

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE/  
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

PASSAGEN/PASSAGES

BAND 46

Begründet von Thomas W. Gaehtgens  
Herausgegeben von Thomas Kirchner

# SPRECHEN ÜBER BILDER SPRECHEN IN BILDERN

Studien zum Wechselverhältnis  
von Bild und Sprache

Herausgegeben von  
Lena Bader,  
Georges Didi-Huberman  
und Johannes Grave

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

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

Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris  
Abteilung deutsche Publikationen  
Leitung: Lena Bader  
Assistenz: Mathilde Heitmann-Taillefer, Brigitte Sahler, Lucia Seiß  
Lektorat: Françoise Clause (frz. Beiträge)  
Luzie Diekmann, Deutscher Kunstverlag (dt. Beiträge)

Layout und Satz: Rüdiger Kern, Berlin  
Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik, Berlin

Umschlagabbildung: Fra Angelico, *Verkündigung*, 1433/34,  
Tempera auf Holz, 175 × 180 cm, Cortona, Museo Diocesano, Detail  
© bpk/Museo Diocesano

© 2014 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München  
Paul-Lincke-Ufer 34  
D-10999 Berlin  
[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)

ISBN 978-3-422-07276-3

## Inhalt

<b>Vorwort</b> . . . . .	IX
<i>Andreas Beyer</i>	
<b>Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern</b> . . . . .	1
Einleitende Überlegungen	
<i>Lena Bader und Johannes Grave</i>	
<b>Tafeln/Planches</b> . . . . .	23
<b>ZUR SPRACHE KOMMEN</b>	
<b>Distanz und Leidenschaft</b> . . . . .	33
Diderots Auftritte vor dem Bild	
<i>Beate Söntgen</i>	
<b>Vor dem Bild</b> . . . . .	51
Clemens Brentanos, Achim von Arnims und Heinrich von Kleists Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft	
<i>Rüdiger Campe</i>	
<b>Sprechen über Bilder</b> . . . . .	73
Literarischer Abbruch und wissenschaftlicher Anspruch	
<i>Gwendolin Julia Schneider</i>	
<b>En quelle langue parler?</b> . . . . .	87
Sur la koinè scientifique de l'histoire de l'art	
<i>Andreas Beyer</i>	
<b>« Essayer dire », ou l'expérience pour voir</b> . . . . .	105
<i>Georges Didi-Huberman</i>	

**SPRECHENDE BILDER**

Textlücken oder Bildfolge . . . . . 129  
Zwei illustrierte Flugblätter von 1621 – Ein Thema, zwei Bildkonzepte?  
*Andreas Josef Vater*

Miniaturen und Monogramme . . . . . 143  
Stéphane Mallarmés Papier-Bilder  
*Cornelia Ortlieb*

Magie, mélancolie et parole sur l'image chez Michel-Ange . . . . . 159  
*Dimitri Lorrain*

Sichtbarkeit und Eigensinn . . . . . 173  
Aufmerksamkeit in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo*  
*Friedmar Apel*

»par un effet d'anamorphose« . . . . . 181  
Das Kippen der Wahrnehmung oder Schachbrett und  
Gedächtnisarchitektur in Georges Perecs *La Vie mode d'emploi*  
*Barbara Kuhn*

**AN DEN GRENZEN DER DIFFERENZ VON SPRACHE UND BILD**

Métaphore absolue et art non-mimétique . . . . . 211  
Quelques réflexions à partir de Blumenberg  
*Jean-Claude Monod*

Von Blitz, Flamme und Regenbogen . . . . . 225  
Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin  
*Sigrid Weigel*

Les fins du modèle rhétorique . . . . . 241  
*Bernard Vouilloux*

Le vague de la représentation . . . . . 255  
*Stéphane Lojkine*

Le phénomène originaire de prégnance symbolique  
chez Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty et  
Claude Lévi-Strauss: la grammaire silencieuse de l'œuvre d'art . . . . . 273  
*Muriel van Vliet*

Abbildungsnachweis . . . . . 289

1 Aristote, *Rhétorique*, t.3, 10, 1411a26, 1411b3, éd. et trad. par J. Voilquin, revu par J. Capelle dans Aristote, *Art rhétorique et art poétique*, Paris, 1944.

2 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Francfort-sur-le-Main, 1998, p. 12; *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. par Didier Gammelin, postface de Jean-Claude Monod, Paris, 2006.

3 Id., «Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», dans id., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, éd. par Anselm Haverkamp, Francfort-sur-le-Main, 2001; id., *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, trad. par Marc de Launay et Isabelle Kalinowski, Paris, 2010.

4 Wittgenstein à Russell, 19.08.1919, cité par Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Francfort-sur-le-Main, 1989, p. 784.

5 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Francfort-sur-le-Main, 1981, chap. 1.

6 Id., «Sprachsituation und immanente Poetik», dans id., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, 2001 (note 3); id., «État de langue et poétique immanente», dans id., *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, 2010 (note 3), p. 148.

7 Id., 2001 (note 6), p. 133; id., 2010 (note 6), p. 148.

8 Id., 1981 (note 5), p. 312.

9 Ce que Valéry, à propos du *Coup de dés*, a commenté en des termes fameux: «Nul n'avait entrepris, ni rêvé d'entre-

prendre, de donner à la *figure* d'un texte une signification et une action comparables à celles du texte même.» Le texte «mime» l'acte, ici le jet du coup de dés, qui devient véritablement une combinaison de dire et de montrer; le texte montre en «se montrant».

10 Paul Klee, cité par Blumenberg dans id., 2001 (note 6), p. 45; id., 2010 (note 6), p. 88; Blumenberg renvoie pour cette citation à une monographie de Werner Haftmann sur Klee, *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*, Munich, 1950. La citation originale provient des *Confessions d'un créateur* de Klee, ouvrage de 1920.

11 «Die ägyptische Seele sah sich wandernd auf einem engen und unerbittlich vorgeschriebenen Lebenspfad, über den sie einst den Totenrichtern Rechenschaft abzulegen hatte (125. Kap. des Totenbuches). Das war ihre Schicksalsidee. Das ägyptische Dasein ist das eines Wanderers in einer und immer der gleichen Richtung; die gesamte Formensprache seiner Kultur dient der Versinnlichung dieses einen Motivs. Sein Ursymbol läßt sich [...] durch das Wort Weg am ehesten faßlich machen.» Spengler, cité par Frank Zöllner, «Paul Klee. Hauptweg und Nebenwege (1929)», dans *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 61, 2000, p. 263 – 289.

12 Paul Klee, cité dans Susanna Partsch, *Paul Klee*, Cologne/New York/Paris, 1990.

13 Christiane Chauviré, *Ludwig Wittgenstein*, Paris, 1989 (Les contemporains, t. 5), p. 114.

## Von Blitz, Flamme und Regenbogen

Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin

Sigrid Weigel

In Hannah Arendts *Denktagebuch*, ihrem intellektuellen Notizbuch, in dem sie sowohl Einfälle als auch Reflexionen festhielt, die in ihren Publikationen keinen Platz hatten, findet sich eine Eintragung aus dem Jahre 1958, die von der Korrumpierung der Wahrheit durch Sprache und Bild handelt:

»Das ἀπρητου der absoluten Wahrheit bei Plato entspricht durchaus der Bildnislosigkeit des jüdischen Gottes. Die Griechen gehen von dem Vorrang des Sehens vor allen Sinnen, die Juden von dem Vorrang des Hörens aus. Die gesehene Wahrheit ist so wenig absolut adäquat in Worte zu fassen wie das gesehene Haus. Das gleiche gilt für das gehörte Wort, es ist unübertragbar in ein Bildnis. So korrumpiert bei den Griechen der λόγος die Wahrheit und bei den Hebräern das Bildnis.«<sup>1</sup>

Gleichsam in der Klemme zwischen fasslichem Wort und Bildnis verbleibt die absolute Wahrheit hier in einem Feld des Undarstellbaren und Unsagbaren verborgen (gr. *arrheton* = das Unsagbare oder Ungesagte). Arendts Eintrag, der einen zentralen Gedanken der europäischen Philosophie formuliert, hat jedoch keineswegs zur Folge, dass sie mit dieser Einsicht den Begriff der Wahrheit und das Streben danach aufgegeben hätte – wie viele falsch verstandene dekonstruktive Lektüren wissen wollen. Denn es geht in dem Eintrag nicht um die Wahrheit an sich, sondern um die Einsicht, dass sie als absolute ebenso wenig sagbar wie als geoffenbarte darstellbar ist. Beide, die griechische Version absoluter Wahrheit und die biblische Version geoffenbarter Wahrheit, hausen gleichsam dort, wo sich die Unübersetzbarkeit des Gesehenen in Worte und die Unübertragbarkeit des Gehörten in ein Bildnis nähern, um sich im Unendlichen zur treffen. Genau aus diesem Zwischenraum rührt der Nachhall, den die wechselseitige Unübertragbarkeit in der Epistemologie der Moderne zeitigt. Dieser Sphäre entstammt auch eine spezifische Erkenntnisweise, die sich jenem Gegensatz von *logos* und Bild entzieht, der im Verlaufe der neuzeitlichen europäischen Kulturgeschichte dominant geworden ist. Um sie soll es im Folgenden gehen, genauer um einen epistemischen Schauplatz der Moderne, der sich als Sphäre einer genuin bildlichen Erkenntnis darstellt, die jedoch sprachlich zum Ausdruck gebracht wird.

Es ist ein Schauplatz des Sprechens *in* Bildern und des Sprechens *mit* Bildern. Die Bilder, die hier anzutreffen sind, können in unterschiedlichen Modi in Erscheinung

treten: als Zitate visueller Bilder wie als sprachliche Bilder, als Denkbilder ebenso wie als Erscheinungen von Ähnlichkeit, die sich dem Blick in bestimmten Momenten an Phänomenen der Natur oder an den Dingen zeigen, als Korrespondenzen ebenso wie als Konstellationen. Der Begriff des Bildes, der diesen epistemischen Raum ausmisst, wird durch den zitierten Eintrag aus Arendts *Denktagebuch* im genauesten Sinne eingegrenzt: *weder fassliches Wort noch Bildnis*. Die Bilder, um die es hier geht, wären damit in demjenigen Zwischenraum angesiedelt, der auf der einen Seite von der Aussagenlogik der verbalen Sprache und auf der anderen Seite von Abbildungen und nachahmenden Bildern eingerahmt wird. Dies ist eine Sphäre auch jenseits von Metapher und Beschreibung. So wie nämlich die Metapher als klassische Figur der Übertragung gilt, durch die das Gesagte zu einer bildlich verstandenen – und das heißt hier übertragenen, »uneigentlichen« – Aussage wird, bildet die Beschreibung das sprachliche Pendant zum visuellen Abbild, insofern sie sich gleichsam einem Abbilden im Medium der Sprache widmet. Und wie in der Metapher das buchstäbliche Wort vom Bild oder der übertragenen Bedeutung verdeckt und ersetzt wird, so tritt das Gesehene in der Beschreibung in den Schatten des Beschriebenen.

Das Sprechen in Bildern, nicht in Metaphern, und damit eine spezifisch bildliche Epistemologie, lässt sich an Walter Benjamins Bilddenken am deutlichsten erörtern. Doch während sein Bilddenken und die entsprechenden Leitbegriffe seiner Schriften – allen voran das dialektische Bild und das Denkbild – zum festen Bestand der Benjamin-Rezeption gehören, hat die Tatsache, wie stark dieses Bilddenken in einer intensiven Auseinandersetzung mit visuellen Bildern, Gemälden und anderen Kunstwerken gründet und wie sehr es sich einem Nachdenken über die Beziehungen zwischen visuellen Bildern, Sprache und Schrift verdankt, bisher zu wenig Beachtung gefunden. Tatsächlich aber ist Benjamins Denken und Sprechen in und mit Bildern nicht unwesentlich auf dem Umweg über die Betrachtung von und die Reflexion über Malerei, Werke der bildenden Kunst wie auch der Foto- und Kinematografie zustande gekommen.<sup>2</sup> Hingegen ist Benjamins Name in der gegenwärtigen Bildwissenschaft in auffälliger Weise abwesend. Offenbar sind es gerade die bildbezogenen Leitbegriffe seiner Theorie, die die Aufmerksamkeit für die zahllosen Referenzen auf visuelle Bilder verstellen haben. Im Folgenden werde ich die These erläutern, dass Benjamins genuin bildliche Erkenntnisweise in einer Betrachtung visueller Bilder gründet. Ausgehend von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die der bildlichen Darstellung eigen ist, hat Benjamin eine Epistemologie entwickelt, in der das Bild schließlich als eine Konstellation gefasst wird, in der Gewesenes und Jetzt in einem Augenblick – als Bild – zusammentreten. Dieser Augenblick beerbt einen an der Kunstbetrachtung geschulten Blick, in dem Momente einer Wahrnehmung nachleben, die an die Idee der Offenbarung oder Erleuchtung erinnern. Zur Erkenntnis werden kann dieser Blick allerdings erst, wenn er zur Sprache gebracht wird.

## Jenseits von Beschreibung und Übertragung

In einer Aufzeichnung des jungen Walter Benjamin mit dem Titel *Über die Fläche des unfarbigen Bilderbuches*, die aus dem Umkreis seiner zahlreichen Notizen zu Farbe, Malerei und Fantasie aus den Berner Studienjahren (1917–1919) stammt,<sup>3</sup> wird der Zusammenhang von Wort und Abbildung, wie er sich im Modell der Beschreibung darstellt, reflektiert. Abbildung und Beschreibung werden darin als verwandte Modi der Darstellung erkannt, die aufeinander angewiesen sind. Die Abbildung, so Benjamin, verweise nicht unmittelbar auf die Wirklichkeit, vielmehr verlange ihr Sinn nach dem Wort:

»Er [der Sinn, SW] verlangt vielmehr das Wort. Und zwar ruft das Bild dieses nicht etwa an sich hervor – die Behauptung, daß eine Madonna von Perugino auf das Wort verwiese, wäre gewiß höchst problematisch – sondern allein das lediglich und schlechthin abbildende Bild verlangt dergestalt unerbittlich nach dem Worte [...] Diese Angewiesenheit der schlechthin abbildenden Darstellung aufs Wort findet in der Möglichkeit sie zu beschreiben ihren klaren Ausdruck. Nur die abbildende[n] Darstellungen, nicht das Kunstwerk, noch die Erscheinungen der Phantasie sind beschreibbar.«<sup>4</sup>

In dieser Passage wird der endlose Streit über Nähe oder Ferne von Sprache und Bild, der in der gegenwärtigen Debatte nicht selten Züge eines Konfessionsstreits annimmt, kurz und bündig beschieden: Während sich beschreibende Sprache und abbildendes Bild berühren, sperren sich Kunstwerk und Fantasie gegenüber einer Übertragung in Worte.

Die Parenthese zu Peruginos Madonna bleibt in diesem Text wie ein erratischer Satz stehen. Ungenannt bleibt, welches der zahllosen Madonnenbilder, die der italienische Renaissancemaler hinterlassen hat, Benjamin bei seiner Feststellung im Auge hatte. Ob etwa eine der Trostmadonnen oder eine der vielen Varianten von Peruginos *Madonna mit Kind*, von denen der 20-jährige Benjamin bei seiner Italienreise zu Pfingsten 1912 das Exemplar in der Villa Borghese (Abb. 1) gesehen haben könnte, ein Bild, dessen Zwillings er später bei seiner Moskareise, als er die Tage ohne Asja Lacis vor allem in den Museen der Stadt verbrachte, wiederbegegnet sein könnte.<sup>5</sup> Offen bleibt auch, worauf denn, anderes als das Wort, das Gemälde verweise.

Hingegen lässt sich festhalten, dass es für den jungen Benjamin Kunstwerke und die Erscheinungen der Fantasie sind, die einen Gegensatz zu Abbildung und Beschreibung bilden. In einer anderen Aufzeichnung *Zur Malerei* diskutiert er denselben Gegensatz, nun allerdings im Hinblick auf dessen Bedeutung für die Malerei. Der genannte Gegensatz wird hierfür in Gestalt von zwei Dimensionen der Malerei reflektiert; Benjamin spricht von »zwei Arten der Kunstwesenheiten« bzw. der bildenden



1 Pietro Perugino, *Madonna mit Kind*, Anfang 1500, Öl auf Holz, 45 x 37 cm, Rom, Galleria Borghese

Kunst: »Jede Malerei ist notwendig und korrelativ beides: Phantasie und Abbild«,<sup>6</sup> so Benjamin, der hier ausführt, dass in unterschiedlichen Bildern jeweils die eine oder andere Seite das Primat haben müsse, und ferner, dass beide in korrelativ entgegengesetzten Bildräumen erscheinen. In den Aufzeichnungen der Studienzeit, die sich noch partiell einer metaphysischen Begrifflichkeit bedienen, kommt der *Fantasie* als Gegenspieler zum *Abbild* eine zentrale Bedeutung zu, wenn Benjamin über die spezifische Erkenntnisweise der Malerei nachdenkt. Die *Fantasie* beschreibt damit genau jenes Moment der Kunst, das nicht in Beschreibung übersetzbar ist, weil es im Sprechen über Bilder, bei der Übersetzung in Worte verschwindet. Dieser Begriff von *Fantasie* der Malerei kann damit als eine Art Echo der Idee absoluter oder geoffenbarter Wahrheit jenseits der Sphäre göttlicher Offenbarung oder in einer Welt ohne Gott betrachtet werden.

In den Schriften des späten Benjamin ist ein solcher oder ein vergleichbar emphatischer *Fantasiebegriff* verschwunden. Wenn zwei Jahrzehnte später, etwa in den Aufzeichnungen zu den *Passagen*, von *Fantasie* die Rede ist, dann zumeist im gewöhnlichen Wortsinn – beispielsweise in der Rede vom »phantasielosen Jahrhundert«,<sup>7</sup> von »Grandvilles Phantasien«,<sup>8</sup> von der »Phantasie eines Geisteskranken«<sup>9</sup> und den »Verwesungsphantasien von Poe«<sup>10</sup> – während der *Fantasiebegriff* des frühen Benjamin, Medium einer Erkenntnis des Kunstwerks, einer genuin bildlichen Erkenntnisweise gewichen ist. Diese richtet sich auf Geschichte und Kultur im umfassenden Sinne. Zugleich ist der *Bildbegriff* der *Passagen* jenseits von Malerei und Kunst angesiedelt: als Denken und Sprechen in Bildern. Insofern geht Benjamins Erkenntnistheorie, die als *Bilddenken* bekannt ist, auf eine Reflexion über die besondere Erkenntnis der Malerei – als Gegenpart zu *Abbild* und *Beschreibung* – zurück, der der junge Benjamin den Namen *Fantasie* gegeben hatte. Sie geht darin aber nicht auf.

Was er in den frühen Aufzeichnungen für die Malerei diskutiert, hat Benjamin in seiner nachfolgenden Arbeitsphase ähnlich für die Dichtung reflektiert. So erörtert er in den Überlegungen zur *Kunstkritik* im Aufsatz zu *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924/25) die Unmöglichkeit, die besondere Darstellungsweise der Kunst in die Sprache der *Kunstkritik* zu übersetzen. Hier sieht er die Überlegenheit der Kunstwerke – und im Zusammenhang dieses Textes heißt das: der Dichtung – gegenüber der Philosophie darin begründet, dass das Ideal des Problems nicht als allgemeines, sondern »einzig in einer Vielheit sich darstellen« könne und somit in der Vielheit der Werke vergraben liege. Es sei die Aufgabe der Kritik, es zu fördern. Doch ist dieses Fördern oder Zutagefördern keineswegs als Übertragung in eine diskursive Formulierung zu verstehen. Denn die Kritik lasse, so Benjamin,

»im Kunstwerk das Ideal des Problems in Erscheinung, in eine seiner Erscheinungen treten. Denn das, was sie zuletzt in jenem aufweist, ist die virtuelle Formulierbarkeit seines Wahrheitsgehalts als höchsten philosophischen Problems; wovor sie aber, wie aus Ehrfurcht vor dem Werk, gleich sehr jedoch aus Achtung vor der Wahrheit innehält, das ist eben diese Formulierung selbst.«<sup>11</sup>

Es ist deutlich, dass Benjamin hier einen ähnlichen Gedanken reflektiert wie Arendt in der eingangs zitierten Aufzeichnung, dies allerdings nicht für den Anspruch absoluter oder geoffenbarter Wahrheit, sondern für Dichtung und *Kunstkritik*. Während die *Kunstkritik* sich hier gegenüber dem Kunstwerk in eben derjenigen Lage befindet, die Arendt als Unübertragbarkeit in Wort und Bildnis diskutiert, geht es in Benjamins Goethe-Aufsatz jedoch nicht um »Unsagbares«, sondern um eine Darstellungsweise, die diesseits einer begrifflichen Formulierung bleibt, eben im Stadium »virtuelle[r] Formulierbarkeit«. Aufgabe der *Kunstkritik* wäre es somit, die Formulierung des Wahrheitsgehalts eines Problems in der spezifischen Darstellungsweise der Kunst zu beleuchten und zu erkennen, anders gesagt: die Kunst als Möglichkeitsbedingung einer besonderen Erkenntnis zu würdigen.

Die Überlegungen des jungen Benjamin zur Wahrheit der Kunst lassen sich in folgender Weise resümieren: Es sind nicht Bild oder Wort an sich, nicht Malerei oder Dichtung an sich, denen eine spezifische Erkenntnisweise zugeschrieben wird. Vielmehr ist es an der Malerei das Moment der *Fantasie* und an der Dichtung der Wahrheitsgehalt des Problems, welche eine genuine Erkenntnisweise begründen, die nicht übertragbar ist. Diese bildet eine Art Palimpsest für die spätere Schicht von Benjamins Epistemologie, in der das *Bilddenken* herrscht.

### Denken und Sprechen in Bildern

Zu den bekanntesten und meistzitierten Sätzen Benjamins gehört die erste Notiz im N-Block der *Passagen*, in dem Fragen der Erkenntnistheorie verhandelt werden: »In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.«<sup>12</sup> Obwohl darin vom Bild nicht die Rede ist, bringt Benjamin mit diesem Sprachbild dennoch seine Auffassung vom bildlichen Charakter der Erkenntnis zum Ausdruck. Das erschließt sich durch das wenig später folgende Gegenstück, den Satz über das Bild als Konstellation eines blitzhaften Zusammentretens von Gewesene und Jetzt. Dieses gehört zu den noch häufiger zitierten Einträgen der *Passagen*, weil darin sowohl Benjamins Geschichtstheorie als auch die Schlüsselfigur seines Denkens, das dialektische Bild, *in nuce* auf den Begriff gebracht sind:

»Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.«<sup>13</sup>

Obwohl der zuerst zitierte Satz ein bildliches Gegenstück zur nachfolgenden Passage mit der verdichteten Version von Benjamins Geschichtstheorie ist, handelt es sich nicht um eine Metapher im Sinne einer übertragenen Darstellung. Während nämlich im ersten Zitat der Blitz für eine bildliche Erkenntnisweise steht, kennzeichnet im zweiten Zitat das Blitzhafte der Konstellation das Bild. Blitz und Bild erklären sich also gegenseitig, sie kommen wechselweise zum Einsatz, um seine spezifische Erkenntnistheorie zur Darstellung zu bringen. Das blitzartige Bild, ein ephemeres In-Erscheinung-Treten, wird zum Modus einer Erkenntnisweise jenseits der linearen Zeit von Historiografie und Erzählung. Oder anders: der Modus eines Denkens und Sprechens in Bildern mündet in einer als plötzlich charakterisierten Erkenntnisweise, die sich im Sprachbild verdichtet. Hier herrscht das Bild des Blitzes vor. Es steht für eine plötzliche Erkenntnisweise, die im Nu einen ganzen Zusammenhang erhellt. Ähnlich ist schon in der *Berliner Kindheit* von einer schockartigen »plötzlichen Belichtung« der Erinnerung<sup>14</sup> und von einer »blitzartigen Einsicht« die Rede: »Ich denke an einen Nachmittag in Paris, dem ich Einsichten in mein Leben verdanke, die blitzartig, mit der Gewalt einer Erleuchtung mich überfielen.«<sup>15</sup> Und im Baudelaire-Buch heißt es von den Romanen Victor Hugos, dass in ihnen »für Augenblicke die Physiognomie einer großen Stadt« aufblitzt.<sup>16</sup>

Wenn dann in den *Passagen* dort, wo das dialektische Bild als aufblitzendes<sup>17</sup> konzipiert wird, das Bild selbst zum Blitz geworden ist, indem sich Blitz und Bild gleichsam wechselweise verreten, dann erscheint das so, als ob der Blitzstrahl der Technik buchstäblich in die Malerei eingeschlagen sei. Während in der tradierten

Ikongrafie der Blitz zumeist den rächenden Gott vertritt, ist er im Lichte der Industrialisierung zum Blitz der Erkenntnis geworden. In einer Aufzeichnung zur *Bedeutung der Zeit in der moralischen Welt* aus Benjamins Studienzeit – es handelt sich um eine Art Vorstudie zur *Kritik der Gewalt*, insofern Benjamin hier bereits das Hineinreichen der vergeltenden Gewalt in die Kategorien älterer Rechtsformen reflektiert – hatte er die Ikongrafie des Blitzes zitiert und sie, noch ganz im Sinne der tradierten, konventionalisierten Bildsprache, auch problemlos in eine formulierbare Einsicht übersetzen können:

»Wie der reinigende Orkan vor dem Gewitter dahinzieht, so braust Gottes Zorn im Sturm der Vergebung durch die Geschichte, um alles dahinzufegen, was in den Blitzen des göttlichen Wetters auf immer verzehrt werden müßte. Was in diesem Bilde gesagt ist, muß sich klar und deutlich in Begriffen fassen lassen: die Bedeutung der Zeit in der Ökonomie der moralischen Welt, in welcher sie nicht allein die Spuren der Untat auslöscht, sondern auch in ihrer Dauer – jenseits allen Gedenkens oder Vergessens – auf ganz geheimnisvolle Art zur Vergebung hilft, wenn auch nie zur Versöhnung.«<sup>18</sup>

Im *Passagen*-Projekt wird dasselbe Bild, das des Blitzes, sich im Lichte der Technik vom Symbol biblischer Ikongrafie in der Malerei in eine epistemische Figur verwandeln.

Im Paris des 19. Jahrhunderts, für Benjamin die Hauptstadt der Moderne, ist gleichsam die Eisenbahn in diese Ikongrafie hineingefahren – ganz so, wie sich derselbe Umbruch in der Malerei von William Turner ereignet (dessen Malerei man bei Benjamin allerdings nicht begegnet). Im Block F der *Passagen*, der dem Thema der Eisenkonstruktionen gewidmet ist, deutet Benjamin, anlässlich der Lektüre von Karl Gutzkows *Briefen aus Paris II* (1842), den Blitzstrahl als Emblem des technischen Zeitalters. So kommentiert er ein Gutzkow-Zitat, das vom Blitzstrahl über dem Pont d'Austerlitz handelt, in folgender Weise: »Der pont d'Austerlitz war eine der ersten Eisenkonstruktionen in Paris. Mit dem Blitzstrahl darüber wird er zum Emblem des hereinbrechenden technischen Zeitalters.«<sup>19</sup>

### Die Zeit des Bildes

Für die Bedeutung der Technik bei der Herausbildung einer bildlichen Epistemologie spielt der Einbruch der Technik in die Geschichte des Bildes selbst eine herausragende Rolle. Und tatsächlich bildet, nach den Reflexionen zur Malerei und Kunst in den Studienjahren, Benjamins spätere Auseinandersetzung mit Fotografie und Film einen entscheidenden Schritt hin zum Konzept blitzhafter Erkenntnis. Dem

Studium der foto- und kinematografischen Bilder verdanken sich vor allem seine Überlegungen zur Zeit des Bildes. Dabei ist bemerkenswert, dass Benjamins Vorhaben, den Film *asthetisch*, das heißt im Hinblick auf den historischen Index der Wahrnehmung zu diskutieren, sich ausgerechnet auf Franz Wickhoffs Arbeit zur frühmittelalterlichen Buchmalerei und auf Alois Riegls Lesart der Spät-römischen Kunst stützt – auf zwei Autoren also, die, wie er betont, als erste auf den Gedanken gekommen seien, aus der von ihnen untersuchten Kunst Einsichten über die historisch spezifische Wahrnehmung zu gewinnen: »Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spät-römische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung.«<sup>20</sup> Damit zieht Benjamin die *Strenge Kunstwissenschaft* – so der Titel einer seiner Rezensionen<sup>21</sup> – für die medienhistorische Analyse der Moderne zu Rate.

Die Zeit von Fotografie und Film wurde von ihm nicht nur entlang ihrer technischen Entwicklung diskutiert. So wie es in seiner Schrift *Kleine Geschichte der Photographie* vor allem die durch die technische Entwicklung der Apparate veränderte Belichtungszeit ist, die die »Inkunabeln der Photographie«<sup>22</sup> von der Fotografie seiner Zeit (das heißt der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts) unterscheidet und den ersteren noch jene Aura verleiht, die durch die spätere, technisch bedingte »Herrschaft über die Werke«<sup>23</sup> verschwindet. Oder wie er die Effekte der Zeitlupe und die Zeitstruktur der laufenden Bilder im Film reflektiert (in den zwanziger Jahren war man bei 240 Bildern pro Sekunde) und im Bild vom »Dynamit der Zehntelsekunde«<sup>24</sup> verdichtet. Darüber hinaus wird die durch die flüchtigen Bilder veränderte Wahrnehmungsweise für ihn zur Matrix einer radikal gewandelten Kultur und Epistemologie. Hier kommt auch der Chock ins Spiel, als ein Wahrnehmungsmodus, der gleichsam der Zeitstruktur der Moderne entspringt, insofern er der Plötzlichkeit geschuldet ist. Erstere, die veränderte Zeit der modernen Kultur, ist Thema des Baudelaire-Buches: »Es hat daher seinen genauen Sinn, wenn bei Baudelaire der Sekundenzeiger – la Seconde – als Partner des Spielers auftritt. | *Souviens-toi que le Temps est un joueur avide | Qui gagne sans tricher, à tout coup! C'est la loi.*«<sup>25</sup> Wenn Benjamin sich im Baudelaire-Buch auf Sigmund Freuds Schrift *Jenseits des Lustprinzips* bezieht, um zu diskutieren, wie in der Großstadt der Moderne aufgrund einer technisch und bedingten zeitlichen Wahrnehmungsweise der Reizschutz ausfällt, dann hat er damit ein medientheoretisches Pendant zu Freuds Traumkonzept entwickelt. Darin steht der Chock für eine Wahrnehmungsweise, die nicht wie bei Freud einen Ausnahmezustand des Gedächtnisapparats beschreibt, sondern in der Moderne zur Regel geworden ist. Der Einübung in diese Wahrnehmungsweise verdankt sich die Möglichkeit einer veränderten Epistemologie. Diese veränderte Erkenntnisweise ist Thema des N-Blocks in den *Passagen*. Hier werden blitzhafte Erleuchtung und die Zeitstruktur der Wahrnehmung in der Moderne zu jener bildlichen Epistemologie zusammengeführt, die für Benjamins Denken charakteristisch ist.

Die Genese des Blitzes als Bild des epistemischen Bildes selbst lässt sich in einer Aufzeichnung der *Pariser Passagen II* aus den Jahren 1928/29 erkennen. Sie handelt von der Einführung des elektrischen Lichts. Am Beispiel der »Passage des Panoramas« deutet Benjamin hier den Wechsel von Öllampe und Gaslicht zu elektrischer Beleuchtung als Übergang von einem mythischen zu einem modernen Schauplatz. Während denjenigen, der noch 1817 die Passage betrat, die »Sirenen des Gaslichts« und die Odaliskinnen der Öflammen lockten, hat sich die Szenerie im Lichte der Elektrizität abrupt verändert:

»Mit dem Aufblitzen der elektrischen Lichter verlosch das unbescholtene Leuchten in diesen Gängen, die plötzlich schwieriger zu finden waren, eine schwarze Magie der Tore betrieben, aus blinden Fenstern in ihr Inneres schauen. Das war kein Niedergang sondern der Umschlag. Mit einem Schlage waren sie die Hohlform, aus der das Bild der »Moderne« gegossen wurde.«<sup>26</sup>

Die Art und Weise, wie hier das Bild der Moderne dem Aufblitzen des elektrischen Lichts in der Passage entspringt, stellt eine Schlüsselszene für die Art und Weise dar, wie bei Benjamin Bilder aus Mythologie und Kunstgeschichte im Lichte der Technikgeschichte in eine genuin bildliche Erkenntnisweise transformiert werden.

In vielen Aufzeichnungen der *Passagen* entwirft Benjamin Szenarien, die selbst wie ein Bild der modernen Malerei anmuten; andererseits gibt es Abschnitte, in denen er nicht nur im Bild, sondern auch mit Bildern spricht, genauer mit Zitaten bestimmter Gemälde. Dabei werden einzelne geschene Beispiele aus der Malerei als Momentaufnahmen der Moderne herbeizitiert, das heißt, vergegenwärtigt. Am Beispiel von Szenen, die man in der Gare St. Lazare beobachten kann, beschreibt er beispielsweise, wie der Bahnhof zur Bühne wird:

»Noch einmal spielt man uns das abgelebte griechische Melodram: Orpheus, Eurydike und Hermes auf dem Bahnhof. Im Kofferberge unter dem sie steht, wölbt sich der Felsgang, die Krypta in die sie versinkt, wenn der hermetische Schaffner mit der Signalscheibe, die feuchten Blicke des Orpheus suchend, das Zeichen zur Abfahrt gibt. Narben des Abschieds, die wie der Sprung einer griechischen Vase über die dargehaltenen Leiber der Götter zuckt.«<sup>27</sup>

Dass dieser Blick, der in den Großstadtszenen der Moderne Szenen aus dem Mythos sieht, in der Malerei der Moderne vorgeprägt ist, wird in einer Variante dieser Aufzeichnung deutlich:

»Orpheus, Eurydike, Hermes auf dem Bahnhof. Orpheus der Zurückbleibende. Eurydike unter »Küssen. Hermes Stationsvorsteher mit der Signalscheibe. Dies ein neoklassizistisches Motiv. Mit dem Neoklassizismus von Cocteau, Strawinsky,

Picasso, Chirico etc hat es diese Bewandnis: der Übergangsraum des Erwachens, in dem wir jetzt leben, wird mit Vorliebe von Göttern durchzogen. Dieses Durchziehen des Raumes durch Götter ist blitzartig zu verstehen.«<sup>28</sup>

Während die erstzitierte Variante Korrespondenzen zwischen Mythos und Moderne thematisiert, reflektiert die zweite Variante eine Sichtweise, in der sich zwei Leitbegriffe aus Benjamins Epistemologie verdichten: Das Erwachen, das er als »Schulfall des dialektischen Denkens« begreift, und die blitzartige Wahrnehmung. In dieser Passage kommt mit dem Motiv des blitzartigen Durchziehens der Götter durch den Raum ausdrücklich zur Sprache, dass im Bild des Blitzes Momente einer Erkenntnisweise nachleben, die an die Idee der Erleuchtung oder Offenbarung erinnern. Hier wird erkennbar, dass dem Bildraum der Malerei ikonografische Figuren entstammen, die Benjamin in die Denkfigur einer blitzartigen Erkenntnis überführt.

Den Preis dieser ebenso plötzlichen wie ephemeren Erkenntnisweise, die Tatsache nämlich, dass das aufblitzende Bild nicht nur die Figuration einer bildlichen Erkenntnisweise bzw. einer plötzlichen Erkennbarkeit beschreibt, sondern zugleich auch ein ebenso plötzliches Verschwinden, erörtert Benjamin erst in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940). Wenn er in diesem Text das Verschwinden des aufblitzenden Bildes betont, dann wird erst damit der prekäre Aspekt einer ephemeren und diskontinuierlichen Erkenntnis reflektiert, dann wird erst hier der damit verbundene instabile Charakter bildlicher Erkenntnisweise in seiner vollen Bedeutung zur Sprache gebracht: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersich im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«<sup>29</sup> Und das bedeutet ja, dass es eben nicht festzuhalten ist. Erst von hier aus, das heißt erst durch die Thematisierung dieses Aspekts wird deutlich, warum dem Blitz der lang nachrollende Donner notwendig folgt, mehr noch, dass es dieses Donners bedarf, um das blitzhaft in Erscheinung tretende Bild in eine nachhaltige Erkenntnis zu überführen. Denn das Bild ist immer vom Verschwinden bedroht – jedenfalls immer dann, wenn es sich nicht um ein materialisiertes Bild handelt, dessen Überdauern sich einem Bildträger verdankt, sei es einem verbalen oder einem visuellen. Die Sprache – als nachrollender Donner einer blitzartigen Erkenntnis – wäre damit ein anderer, alternativer Modus zum materiellen Bild, um etwas festzuhalten, das sich im Augenblick gezeigt hat. Doch darin geht das Denken in Bildern immer schon in ein Schreiben mit und über Bilder über.

Vorbereitet wurde das Blitz-Bild – sowohl das Bild vom Blitz als auch das Bild als Blitz – von korrespondierenden Naturerscheinungen in anderen Regionen, wie dem Wirbel oder Strudel. So findet sich in den *Pariser Passagen I*, der ersten Arbeitsphase an dem Moderne-Projekt (1927 ff.), beispielsweise die Notiz: »Alle wahre Einsicht bildet Wirbel. Zeitig wider die Richtung des kreisenden Stromes schwimmen.«<sup>30</sup> Und in Benjamins Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahre 1931, die er nieder-

geschrieben hat, als er aus dem Leben scheiden wollte (*Tagebuchaufzeichnungen vom siebten August 1931 bis zum Todestag*), findet sich eine Passage, in der die Fortschrittskritik seiner später ausgearbeiteten Geschichtstheorie vorformuliert ist. Hier ist sie im Bild des Strudels verdichtet:

»Mein Versuch eine Konzeption von Geschichte zum Ausdruck zu bringen, in der der Begriff der Entwicklung gänzlich durch den des Ursprungs verdrängt wäre. Das Historische, so verstanden, kann nicht mehr im Flußbett eines Entwicklungsverlaufes gesucht werden. Es tritt, wie ich wohl schon an anderer Stelle bemerkt habe, hier für das Bild des Flußbetts das des Strudels ein. In solchem Strudel kreist das Früher und Später – die Vor- und Nachgeschichte eines Geschehens oder besser noch eines status um diesen.«<sup>31</sup>

Schon hier wird die spezifische Zeitstruktur seines Bildkonzepts kenntlich. Entspricht das Bild zum einen einer plötzlichen Erkenntnisweise, so kommt darin zugleich eine A-Chronologie zum Ausdruck: das bedeutet Vor- und Nachgeschichte, Gewesenes und Jetztzeit, Ewigkeit und Augenblick in ein und demselben Moment. Auch diese spezifische Zeit von Benjamins epistemischem Bild geht auf seine frühen Aufzeichnungen zur Kunst und Malerei zurück. Aus dem Jahre 1920, als er sich im Zusammenhang einer Besprechung von Ernst Blochs *Geist der Utopie* (1918) intensiv mit dem Expressionismus beschäftigte, las er unter anderem Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911). In einer Notiz zu Kandinsky, in der es um die Medialität des Nachlebens von Kunstwerken geht, setzt sich Benjamin kritisch mit der Unterscheidung zwischen Ewigkeitswert und Zeitwert des Kunstwerks auseinander. Das Medium, durch das ein Kunstwerk auf spätere Zeiten wirkt, unterscheidet sich stets von dem, in dem es in seiner Zeit gewirkt hat:

»Kandinsky drückt das so aus, daß er sagt, der Ewigkeitswert der Kunstwerke trete den späteren Generationen, da sie für den Zeitwert der Werke weniger empfänglich, lebendiger vor Augen. Doch kann man dieses Verhältnis vielleicht nicht gut durch den Begriff des »Ewigkeitswerts« bezeichnen. Es gilt zu untersuchen, welche Seite des Werkes es eigentlich ist (von Werten abgesehen), die so den spätern heller zutage liegt als den Zeitgenossen.«<sup>32</sup>

Diese Aufzeichnungen zeugen davon, dass Benjamin die für seine Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* so zentrale Unterscheidung zwischen Sachgehalt und Wahrheitsgehalt des Kunstwerks aus seiner kritischen Diskussion von Kandinskys Begrifflichkeit zur Zeit der Kunst gewonnen hat:

»Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker,

der Kritiker gleich dem Alchemisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen.«<sup>33</sup>

Damit wird das Gleichnis vom flammenden Scheiterhaufen, das das Eingangselement von Benjamins Goethe-Text bildet, als Übergangsbild kenntlich: Übergang zwischen den Reflexionen über Malerei und Kunst in den Aufzeichnungen der Studienjahre zu der später ausgearbeiteten bildlichen Epistemologie Benjamins. Es ist ein Übergangsbild sowohl im Sinne des Bildcharakters als auch des Bildgehalts. Während die rhetorische Figur eines Gleichnisses nicht selten durch einen Gegensatz konfiguriert wird, ist dieser in Benjamins Bild der Moderne verschwunden. Wo Holz/Asche und Flamme noch einen Gegensatz bilden, der unterschiedlichen Wissensformen entspringt und entgegengesetzten Haltungen geschuldet ist, dort Chemiker, hier Kritiker, figurieren Blitz und Donner im *Passagen*-Projekt nicht als Opposition. Sie sind hier vielmehr dialektisch verbundene Modi einer bildlichen Epistemologie. Wenn im Augenblick blitzartiger Erkenntnis Sach- und Bedeutungsgehalt – ähnlich wie im visuellen Bild – zusammenfallen, kann ihr Wechselverhältnis und Zusammenspiel im nachfolgenden Text reflektiert und erörtert werden.

#### Das Bild als Reflexionsmedium

Zu den Übergangsbildern zwischen Kunstbetrachtung und Erkenntnistheorie gehört in Benjamins Schriften nicht nur die Flamme, dazu zählt auch der Regenbogen. Dieser wurde für den jungen Benjamin zu einem herausragenden Bild, an dem er die Frage nach der Wahrheit der Malerei erörtert, eine Frage, in der das Darstellbarkeitsproblem der Offenbarung nachhallt. Im Bild des Regenbogens verbindet sich in den frühen Aufzeichnungen zur Kunst und Malerei das Thema der Farbe mit dem der Fantasie. Letztere stellt für ihn nicht nur, wie oben gezeigt, im Unterschied zum Abbild eine andere Dimension des Bildes dar, sie steht auch für die spezifische Medialität des gemalten Bildes, in der sich Darstellung und Undarstellbarkeit durchdringen.

In seiner in Bern geschriebenen Dissertation über den *Begriff der Kunstcritik in der deutschen Romantik* hat Walter Benjamin die in Arendts Notiz formulierte Problematik von der Kehrseite her thematisiert. Dort betont er nämlich, dass bereits die Konstitution der Wahrheit als mediales Phänomen verstanden werden muss. Über Friedrich Schlegels und Johann Gottlieb Fichtes Begriff des Absoluten liest man in diesem Zusammenhang: »Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium«, auch wenn, wie Benjamin hinzufügt, Schlegel den Ausdruck des Mediums selbst nicht hatte.<sup>34</sup> Stattdessen habe Schlegel, »um sich über

die mediale Natur des Absoluten, das er im Sinne hat, vollkommen deutlich auszusprechen«, einen Vergleich vom Licht her vorgenommen. Dies belegt Benjamin mit einem Zitat aus den *Philosophischen Vorlesungen* der Jahre 1804 bis 1806:

»Der Gedanke des Ichs [...] ist [...] als das innere Licht aller Gedanken zu betrachten. Alle Gedanken sind nur gebrochene Farbenbilder dieses inneren Lichtes. In jedem Gedanken ist das Ich das verborgene Licht, in jedem findet man sich; man denkt immer nur sich oder das Ich, freilich nicht das gemeine, abgeleitete Sich, [...] sondern in seiner höheren Bedeutung.«<sup>35</sup>

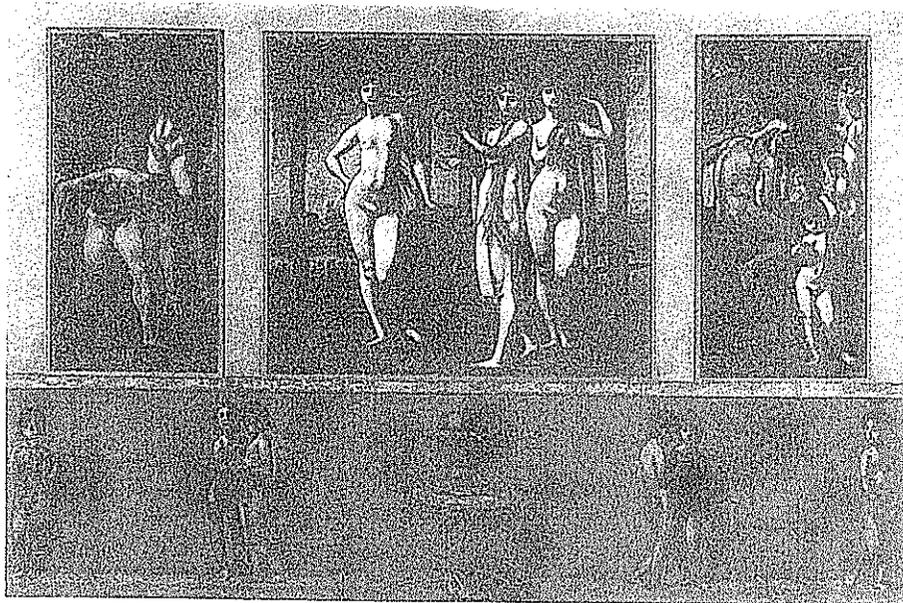
Bemerkenswert ist, dass Benjamin Schlegels Bild des Lichts hier nicht als Metapher der Wahrheit diskutiert, sondern zum Anlass nimmt, um die grundlegende Frage nach der Medialität im Prozess der Konstitution von Wahrheit zu reflektieren. In den parallel zur Dissertation entstandenen Aufzeichnungen zur Malerei wird diese für Benjamin zu genau diesem Medium. Er thematisiert die Malerei nämlich als Medium der Reflexion, in dem zusammen mit dem Dargestellten zugleich etwas anderes zum Ausdruck kommt: »Das Licht der Ideen kämpft mit dem Dunkel des schöpferischen Grundes und in diesem Kampfe erzeugt es das Farbenspiel der Phantasie.«<sup>36</sup>

Bereits in dem vermutlich 1915 entstandenen dialogischen Text *Gespräch über die Phantasie* mit dem Titel *Der Regenbogen* hat Benjamin den Regenbogen – in seiner Erscheinung als Medium und als substanzlose reine Eigenschaft zugleich – als Bild für die Farbe der Fantasie genutzt. Damit gerät der Regenbogen bei ihm zum »Urbild der Kunst«:

»Und der Regenbogen ist mir die reinste Erscheinung dieser Farbe, die die Natur durchgeistigt und beseelt, ihren Ursprung zurückführt in die Phantasie und sie zum stummen angeschauten Urbild der Kunst macht. Endlich versetzt die Religion ihr heiliges Reich in die Wolken und ihr seliges in das Paradies.«<sup>37</sup>

Als ephemere farbige Erscheinung, die sich nicht den Ölfarben des Malers, sondern einer atmosphärischen Spiegelung verdankt, wird der Regenbogen zum Bild einer gleichsam geistigen Malerei, einer imaginären Hervorbringung, die aufgrund ihrer Farbigkeit zum Vorbild der Kunst wird. Mit dem letzten Satz deutet Benjamin solcherart Erscheinung als Effekt einer Geschichte, in der der Himmel, ehemals Sitz der Götter, in ein Gebilde aus Wolken verwandelt wurde, an dem – obwohl säkularisiert oder profaniert – der Nachschein einer Sichtweise wahrnehmbar ist, die ehemals in der Religion zu Hause war. Womit weniger die Malerei als die Ideen und Bilder, welche die Kunst hervorbringen, die Religion beerben.

Einige Jahre später findet sich in einem Fragment über *Phantasie* ein Satz über die Bilder Hans von Marées', der ähnlich erratisch dasteht wie der Satz über Peruginos



2 Hans von Marées, *Die Hesperiden*, 1885 – 1887, Öl und Tempera auf Holz, 341 x 482 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek

Madonna: Marées' Bilder zeigten »das graue Elysium«, so Benjamin. Auch hier nennt Benjamin keinen Titel; es ist aber zu vermuten, dass er sich auf Marées' Triptychon *Die Hesperiden* (Abb. 2) bezieht, das er während seiner Münchner Studienzeit gesehen haben könnte. Das graue Elysium der Maréeschen Gemälde wird in dem genannten Fragment als eine dritte Art des »reinen Scheins« gedeutet, neben der des Vergehens/dem Abendrot und der des Werdens/dem Morgenrot.

Überlegungen zur ewigen Vergängnis und zur unendlichen Auflösung veranlassen den jungen Benjamin, diese Phänomene 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 Scheines.«<sup>38</sup> 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 Gemälde von Marées kommt allerdings erst ins Spiel, als Benjamin einen dritten Modus des reinen Scheins einführt, mit dem er die konventionelle Metaphorik von Werden und Ver-

gehen überschreitet: »Endlich ist ein *dritter* reiner Schein der geminderte, gelöschte oder gedämpfte: das graue Elysium, wie die Bilder von Marées es zeigen. Dieses sind die drei Welten des reinen Scheins, welche der Phantasie angehören.«<sup>39</sup> Das Bild ist hier also ein Supplement zur eingeführten Naturmetaphorik, um ein Drittes vorzustellen. Dieses dritte, das Bild, liegt jenseits der Begriffe (Werden und Vergehen) und der Metaphern (Morgenrot und Abendrot). Später wird Benjamin das Bild selbst explizit als ein Drittes beschreiben, so etwa im Essay *Zum Bilde Prousts*<sup>40</sup> und auch in der *Berliner Kindheit*, wo er mit derselben Strumpfallegorie (der Strumpf als Tasche und Mitgebrachtes in einem) das Bild jenseits eines Gegensatzes von Inhalt und Form verortet.

Jenseits des Gegensatzes von Begriff und Metapher und jenseits des Gegensatzes von Inhalt und Form findet sich bei Benjamin ein spezifisches Verständnis des Bildes. An Betrachtungen zu den Voraussetzungen der Kunst und zur Geschichte visueller Bilder geschult, wird dies bei ihm zur Armaturn einer bildlichen Erkenntnis. Insofern hat Benjamin die Bilder der Malerei als Reflexionsmedium über den Modus und die Zeit von Wahrnehmung und Erkenntnis genutzt und daraus eine Epistemologie entwickelt, die die Signatur der Moderne trägt.

- 1 Hannah Arendt, *Denktagebuch. 1950 bis 1973*, hg. von Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann, Bd. 1, 45, München 2002, S. 592.
- 2 Vgl. zu dieser These das neunte Kapitel in Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. 2008, S. 265–296.
- 3 Vgl. zu diesem Komplex auch Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007.
- 4 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. und 3 Suppl.bde., Frankfurt a. M. 1972–1999. Im Folgenden abgekürzt mit GS, Bandangabe und Seitennennung. GS VI, S. 112f.
- 5 Perugino kommt Benjamin später, als er 1936 in seinem *Pariser Brief* Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Fotografie anstellt, noch einmal in den Sinn, als Beispiel für Maler, die religiöse Themen behandeln, ohne selbst gläubig zu sein (GS III, S. 507 und GS VII, S. 821).
- 6 GS VI (Anm. 4), S. 113.
- 7 GS V/1 (Anm. 4), S. 113.
- 8 Ebd., S. 51.
- 9 Ebd., S. 238.
- 10 Ebd., S. 343.
- 11 GS I/1 (Anm. 4), S. 173.
- 12 GS V/1 (Anm. 4), S. 570.
- 13 Ebd., S. 576f.
- 14 GS VI (Anm. 4), S. 516.
- 15 Ebd., S. 490.
- 16 GS I/2 (Anm. 4), S. 564.
- 17 GS V/1 (Anm. 4), S. 591.
- 18 GS VI (Anm. 4), S. 98.
- 19 GS V/1 (Anm. 4), S. 212.
- 20 GS I/2 (Anm. 4), S. 478.
- 21 GS III (Anm. 4), S. 363–374; vgl. dazu ausführlich das achte Kapitel in Weigel 2008 (Anm. 2), S. 228–264.
- 22 GS II/1 (Anm. 4), S. 376.
- 23 GS II (Anm. 4), S. 382.
- 24 GS I/2 (Anm. 4), S. 461.
- 25 Ebd., S. 636.
- 26 GS V/2 (Anm. 4), S. 1045, Variante V, 700.
- 27 GS V/1 (Anm. 4), S. 512.
- 28 GS V/2 (Anm. 4), S. 1011f.
- 29 GS I/2 (Anm. 4), S. 695.
- 30 GS V/2 (Anm. 4), S. 1011.
- 31 GS VI (Anm. 4), S. 442f.
- 32 Ebd., S. 126f.
- 33 GS I/1 (Anm. 4), S. 126.
- 34 Ebd., S. 37.
- 35 Ebd., S. 37; vgl. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett u. a. (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Abt. 2, Schriften aus dem Nachlass*, 35 Bde., Bd. 12: Philosophische Vorlesungen 1, Paderborn/München/Wien 1964, S. 351.
- 36 GS VI (Anm. 4), S. 114.
- 37 GS VII (Anm. 4), S. 25.
- 38 GS VI (Anm. 4), S. 115.
- 39 Ebd., S. 115f. (Hervorhebung SW).
- 40 GS II/1 (Anm. 4), S. 314.

## Les fins du modèle rhétorique

Bernard Vouilloux

### Dans le pli du verbal et du visuel

Invoker une parole dont l'image serait l'objet (parler *de* l'image), le moyen (parler *par* l'image) ou même le sujet (l'image « parle »), c'est revenir une fois de plus sur la vieille question des rapports entre le « texte » et l'« image », comme il est convenu de dire. Cette question est ainsi posée qu'il serait à tous égards hasardeux de tenter de lui apporter d'emblée ne serait-ce que le début d'une réponse, et cela non seulement parce que sa formulation appelle une explicitation critique de ses présupposés, mais aussi parce que cette explicitation elle-même engage un retour sur quelques-uns des régimes d'intelligibilité dans lesquels ont été pensés les rapports entre le langage verbal et l'image.

La forme même de la question n'est pas indifférente. Elle présuppose que les deux éléments ainsi rapprochés entretiennent un rapport réciproque d'extériorité, tout se passant dès lors comme si celui-ci était justiciable des différentes formes de schématisation spatiale distinguées par la théorie des ensembles: équivalence, intersection, exclusion réciproque (dont la complémentarité n'est qu'un cas). C'est avec ce présupposé territorialisant que rompt d'entrée de jeu la formule employée par Warburg au seuil de son texte de 1902 sur le portrait à Florence à l'époque de Laurent de Médicis, lorsqu'il faisait état, à propos des voix qui se lèvent des archives, du « lien naturel entre la parole et l'image<sup>1</sup> ». Telle est du moins la formulation qui a été retenue par l'éditeur français des *Essais florentins* pour rendre l'expression employée par Warburg, « natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild<sup>2</sup> », qui pourrait être traduite littéralement par « co-appartenance naturelle du mot et de l'image », ou encore par « co-implication<sup>3</sup> ». La figure de la tresse serait celle qui rendrait le mieux compte de cette topique qui fait repasser le « mot » et l'« image » dans le pli l'un de l'autre. Qu'ils soient co-impliqués, cela signifie en effet que chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, embraye sur l'autre en un processus de variation continue où les plus grands écarts se font jour jusque dans la plus grande proximité (je ne puis en même temps *lire* les mots du calligramme et *voir* la forme qu'ils dessinent), tandis que toutes sortes de similarités sous-déterminent les différences les plus marquées, rendant possible la « correspondance des arts ». Que cette co-implication soit « naturelle », cela signifie que le niveau correct de son appréhension est d'ordre anthropologique et sémiotique: si l'historien de l'art (ou l'esthéticien) et le philologue ont à connaître de ce problème, ce n'est pas avec les concepts, les outils et les protocoles de leurs disciplines respectives qu'ils sont à même de le résoudre. Un tel programme