widerpart; mit Courbet kehrt sich, für eine gewisse Zeit, das Verhältnis zwischen Maler und Photograph um. Sein berühmtes Bild »Die Woge« kommt der Entdeckung eines photographischen Sujets durch die Malerei gleich. Courbets Epoche kannte weder die Groß- noch die Momentaufnahme. Seine Malerei zeigt ihr den Weg. Sie rüstet eine Entdeckungsfahrt in eine Formen- und Strukturwelt aus, die man erst mehrere Lustren später auf die Platte zu bringen vermochte. (GS III, 503)

In diesem Fall ist die Malerei selbst Thema, selbst Gegenstand der Erörterung, wie schon in den Aufzeichnungen des jungen Benjamin, nun aber nicht mehr im Gestus anthropologischer Grundannahmen, sondern in der Anschauung eines konkreten Bildes von Courbet. Wenn Benjamin hier kunsthistorische Phänomene der Moderne unter mediengeschichtlichen Aspekten diskutiert, geht es, wie im zehnten Kapitel ausführlicher dargestellt wird, weder um eine Fortschrittsgeschichte der Technik noch um eine »Krise der Kunst« in der

Epoche der Photographie, sondern um eine Korrespondenz von Darstellungsweisen im Wechsel der Medien. Das Beispiel Courbets lehrt, dass die künstlerische Darstellungsweise sich keineswegs bloß *in Folge* der Photographie verändert; vielmehr interagieren Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen, indem die Künstler Blick- und Wahrnehmungsweisen entwerfen, die von der Technik erst noch eingeholt werden müssen.

Nachfolger Courbets sieht Benjamin deshalb auch nicht in jenen Photographen, die ihre Technik zur Kunst ausbilden, denn er bewertet den »Versuch der Surrealisten, die Photographie »künstlerisch« zu bewältigen« (GS III, 504), als fehlgeschlagen. Und der Titel von Renger-Patzschs berühmter Photosammlung *Die Welt ist schön* ist für ihn das spießbürgerliche Credo einer kunstgewerblichen Photographie, die die soziale Bedeutung des Mediums verkannt habe. Den Gegenpart dazu spielt bei ihm Man Ray. Mit ihm »gelingt es der Photographie, die Malweise der modernsten Maler zu reproduzieren« (GS III, 505).

Der physiognomische Index des Wissens

Neben Farbe, Struktur, Komposition und anderen Aspekten der Darstellungsweise in der Kunstgeschichte geht es, wenn die Kunst selbst bei Benjamin zum Thema wird, sehr oft um Ausdrucksgebärden, Gesten und Pathosformeln. Dabei hat die Malerei Teil an einer physiognomischen Wahrnehmung und einem Wissen, das seine Erkenntnis aus einer Art physiognomischen Index der Geschichte gewinnt. Nicht selten treten dann historisch weit auseinander liegende Bilder zu einer Konstellation zusammen. Ebenso wie Expressionismus und mittelalterliche Miniaturen im Trauerspielbuch, so sind es im *Pariser Brief II* die großen Karikaturisten der Moderne und alte Kunstwerke. Was diese verbindet, ist die Beobachtung, dass sie »soziales Ergriffensein« in »visuelle Inspiration« umsetzen. Medium und Material dieser Transformation von Sozialem in Visuelles ist ganz offensichtlich die Physiognomie:

So ist es bei den großen Karikaturisten gewesen, deren *politisches* Wissen ihrer *physiognomischen* Wahrnehmung sich nicht weniger tief eingesenkt hat, als die Erfahrung des Tastsinns der Raumwahrnehmung. Den Weg haben Meister wie Bosch, Hogarth, Goya, Daumier gewiesen. »Unter die wichtigsten Werke der Malerei«, schreibt der jüngstverstorbene René Crevel, »hat man immer die zählen müssen, die, eben indem sie eine Zersetzung aufwiesen, Anklage gegen die erhoben, die für sie verantwortlich waren. Von Grünewald bis Dali, vom verfaulten Christ bis zum verfaulten Esel ... hat die Malerei immer ... neue Wahrheiten zu finden vermocht, die nicht Wahrheiten der Malerei allein waren. (GS III, 506; Hvh. S.W.)

Wahrheiten, die aber, so ließe sich im Sinne Benjamins fortfahren, in der Sprache der Malerei am besten zum Ausdruck gebracht werden. Wenn in der Karikatur politisches Wissen und physiognomische Wahrnehmung gleichsam verschmelzen, dann geht es um Erkenntnisse, die sich nicht über Thema oder Motiv einstellen, sondern über die Darstellungsweise. Dem entspricht die sich anschließende Beobachtung, dass sich die Zensur der faschistischen Regierung vor allem von einer bestimmten Art zu sehen, weniger vom Sujet getroffen fühlt: »Selten hat das Sujet, meistens die Malweise den Malern das Verbot zugezogen.« (507)

Neben der Lehre des Unbedeutenden ist es der für sein ganzes Œuvre signifikante physiognomische Blick, den Benjamins Betrachtungs- und Schreibweise nicht unwesentlich der Kunst verdankt. Von der zentralen Bedeutung von Gesten und Gebärden war in den Kapiteln über seine Brecht- und Kafka-Kommentare die Rede. Deren Sprachgebärden und dramaturgische Gesten bilden eine Art literarisches Gegenstück zu den *Pathosformeln* der Kunstgeschichte, deren Ikonographie Benjamin an verschiedenen Stellen zitiert. Ähnlich zu dem Zitat von Giotto's¹⁹ Allegorie der *Ira* im Baudelaire-Buch zitiert er in der *Einbahnstraße* Andrea Pisanos Allegorie der *Spes*. Er charakterisiert sie als eine Figur, in der die Gleichzeitigkeit von Hilflosigkeit und Beflügelung zum Ausdruck kommt: »Sie sitzt und hilflos erhebt sie die Arme nach einer Frucht, die ihr unerreichbar bleibt. Dennoch ist sie geflügelt. Nichts ist wahr.« (GS IV.1, 125) In dieser Allegorie der Hoffnung bezieht sich die beschriebene Gebärde auf eine konventionalisierte Bedeutung, die sie verkörpert. Interessanter sind insofern jene Passagen, in denen Benjamins Bildbetrachtung sich auf physiognomische Gebärden jenseits des ikonographischen Registers konzentriert. Das ist z.B. in der Einlassung auf die *Wiener Genesis* im Kraus-Essay der Fall.

Benjamins Kenntnis der spätantiken *Wiener Genesis* geht zurück auf die Edition von Franz Wickhoff, die dieser 1895 gemeinsam mit Wilhelm von Hartel publizierte; auf Wickhoff geht auch die Neubewertung und Aufwertung der Bilderhandschrift zurück. Es handelt sich dabei um einen der ältesten erhaltenen biblischen Kodizes nach der *Septuaginta*, eine illuminierte Handschrift, die vermutlich aus dem Syrien des sechsten Jahrhunderts stammt. Überliefert sind 48 Seiten, die die Geschichte vom Sündenfall bis zum Tode Jakobs umfassen, deren Erzählungen sich aber nicht mit dem biblischen Text decken.²⁰

¹⁹ Fresken von Giotto hat Benjamin sich auch in Assisi angesehen, wie er im November 1924 in einem Brief an Scholem berichtet. Statt der wegen der Dunkelheit kaum sichtbaren Fresken von Piero della Francesca konnte er »desto besser« die »der Oberkirche von Giotto studieren.« Bemerkenswert ist der Nachsatz, der etwas darüber verrät, was geschieht, wenn ein Zuviel des Studiums eintritt: »Zuletzt habe ich, in Ansehung der Einsamkeit meiner Streifereien, zuviel Bilder zu sehen bekommen und doch soviel Zeit nicht gehabt mich auf Architektur zu konzentrieren.« (GB II, S. 502)

²⁰ Man geht davon aus, »daß die Illustrationen nicht dem Bibeltext selbst folgend entworfen wurden, sondern

für seine zwei Jahre nach dem Kraus-Essay entstandene Rezension der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, so berichtet Benjamin, habe er »Riegl und Wickhoff neu durchgesehen« (GB IV, 260). Beide Vertreter der Wiener kunsthistorischen Schule wird er fortan wiederholt würdigen: so etwa in der bereits zitierten Passage des Kunstverkaufsatzes 1935, in der Riegl und Wickhoff als Kunstwissenschaftler Erwähnung finden, die die historische Bedingtheit der Wahrnehmung ernst genommen und darüber eine Neubewertung der spätantiken römischen Kunst vorgenommen hätten; so auch im Bachofen-Essay (1935), in dem er Riegl und Wickhoff zu den Expressionisten *avant la lettre* zählt: »l'autre Franz Wickhoff qui – avec son édition de la *Genèse Viennoise* – attirait l'attention sur le premiers miniaturistes médiévaux qui devaient connaître par l'expressionisme une vogue énorme.« (GS II.1, 220) Doch schon im 1930/31 publizierten Kraus-Essay findet sich eine längere Passage zur *Wiener Genesis*, die im Unterschied zu den ansonsten eher knappen, verdichteten Kunst-Zitaten fast über eine Seite reicht.

Benjamin führt die *Wiener Genesis* dort im zweiten Teil über den *Dämon* im Kontext der Diskussion eines Schuldgefühls ein, »in dem so sichtbar sich das privateste Bewußtsein mit dem historischen begegnet«; für ihn führt dies immer auf den Expressionismus (350f.). Genau für diesen Aspekt ist ihm die *Wiener Genesis* aufgrund des unverkennbaren Einflusses frühmittelalterlicher Miniaturen auf die Expressionisten bedeutsam, den diese selbst proklamiert hätten. Bei diesem Einfluss geht es ihm nicht um Stil oder andere Kriterien der kunsthistorischen Entwicklung,²¹ sondern um die Ausdrucksgebärden. Es folgt eine halbe Seite, in der Benjamin die »rätselhaften« Körperhaltungen und Gebärden auf den Illustrationen der Handschrift beschreibt: »Wer aber nun deren Gestalten – etwa am Beispiel der *Wiener Genesis* – mustert, dem tritt nicht nur in den weitgeöffneten Augen, nicht nur in den unergründlichen Falten ihrer Gewandung, vielmehr im ganzen Ausdruck etwas sehr Rätselhaftes entgegen.« (351) Er meint die Haltung einer »fallenden Sucht.« Doch diese buchstäbliche, leibhaftige Neigung wird von Benjamin als der »nur [...] eine, gewissermaßen konkave Aspekt dieses Sachverhalts« bewertet, als »Blick ins Angesicht dieser Figuren.« (351) Bedeutsamer scheint ihm die Rückseite, genauer der Rücken der Figuren: »Ganz anders ist die gleiche Erscheinung dem, welcher ihre Rücken ins Auge faßt.« Und dann beschreibt er die sich beugenden Rücken der gemalten Gestalten als eine gleichsam geologische Formation, in der die leibhaftige Unterwerfung im Bild erstarrt ist:

anhand jüdisch-aramäischer »Bibel-Romane«, die nicht so rigoros wie die Heilige Schrift dem hebräischen Bilderverbot unterlagen.« Vgl. Karl Clausberg: *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bildergeschichte*, Frankfurt a.M. 1984, S. 2.

²¹ Das wird schon darin deutlich, dass Benjamin durchweg von frühmittelalterlichen Handschriften oder Miniaturen redet, während »es Wickhoff doch gerade um eine Aufwertung spätantiker Kunst ging.

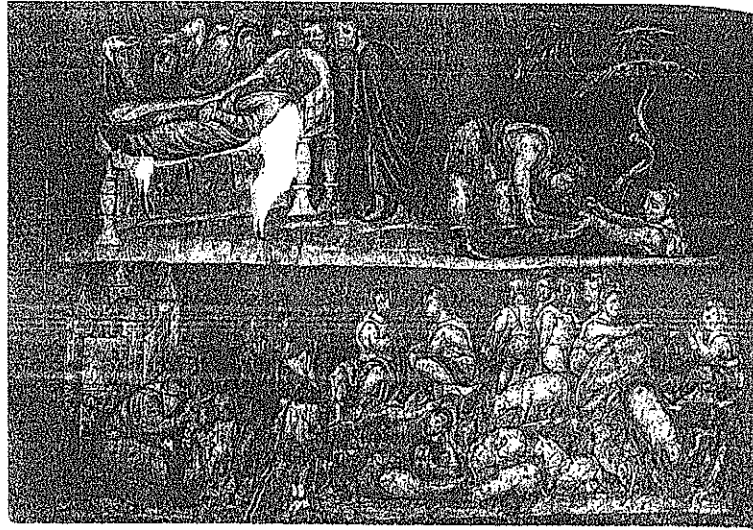


Abb. 8: Wiener Genesis, fol. 14r

Diese Rücken staffeln sich in den Heiligen der Adorationen, in den Knechten der Gethsemaneszene, in den Augenzeugen des Einzugs in Jerusalem zu Terrassen menschlicher Nacken, menschlicher Schultern, die, wirklich zu steilen Stufen geballt, weniger in den Himmel als abwärts, auf und selbst unter die Erde führen. Unmöglich, für ihr Pathos einen Ausdruck zu finden, der davon absieht: [...] Felsblöcke oder grob behauene Stufen. Welche Gewalten immer den Geisterkampf auf diesen Schultern mögen gekämpft haben – eine von ihnen erlaubt die Erfahrung, die wir von der Verfassung der geschlagenen Massen unmittelbar nach Kriegsende machen konnten, uns beim Namen zu nennen. (GS II.1, 351)

Der Name »jener namenlosen Macht, der sich die Rücken der Menschen entgegenkrümmten«, wird von ihm umgehend genannt; es ist Schuld. Die Illustration wird in Benjamins Beschreibung zu einem Bild der Geschichte, Dialektik im Stillstand. Wenn Benjamin als historischen Index seiner Betrachtung die Schuldgefühle nach dem Ersten Weltkrieg nennt, die im Expressionismus zum Ausdruck kommen, dann verdichtet sich die Konstellation, in der Gewesenes und Jetzt hier zusammentreten, im Bild der gekrümmten Rücken. Die Gebärde des gebeugten Rückens wird von ihm als Ausdruck einer Schuld gedeutet, für die die Zeitgenossen keine andere Sprache haben.

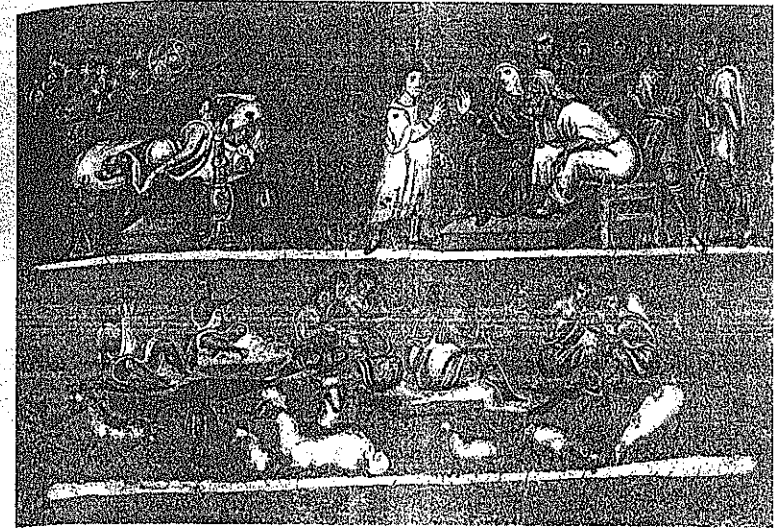


Abb. 9: Wiener Genesis, fol. 15r

Wenig später nimmt er diese Spur in seiner Arbeit am Kafka-Essay wieder auf: »Es ist also der Rücken, dem es aufliegt.« (GS II.2, 432) Sei es der des Buckligen, des »Urbilde[s] der Entstellung« (431), sei es der Rücken der Schuldigen in der *Strafkolonie*. Von der Bildbetrachtung der Illuminationen aus der spätantiken Handschrift führt das Motiv vom »Rücken der Schuldigen« über den Expressionismus und Kraus bis zu der Welt von Kafka, die Benjamin als Schauplatz einer entstellten, unerlösten Welt diskutiert. Wenn die Erlösung dort im Bild des Messias erscheint, der die Welt nur um ein geringes zurückstellen wird, dann wird diese Form der Erlösung im Schlusssatz des Kafka-Essays buchstäblich als Zurecht-Rücken entworfen, als Entlastung des Rückens von der Entstellung: »wenn nur die Last vom Rücken genommen ist« (438). Die Ausdrucksgebärden der Figuren auf den Bildern, die den Warburgschen Pathosformeln ähnlich sind, gehören bei Benjamin einer Praxis sprachlicher und visueller Bilder an, in der die Buchstäblichkeit, die den Grund seines Bilddenkens bildet, gleichermaßen in Bild und Text, entweder als Wörtlichkeit oder als Leibhaftigkeit, erscheinen kann. Der physiognomische Blick verbindet Kunst und Literatur, Politik und Religion, Gewesenes und Jetztzeit in der Gebärde, die als Symptom der Entstellung verstanden wird – bzw. der Entfernung von Schöpfung und Erlösung.

In den erkenntnistheoretischen Reflexionen und Thesen des Passagen-Projekts spielt der Begriff des Bildes eine zentrale Rolle. Wenn Benjamin dort das Bild als »Dialektik im Stillstand« definiert oder als dasjenige, worin das Bild »Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt« (GS V.1, 578), dann schließt dieser Bildbegriff auch die Bilder der Kunstgeschichte ein – sofern sie betrachtet oder gelesen werden. Doch hat die Untersuchung der Kunst-Zitate, Bildkommentare und -betrachtungen gezeigt, dass den Kunstwerken dabei eine ganz besondere Bedeutung zukommt, die sich der spezifischen Erkenntnisweise der Kunst verdankt, ohne die Benjamin seinen Bildbegriff nicht hätte ausbilden können. Es ist also nicht so, dass er mit einem erweiterten, umfassenden Bildbegriff unterschiedliche Modi von sprachlichen, gemalten, imaginären u.a. Bildern einschließt; sondern sein epistemischer Bildbegriff ist bei den Kunstwerken in die Schule gegangen.

DENKEN

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)

Benjamin-Studien 1

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Layout: Marietta Damm, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn
ISBN 978-3-7705-4637-4

Inhaltsverzeichnis

Editorial zu den Benjamin-Studien.....7

BILDER

GEORGES DIDI-HUBERMAN

«Ouvrir un ciel derrière chaque geste» 13

HEINZ BRÜGGEMANN

Von Linearität und Farbe, Zeichen und Mal zum Optisch-Unbewussten im Film.

Walter Benjamin in diskursiven Konstellationen mit Gershom Scholem und

Siegfried Kracauer 27

SIGRID WEIGEL

Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie. Zur Bedeutung der

Kunst für Benjamins Epistemologie.....49

DENKEN

SAMUEL WEBER

Benjamin's »abilities«: Mediality and Concept Formation in Benjamin's

Early Writings 75

DETLEV SCHÖTTKER

Benjamin liest Wittgenstein. Zur sprachphilosophischen Vorgeschichte des

Positivismusstreits.....91

UWE STEINER

Phänomenologie der Moderne. Benjamin und Husserl..... 107

ZU EINZELNEN SCHRIFTEN

ANNE-KATHRIN REULECKE

Stadtplan und Stammbaum. Zur topographisch-autobiographischen Schreibweise

in Walter Benjamins »Berliner Chronik« 127

INHALTSVERZEICHNIS

CORNELIA WILD	
Gegen die Erfahrung abgedichtet: Benjamin nach der Melancholie.....	147
HEINRICH KAULEN	
Texte und Kontexte. Zur Bedeutung des Kontextwissens für die Benjamin-Edition....	161
JANE O. NEWMAN	
»Hamlet ist auch Saturnkind«: Citationality, Lutheranism, and German Identity in Benjamin's <i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i>	175
AUS DEM ARCHIV	
DAVIDE GIURIATO	
Benjamin, der Schreiber. Überlieferungskritische Überlegungen am Beispiel von <i>Ausgraben und Erinnern</i>	195
SABINE I. GÖLZ	
Aura di San Pellegrino: Anmerkungen zu Benjamin-Archiv Ms 931	209
ERDMUT WIZISLA	
Jahrmarkt der Archive. Rede zur Eröffnung der Ausstellung »Walter Benjamins Archive« in der Akademie der Künste am 2. Oktober 2006	229
Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen	235
ANLÄSSLICH DES TODES VON STÉPHANE MOSÈS	
JULIA KRISTEVA	
De la »modernité critique« à la »modernité analytique«. Homage à Stéphane Mosès	251
Abbildungsverzeichnis	265

Editorial zu den Benjamin-Studien

In jüngster Zeit haben Denken und Schriften Walter Benjamins eine bemerkenswerte Renaissance erfahren. Trotz der kaum mehr zu überblickenden Fülle an Publikationen über sein Werk oder einzelne seiner Theoreme, Begriffe oder Schriften hat sich das Potenzial seiner Arbeiten noch längst nicht erschöpft. Das zeigt sich immer wieder, wenn bisher übersehene Analysen, Deutungsmöglichkeiten und Zusammenhänge seiner Texte dadurch erkennbar werden, dass aktuelle Probleme, dass drängende kulturelle und politische Fragen ein neues Licht auf sie werfen. Die gegenwärtige Benjamin-Renaissance ist vor dem Hintergrund solcher Entwicklungen zu sehen wie: die Rückkehr der Religionen in die Politik, die neuen Formen politischer Gewalt, der Austausch zwischen Kunst und Wissenschaft, der »iconic turn« in den Kulturwissenschaften und die Durchdringungen verschiedener Medien im World Wide Web.

Der gegenwärtige Benjamin stellt sich als ein in mehrfacher Hinsicht erneuerter Benjamin dar: durch eine deutliche Internationalisierung seiner Wirkung, wie zahlreiche Übersetzungsprojekte zeigen, und eine Ausweitung der Rezeption über die angestammten Fächer der Benjamin-Forschung Germanistik und Philosophie hinaus; durch die Faszination, die viele seiner Denkfiguren und -bilder auf Künstler, Architekten, Filmemacher und andere Praktiker ausüben; durch die Auseinandersetzung mit seiner anhaltenden Arbeit am Nachleben von Religion, Kult und Magie in einer modernen, technikdurchwirkten Kultur, wobei heute die alten Lagerkämpfe zwischen Parteigängern von Materialismus und Theologie nicht mehr den Blick verstellen für seine offensive Einlassung auf die Anliegen beider Seiten. Jede Generation, Sprache und Kultur scheint sich ihren Benjamin wieder neu anzueignen. Und erfreulicherweise sind die Versuche, Benjamin für eigene Ideologeme in Anspruch zu nehmen, vielerorts engagierten Auseinandersetzungen mit seiner epistemischen Unbedingtheit und seinem intellektuellen Feinsinn gewichen. Gerade durch die Komplexität seiner Texte, durch die Vielzahl der Kontexte, auf die sie zurückgreifen, durch ihre so sorgfältige wie suggestive Rhetorik und Bildlichkeit, durch ihr Ausbalancieren scheinbar unvereinbarer Positionen, haben Benjamins Schriften schon immer eine Herausforderung für jede theoretisch reflektierte Kulturanalyse und Lektüre dargestellt, die eigene Methodik auf den Prüfstand zu stellen.

Der Umgang mit Benjamins Denken scheint sich dabei auch zur »normalisieren«, die Flaschenpost scheint angekommen. Seine Texte haben nicht mehr die sakrosante Aura einer esoterischen Sendung, die allenfalls paraphrasiert oder durch andere seiner Texte