
Maria Teresa Costa

Walter Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit

I.

In einem Brief an Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923 schreibt Benjamin: »Mich beschäftigt [...] der Gedanke, wie *Kunstwerke* sich zum *geschichtlichen Leben* verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt.«¹ Dieser schroffen Feststellung folgen zwei Seiten, in denen Benjamin es sich zum Ziel setzt zu erläutern, was er mit diesem Satz meint, wobei er Fragen stellt und Hypothesen liefert. Benjamin hat hier also keinen dogmatischen Text verfasst, sondern es handelt sich um einen problembezogenen Brief, mit dem er sich an den Freund wendet, in der Hoffnung, dass er sich über dieses schwierige Thema äußern wird. Nach der Feststellung, dass er »ohnehin unter einer gewissen Einsamkeit [leidet,] in die Lebensverhältnisse und Gegenstand [seiner] Arbeit [ihn] gedrängt haben« (GS I, 888), schließt er nämlich: »Sollten Dir diese Überlegungen trotz ihrer Dürftigkeit die Möglichkeit einer Äußerung gewähren, so würde ich mich sehr freuen.« (GS I, 890) Eine Antwort Rangs ist nicht erhalten. Benjamins Text gibt uns (mit anderen seiner Schriften, in denen die Kunstgeschichte eine wesentliche Rolle spielt) allerdings einige Indizien, um zu verstehen, was ihn bewegte. Wenn Benjamin sagt, dass »es Kunstgeschichte nicht gibt«, spricht er nicht vom Nichtbestehen dieses Fachs, sondern er artikuliert seine Unzufriedenheit bezüglich der Art und Weise, in der die Kunstgeschichte bis dato gewirkt hat, und stellt in diesem Sinne eine *Forderung*:² die Forderung, dass die Kunstgeschichte in einer neuen Form beginnen, oder besser gesagt, wieder beginnen möge. Es geht um eine *Wiedergeburt* der Kunstgeschichte und ihrer Methoden. Wenn wir den Text weiterlesen, verstehen wir, dass nach Benjamin die traditionelle Kunstgeschichte keine nützliche Antwort auf die Frage liefert »wie *Kunstwerke* sich zum *geschichtlichen Leben* verhalten«, weil sie mit der *Histoire* und nicht mit der *Geschichte* zu tun hat.

Eine der konstanten Fragen in Benjamins Werk ist die nach der Wirkung der geschichtlichen Bedingungen auf schriftliche und bildliche Texte.³ Dieses Thema fügt sich in eine größere methodologische Debatte ein, die ihren Höhepunkt in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts findet, in denen das

von der Moderne übernommene Wissen in Frage gestellt wird mit besonderem Bezug auf den problematischen Begriff der Geisteswissenschaften. Eine der Leitfragen dieser Debatte, die Benjamin während seines ganzen Lebens kontinuierlich interessiert, ist die nach einer Neubestimmung der Kategorien der geschichtlichen Erfassung.

Der Text als Übertragungsmedium der Vergangenheit ist nach Benjamin fixierbarer als die Geschichte selbst. Auch wenn er unvollständig ist, weil er einen nur selektiven Blick auf die Vergangenheit vermittelt, kann er doch gerade deswegen nützlich sein, um eine treuere Rekonstruktion der Vergangenheit als die der historischen Narration zu leisten: »Die ungemaine Flüchtigkeit des echten historischen Gegenstands (Flamme) konfrontiert sich mit der schriftlichen Festlegung des philologischen«. (GS V, 1251) Diese Feststellung gilt, wie gesagt, sowohl für schriftliche als auch für bildliche Texte. In diesem Sinn hätte eine auf dieser Basis gegründete Geschichte der Ästhetik, der Literatur oder der Kunst ein enormes Potenzial jenseits eines bloß historiographischen Aufbaus.

Für Benjamin hat es keinen Sinn, die Geschichte einer einzelnen Disziplin als autonome Entwicklung zu rekonstruieren. Jedes Mal, wenn man es versucht, »besteht für einen Querschnitt durch den jeweiligen Stand einer Disziplin die Notwendigkeit, den sich ergebenden Befund nicht nur als Glied im autonomen Geschichtsverlaufe dieser Wissenschaft, sondern vor allem als ein Element der gesamten Kulturlage im betreffenden Zeitpunkte aufzuzeigen«. Die Geschichte einer Disziplin ist auch »in ihrer Entwicklung selbst ein Moment der allgemeinen Geschichte«. (GS III, 284)

In Bezug auf die Geschichte der Kunstgeschichte, die der Gegenstand des zitierten Briefs Benjamins an Florens Christian Rang ist, scheint es, als ob Benjamin auf die Tatsache anspielen würde, dass das klassische Schema, dessen sich die Kunstgeschichte bedient, um ihre Gegenstände zu ordnen, auf ein Modell linearer oder zyklischer Zeitlichkeit gestützt ist, das zum evolutionären und teleologischen Historisieren führt. Demzufolge vollzieht sich die Kunstgeschichte innerhalb von Kontinuitätsmodellen, die dem Muster einer Nachfolge von Perioden oder Zeitaltern folgen: entweder im Sinne eines genealogischen Schemas – wie etwa den für Vasaris Künstlerbiographien charakteristischen ternären Zyklus (antike Periode oder Entstehen, fortgeschrittene Periode oder Jugend und Zeit der Perfektion oder Reife) – oder auch eines Modells, das mit Übergangsphasen operiert und dadurch die Kontinuität in der Kunstgeschichte betont (Panofsky). Sowohl im Falle des linearen als auch des zyklischen Modells, sind die Ergebnisse ähnlich, weil beide auf eine chronologische Periodisierung zurückgreifen.

Dieses Modell einer »Verkettung zeitlichen Geschehens« (GS I, 888), das auf der Suche nach kausalen Zusammenhängen ist, eignet sich nach Benjamin für

das »Menschenleben«, aber nicht für die Kunstwerke, die er als »*geschichtslos*« definiert: »Der Versuch, das Kunstwerk in das geschichtliche Leben hineinzustellen, eröffnet nicht Perspektiven, die in sein Innerstes führen, wie etwa der gleiche Versuch bei Völkern auf die Perspektive von Generationen und andere wesentliche Schichten führt«. Wenn man die Kunstgeschichte durch eine »Verkettung zeitlichen Geschehens« (GS I, 888) erzählt, schreibt man entweder eine Künstlerbiographie, eine »Stoff-Geschichte«, oder eine »Form-Geschichte«, »für welche die Kunstwerke nur Beispiele, gleichsam Modelle herleihen; eine Geschichte der Kunstwerke selbst kommt dabei gar nicht in Frage«. (GS I, 889) Hier berührt Benjamin das Wesentliche seiner Argumentation. Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist nicht durch Zusammenhänge, die zugleich extensiv und wesentlich sind, gegeben, wie es zum Beispiel in der Volksgeschichte bezogen auf das Abstammungsverhältnis der Generationen der Fall ist. In der Philosophie besteht die Gefahr, dass die philosophischen Systeme innerhalb einer »Geschichte der Philosophie« zu einer »Dogmen- oder Philosophen-Geschichte« werden, es sei denn sie realisieren sich zu einer »Problemgeschichte, als welche jederzeit die Fühlung mit der zeitlichen Extension zu verlieren und in zeitlose, intensive Interpretation überzugehen droht«. (GS I, 889) Ähnlich ist der Zustand der Kunstwerke: Ihre spezifische Geschichtlichkeit erschließt sich ebenfalls nicht in »Kunstgeschichte«, sondern nur in »Interpretation«. Sie ist »intensiver« Natur, indem sie »Zusammenhänge von Kunstwerken« hervorbringt »welche *zeitlos* und dennoch nicht ohne *historischen Belang* sind«. (GS I, 889; kursiv von M.T.C.) Es ist kein Zufall, wenn Benjamin hier auf Leibniz' *Monade*¹ zurückgreift. Wie die Idee für die Philosophie, so sind die Kunstwerke Monaden für eine Kunstgeschichte, die noch zu schreiben ist.⁵

Es ist offensichtlich, dass hier zwei Begriffe von Benjamin nicht im wörtlichen Sinn benutzt werden: Erstens werden die Kunstwerke als »geschichtslos« beschrieben, nicht weil sie keine Geschichtlichkeit haben, sondern weil sie durch eine »spezifische Geschichtlichkeit« (GS I, 889) charakterisiert sind, die ihren Ort nicht im Verlauf, sondern in der Diskontinuität findet; zweitens bezieht sich Benjamin, wenn er davon spricht, dass die Zusammenhänge von Kunstwerken »zeitlos« sind, auf eine Zeitlichkeit, die mit der traditionellen Kunst-Geschichte nichts zu tun hat. Benjamin bestimmt hier die Grenzen der traditionellen Kunstgeschichte und deren Darstellungsform, die in einem Modell linearer Zeitlichkeit eingespannt bleibt (*histoire*), das zu einer deterministischen und einseitigen Erzählung (*recit*) führt.

In diesem Sinne plädiert er für eine Erneuerung oder Wiedergeburt der Kunstgeschichte, die – wie wir sehen werden – im Sinne einer *Kunstwissen-*

schaft zu verstehen sei. Die Aufgabe der ›neuen‹ Kunstgeschichte besteht also für Benjamin darin, von Neuem anzufangen und eine Geschichte der Kunstwerke zu schreiben.

II.

Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte ist eine Konstante in Benjamins Werk und lässt sich bis zu seinen jugendlichen Schriften zurückverfolgen, sowohl in autobiographischen (wie z. B. Briefe und Curriculum Vitae) als auch in theoretischen Zusammenhängen (wie Rezensionen, Aufsätzen und Büchern).⁶ Bei einer Lektüre der Benjamin'schen Schriften stößt man auf ein dichtes Netz von Bildern, Künstlern und Kunsttheoretikern, die nach Benjamins eigenen Auskünften bedeutsam waren, um seine Umgangsweise mit Bildern und sein Bildkonzept zu entwickeln: Um also zu einem vertieften Verständnis seines Begriffs vom ›Bild‹ zu gelangen, der auch in den aktuellen Bemühungen um eine interdisziplinäre Bildwissenschaft immer wieder herangezogen wird, ist eine Untersuchung von Benjamins Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstwissenschaft und mit der Kunstgeschichte von großer Bedeutung.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es deswegen, Benjamins Konfrontation mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit (vor allem mit Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Aby Warburg und Henri Focillon) zu erhellen und sie als Grundlage seines Bildbegriffs zu betrachten, um so seinen Bildbegriff für die heutige Bildwissenschaft fruchtbar zu machen.

Benjamins Interesse für die bildenden Künste zeigt sich schon früh und ist zugleich von Dauer. Er beschäftigt sich mit den Grundbegriffen der Figuration (Linie und Farbe), mit den Medienunterschieden (Zeichnen und Malerei, Fotografie und Film), mit den Praktiken des Erhalts und der Institutionalisierung von Kunstwerken (z. B. Sammlungen und Museen) und mit Methodologie und theoretischen Modellen der Kunstbetrachtung (vor allem die Kunstwissenschaft um 1900). Es wird hier auf die Rezension *Strenge Kunstwissenschaft*⁷ Bezug genommen, in der Benjamin den ersten Band der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* bespricht. Die wichtigen Aspekte von Benjamins Betrachtung der Kunstgeschichte seiner Zeit sind dort bereits *in nuce* enthalten. Es geht um die problematische Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik um 1900, aus der die Kunstwissenschaft als autonomes Feld entsteht. Im Bericht geht es um die Unterschiede zwischen der formalistischen Schule Wölfflins und der Wiener Schule (vor allem Alois Riegl) und auch Aby Warburg nimmt eine bedeutsame Stellung ein, selbst wenn er nur cursorisch genannt wird.

1915 nahm Benjamin als Student an den Vorlesungen Wölfflins teil, zu dem er ein ambivalentes Verhältnis hatte, da er ihn als Lehrer gänzlich ungeeignet fand, einige seiner Schriften aber sehr schätzte.⁸ Wölfflin hatte seine wichtigsten Werke damals schon veröffentlicht: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899) und *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915).⁹ Benjamin hielt *Die Klassische Kunst* für besonders gelungen, wie sich einem Brief an Herbert Belmore vom 12. August 1912 entnehmen lässt: »Wölfflins Buch ist für mich eines der brauchbarsten, die ich über konkrete Kunst gelesen habe. Ich stelle gleich hoch: Dilthey, Hölderlin, einzelne Shakespeare-Kommentare und nichts, was ich sonst je über bildende Kunst (in concreto) las«. ¹⁰ Benjamins Auseinandersetzung mit Wölfflin bleibt zweideutig bis zum Ende der dreißiger Jahre. In seinem Werk fand er interessante Anregungen, auch wenn seine Herangehensweise an die Kunstgeschichte Benjamin problematisch erschien. Wenn er in seinen Schriften vom Ende des ersten Jahrzehnts, wie *Malerei und Graphik* (1917) und *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917) (GS II, 602 ff.), auf einige Kategorien von Wölfflins Denken Bezug zu nehmen scheint – wie z. B. die Stellung eines Gegenstandes bezüglich des Subjektes, das ihn wahrnimmt, (waagrecht, senkrecht) oder die Polarität zwischen Linie und Fleck –, beginnt er in der Besprechung des ersten Bandes der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* seine Überlegungen allerdings mit Wölfflins Werk, um vor allem dessen Mängel zu betonen und diesem eine »strenge Kunstwissenschaft« gegenüberzustellen.

Die Suche nach Vollständigkeit durch formale Betrachtung war nach Meinung Benjamins nicht der richtige Weg, um ein Kunstwerk zu verstehen. Jede Form ist nämlich für ihn nicht als Ganzes lesbar, sondern nur als Fragment, als Unvollständiges, das daher nicht frei von Widersprüchen ist.¹¹ In seiner Rezension nimmt Benjamin seinen Ausgang von der *Klassischen Kunst* (1898) Wölfflins, um zu zeigen, dass der Kunsthistoriker sich von der traditionellen Kunstgeschichte als Universalgeschichte nicht gänzlich verabschieden konnte. Wenn er »den Dualismus zwischen einer flachen, universalhistorischen Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten« und einer akademischen Ästhetik aufzeigt«, geschieht dies, »ohne ihn doch ganz zu überwinden«. (GS III, 364) Auch wenn Wölfflin meint, dass »jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Ästhetik« enthalten sollte, und zu diesem Ziel einem historischen Teil einen systematischen folgen lässt, ist er doch nicht in der Lage, den universalistischen Ansatz zu vergessen. Um auf der Höhe der Zeit zu sein, ist es Benjamin zufolge nämlich nicht genügend, die Ausführung in Persönlichkei-

ten und Begriffe zu unterteilen. Die Kunstgeschichte soll sich erneuern, weil »der Glaube an den Sinn einer Gesamtdarstellung dem heutigen Geschlecht in hohen Maßen verloren« gegangen ist. Der Anschauungsspielraum selbst ändert sich mit der Zeit und »gemäß der Wendungen seiner geistigen Lenkung«. (GS III, 364 ff.) Deshalb ist es sehr problematisch anzunehmen, dass Dinge existieren, die gleichartig vorhanden sind und nur einer »Stilwandlung« untergeworfen sind.

Geeigneter scheint da Riegls Begriff des »Kunstwollens«, den Benjamin in den *Stilfragen* (1893) skizziert und in der *Spätromischen Kunstindustrie* (1901) vertieft.¹² Kunstwollen soll nicht in dem Sinn verstanden werden, dass jede Epoche sich nur in einer bestimmten Weise darstellen kann, weil sie nur über bestimmte Materialien und Techniken und damit über ein beschränktes Spektrum an Möglichkeiten (wie Semper behauptete) verfügt. Jede Epoche hat im Gegenteil den Anspruch, etwas Besonderes darzustellen, und findet die jeweils passenden Materialien und Techniken. Aus dieser Perspektive ist Kunstwollen ein Neologismus, um die Einheit zu bezeichnen, zu der die Grundstrukturen der Kunstsprache gebracht werden können: Jenseits der Kunstbereiche liegt etwas, das jedes Kunstwerk als solches konstituiert und von der Signatur seiner Epoche, beziehungsweise von ihrer jeweiligen Art und Weise, etwas darzustellen, zeugt.

Kunstwollen ist weder eine bloß methodologische Konstruktion, die *in vitro* geschaffen wurde, um künstlerische Phänomene zu deuten, noch eine materielle Spur, die man unmittelbar auf der Oberfläche des Kunstwerks erkennen kann. Durch einen nüchternen beschreibend-phänomenologischen Ansatz bietet das Kunstwollen die Möglichkeit, eine von der Kategorie der Potenzialität geleitete Kunstgeschichte zu erzählen. Kunstwollen ist nämlich der im Werk enthaltene Möglichkeitskern, der andere mögliche Werke und Formen *in nuce* enthält und sich anderen Räumen und Zeiten öffnet: »Die Menschheit [wollte] die sinnlichen Erscheinungen nach Umriss und Farbe in Ebene oder Raum zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise vor Augen gestellt sehen«.¹³ Mit diesem Prinzip hebt Riegl hervor, wie wichtig für ihn die kollektive Dimension der künstlerischen Produktion (und Rezeption) ist: Aus diesem Grund stehen Architektur und Kunstgewerbe im Zentrum seiner *Spätromischen Kunstindustrie*, soweit sie nicht figurativ sind. In beiden Disziplinen erscheinen »die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit«. Dagegen sind letztere in den figuralen Werken der Skulptur und Malerei nicht offenbart, weil beide mit der Darstellung von »Inhalten« (»das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit den menschlichen Figuren beabsichtiger- oder unbeabsichtigtermaßen

verknüpfen») verbunden und deswegen »von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum«, abgelenkt sind.¹⁴ Insofern wird deutlich, wie die kollektive Dimension der künstlerischen Erfahrung Benjamins Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte.¹⁵ Vielleicht ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass Benjamin schon vor seiner Wende zum Marxismus, und zwar schon zur Studenzeit, durch Riegls Werk dazu angeregt wurde, sich für die Dimension des Kollektiven und damit für eine Abschaffung der Kategorie der Subjektivität zu interessieren, die, wie unter anderem Adorno betont hat,¹⁶ eine der theoretischen Grundlagen von Benjamins Philosophie darstellt.¹⁷

So eröffnet sich eine neue Form des Zugangs zur »geistigen Struktur einer Epoche: Durch die Untersuchung eines Einzelwerks oder einer einzelnen stilistischen Struktur ist es möglich, den breiteren kulturellen Rahmen zu rekonstruieren. Aus dieser Perspektive beschreibt Benjamin in seinem Bericht *Kunstwissenschaftliche Forschungen* Riegl als »Ahnherrn« einer »neuen Kunstwissenschaft«, die »dlerl ältereInl Art universalhistorischer Betrachtung« gegenüberzustellen ist. Er stellt fest: »Es ist das jene eingehende Ausdeutung des Einzelwerks, die, ohne irgendwo sich zu verleugnen, auf die Gesetze und Probleme der Kunstentwicklung im Ganzen stößt. Diese Forschungsrichtung hat alles von der Erkenntnis zu erwarten, daß der Bedeutungsgehalt der Werke, je entscheidender sie sind, um desto unscheinbarer und inniger, an ihren Sachgehalt gebunden ist. Sie hätte es mit der Bezogenheit zu tun, die zwischen dem historischen Prozeß und Umbruch auf der einen Seite und dem Zufälligen, Äußerlichen, ja Kuriosen des Kunstwerks auf der anderen die wechselseitige Erhellung stiftet. Denn wenn sich als die bedeutungsvollsten gerade jene Werke erweisen, deren Leben am verborgensten in ihre Sachgehalte eingegangen ist – man denke an Giehlow's Deutung der »Melencolia« Dürers – so stehen im Verlauf ihrer Dauer in der Geschichte diese Sachverhalte einem Forscher um so viel sinnfälliger vor Augen, je mehr sie aus der Welt verschwunden sind.« (GS III, 372)¹⁸ In diesem Abschnitt zitiert Benjamin sich selbst und besonders den Anfang seines Aufsatzes *Goethes Wahlverwandtschaften*: »Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt.« (GS I, 125) Wie schon in der Forschungsliteratur betont wurde,¹⁹ stellt Benjamins Besprechung der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* nicht einen bloßen Bericht dar, sondern der Text zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft, aus der Benjamin wichtige epistemologische und methodische Anregungen für seine eigene Arbeit übernimmt. In diesem Kontext nimmt also Benjamins Zitat eine andere Bedeutung an: Die neue Forschung der Kunstwissenschaft soll in der Lage sein, vom Unscheinbaren auszugehen, weil

»es [...] das Unscheinbare oder auch Anstößige (beides ist kein Widerspruch) listl, das in den wahren Werken überdauert und [weil dies] der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt«. (GS III, 366)

Auf der Grundlage dieses Interesses für die kollektive und anonyme Dimension des künstlerischen Schaffens, die unter anderem von Riegls Kunstwollen und Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen« ausgedrückt wird, zieht Benjamin (wie es die zitierten Kunsthistoriker schon gemacht hatten) Parallelen zwischen ganz unterschiedlichen Epochen. So schreibt er z.B. im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: »Denn wie der Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstwollens. So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls. Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk. Zu Zeiten aber bleibt das runde Werk allein dem Epigonen erreichbar. Das sind die Zeiten des ›Verfalls‹ der Künste, ihres ›Wollens‹. Darum entdeckte Riegl diesen Terminus gerade an der letzten Kunst des Römerreiches«. (GS I, 235) Die untersuchte Verbindung der spätrömischen Zeit mit dem Expressionismus kommt dann im Bericht *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) wieder vor: »Dieses epochemachende Werk trug das Stilgefühl und die Einsichten des zwanzig Jahre späteren Expressionismus mit prophetischer Sicherheit an die Denkmäler der späteren Kaiserzeit heran«. (GS I, 170)²⁰ Zwei Jahre später schreibt er dann in der Besprechung *Strenge Kunstwissenschaft*: »Der Leser, welcher heut sein Hauptwerk – die ›Spätrömische Industrie‹ – liest [...], erkennt rückblickend, wie da unterirdisch schon die Kräfte sich bewegen, welche ein Jahrzehnt später im Expressionismus zutage traten«. (GS I, 372)

Mit seiner Untersuchung von Einzelwerken und deren Verwandtschaft zu Werken aus anderen Epochen berührt Benjamin einen wichtigen Punkt, der sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk zieht: das Thema der Historizität des Sehens und der Wahrnehmung sowie das des Zuschauers. Man denke an den berühmten Paragraphen 4 des *Kunstverkaufsatzes*, in dem sich Benjamin auf Riegl und Wickoff bezieht: »*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung.* Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung«. (GS VI, 352)

Der Schwierigkeit dieses Themas war sich Benjamin sein ganzes Leben lang bewusst. 1939 schreibt er in einer Besprechung von Dolf Steinbergers Buchs

Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert: »Ob die Gesichtseindrücke des Menschen nicht nur von natürlichen Konstanten, sondern auch von historischen Variablen bestimmt werden – das stellt eine der vorgeschobensten Fragen der Forschung dar, von der aus jeder Zollbreit Antwort hart zu erkämpfen ist«. (GS III, 573)

Riegl hatte nicht nur eine neue Methode für die Kunstgeschichte entwickelt, sondern auch einen Zusammenhang zwischen kulturellen Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen herausgestellt. Wenn auch Riegl seine Behandlung in den Rahmen einer Entwicklung von einer »taktischen« zu einer optischen Wahrnehmung und also in eine positivistische und hegelianische (oder mindestens historistische) Tradition einfügt,²¹ betrachtet er es als möglich, dass es in diesem Prozess Umkehr und Wiederaufnahmen gibt.²²

Es ist also kein Zufall, wenn Benjamin in der Rezension der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* Riegl als »Ahnherren dieses neuen Typs von Kunstgelehrten« versteht und sich explizit auf seinen Aufsatz, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* von 1898 (dasselbe Jahr, in dem auch Wölfflins *Klassische Kunst* erschien) bezieht, in dem der Wiener Kunsthistoriker gegen die ältere universalistische Kunstbetrachtung einen neuen kunstgeschichtlichen Ansatz vorschlägt, der viele Elemente von Benjamins Vorstellung antizipiert: »Zwei Dinge taten also not«, schreibt Riegl, »erstlich spezielle Vertiefung in die Einzeldenkmäler und zweitens kritische Quellenforschung«. ²³ Anstelle der früheren universalen Darstellung steht die Spezialuntersuchung, die sich der Monographie als Instrument bedient. Er weist außerdem darauf hin, dass die neue Forschung sich nicht nur für »individuelle«, sondern auch für »gemeinsame Züge« interessiert.

Zusammenfassend sind nach Benjamins Meinung die »wichtigsten Signaturen der neuen Forschung« (GS III, 364), von Riegl meisterhaft ausgedrückt, gemeint ist einerseits die »Erforschung einzelner Gebilde« (GS III, 365) und andererseits das Interesse für die »Grenzgebiete« oder den »Grenzfall« (GS III, 367ff.); die geeignetste Darstellungsform für die neue Kunstwissenschaft ist die Monographie. Ein dritter wichtiger Aspekt ist dasjenige, was Benjamin »Andacht zum Unbedeutenden« (GS III, 366) nennt. Das erinnert natürlich an Riegls Interesse für Epochen (Spätromische Zeit und Barock) und Gegenstände (Goldschmiedekunst), die normalerweise vernachlässigt werden, und bringt uns zugleich zu einer anderen wichtigen kunstwissenschaftlichen Quelle Benjamins, nämlich zu Aby Warburg, mit dessen Namen Benjamins Rezension bedeutsam schließt: Seine Kulturwissenschaftliche Bibliothek wird als Modell für eine Forschungsart gebracht, die »in Grenzbezirken sich daheim fühlt«. (Vgl. GS III, 374)

III.

Benjamins Interesse für Aby Warburg ist in der Forschung stark beachtet worden²⁴ und betrifft etliche Themen: von Benjamins Versuchen, durch Scholem mit dem Warburg-Kreis persönlich in Kontakt zu kommen, über die prominente Erwähnung Warburgs und der Dürer-Studie der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Trauerspielbuch, bis hin zu berühmten Begriffen wie *Nachleben* und *Pathosformel*, die Benjamins Bild- und Kunstverständnis stark beeinflusst haben.

Der Aspekt, den Benjamin in seiner Rezension besonders beleuchten wollte, ist der interdisziplinäre oder transdisziplinäre Ansatz, mit dem Warburg Bilder betrachtete. Diese Herangehensweise hat für Warburgs Kunstgeschichte wichtige Konsequenzen, sowohl aus methodologischer als auch aus thematischer Perspektive. Indem Warburg Bilder in einem größeren Zusammenhang betrachtet und andere Disziplinen (wie z.B. Anthropologie, Ethnologie, Philosophie, Psychoanalyse) mit einbezieht, geht es einerseits nicht nur um Bilder aus der Kunstgeschichte im engeren Sinne (das heißt um Kunstwerke) und andererseits wird deutlich, dass man neue Begriffe braucht, um die so verstandenen Kunstwerke behandeln zu können. Wichtig ist hier, dass den von Warburg geprägten Begriffen (wie *Nachleben*, *Pathosformeln*, *Formelmigration* oder *Wanderung*, um nur einige zu nennen) eine Zeitauffassung zugrunde liegt, die voll von Zäsuren und Diskontinuität ist, und der eine diskontinuierliche Darstellungsform in Warburgs Büchern und Ausstellungen entspricht. Warburg untergräbt alle bestehenden epistemischen Deutungsmodelle der Vergangenheit, indem er dem evolutionären Paradigma der Generationen (Vasari) und dem idealen Paradigma der Wiedergeburt ein biologisch-geologisches Modell gegenüberstellt, das mit Zeitschichtungen, Brüchen und unerwarteter Wiederkehr arbeitet, und das die Linearität der Überlieferung durch die Komplexität der Interferenz ersetzt. Die zwei überwundenen Paradigmen werden von ihm wörtlich in Bewegung gesetzt durch ein tatsächliches, sowohl räumliches als auch zeitliches *deplacement*, indem er von *Wanderung* und vom *Nachleben* von Bildern spricht. Nachdem die Bilder in Bewegung gesetzt worden sind, werden sie Veränderungen und Übersetzungen unterzogen und treten in die komplexe Dialektik zwischen *Neuem* und *Immergleichem* ein, die die Wiederholung als Koexistenz von Altem und Neuem versteht. Beispielhaft ist in dieser Perspektive die Renaissance, die im Zentrum von Warburgs *Euvre* steht, dessen bildlicher Wortschatz durch die Wiederaufnahme und das Zitieren von Mustern aus der klassischen Antike sich als Neues genau durch die Wiederholung des *Antiken* anbietet. Dies eröffnet eine historiographische und

methodologische Frage von grundlegender Bedeutung: die Frage der Iteration, der Reproduzierbarkeit und damit auch die Frage einer Wiederholung, die die Differenz einschließt. Aus dieser Perspektive wird das Bild nicht als etwas verstanden, was das Sichtbare als Kopie oder Darstellung wiederholt, sondern als etwas, was jenseits seiner selbst sichtbar macht. Und dies, weil es in der Lage ist, verschiedene Aspekte eines Objekts oder eines Ereignisses gleichzeitig zu enthüllen und sich damit als eine Kombination zwischen Simultanität und Sukzession zu zeigen. Diese paradoxe Struktur bildet eine Konstellation, die Spuren aus einer Vergangenheit zeigt, die noch auf die Gegenwart wirken, indem Gedächtnis und Vergangenheit sich mischen. Das Erfahrene wird nur durch den Akt des Erinnerns sichtbar, aber kann nicht bewusst in Erinnerung gebracht werden, indem es Besitz mehr der Vergessenheit als der bewussten Erinnerung ist.

Bilder sind in diesem Sinn eine Art Kristall, das geschichtete Zeitfragmente und Ausdrucksgebärden enthält, die sich in der Geschichte mit Veränderungen wiederholen. Aby Warburg war sich dessen bewusst, als er die Kunstgeschichte als eine Geschichte der visuellen Ausdrucksbewegungen beschrieb, und sich nicht zufällig auf die Werke der Einfühlungstheoretiker (wie z.B. Robert Vischers *Das optische Formgefühl*²⁵) bezog. Die Leitfrage war für ihn, das von einem Bild hervorgerufene ästhetische Gefühl jenseits von zeitlichen und räumlichen Grenzen zu untersuchen. In seinem unbändigen Wunsch, die philologische Liebe für Details mit dem Interesse für Grundgesetze oder -ideen zu kombinieren, sah er die Kunstgeschichte, oder besser gesagt die Bildgeschichte, als Sammlung von *Pathosformeln* an, das heißt als Momentaufnahme einer erstarrten Bewegung zwischen der Instabilität von pathetischen Gesten und der Festigkeit der Formelwiederholung. Als Pathosformel wiederholen sich die Bilder innerhalb eines kontinuierlichen Übersetzungs- und Metamorphoseprozesses, innerhalb einer Dialektik, in der die Wiederholung nicht als das Identische erscheint, sondern als Differenz. Differenz und Wiederholung sind also nicht antithetische Pole einer binären Dialektik, sondern Variablen derselben Geschichte.

Ähnliche Fragen stehen im Mittelpunkt von Henri Focillons Interesse. Der französische Kunsthistoriker gilt als besonderes Beispiel einer Art Übersetzung der Methode der Kunstwissenschaft im Rahmen einer *science de l'art*. Focillons Name kommt in dem Bericht *Strenge Kunstwissenschaft* nicht explizit vor und Benjamin zitiert ihn überhaupt nur wenige Male, aber dies dafür an zentralen Stellen seines Werks²⁶ und das vor allem in Bezug auf seine Zeitauffassung. Die Leitfrage in Focillons *Leben der Formen (Vie des Formes 1934)*²⁷ ist natürlich die des Zusammenhangs zwischen Zeit und Form: Es geht um

eine genetische Morphologie der Formen. Focillon nimmt Abstand von jeder Art von Positivismus und Historismus, die Riegls Denken noch charakterisierten. Das heißt, dass er auf eine lineare Zeitlichkeit verzichtete, indem er die Zeit, à la Bergson, zu einer Polyphonie von geschichteten Zeiten öffnete. Focillons Besonderheit ist es in diesem Sinn, dass er zwei zeitliche Modelle definiert, die parallel durch die Kunstgeschichte laufen und ihren Rhythmus markieren: die Zeit des langsamen Wandels, der Dauer, der Metamorphose und die Zeit des Bruchs, des Stillstands, der Unterbrechung. Die Kunstwerke sind zwei Grundsätzen unterworfen, einem der Erneuerung (Metamorphose) und einem der Stabilisierung (Stil). Jeder Stil durchquert unterschiedliche Phasen und Epochen und ist nur eine Etappe, eine Konfiguration, ein auf der Schwelle einer permanenten Umwandlung schwebender Augenblick.

Innerhalb dieser Dialektik sind Kunstwerke nur anscheinend unbeweglich: Sie tauchen aus einem Wandel auf und bereiten gerade den nächsten vor.²⁸ Als Paradebeispiel gilt der Fall der Entwürfe, in dem deutlich wird, wie eine Form viele andere enthält: »Die Form kann zu Formel oder Kanon werden [...], aber ist vor allem ein bewegliches Leben in einer wandelnden Welt.«²⁹ Wenn die Tätigkeit eines Stils normalerweise als Entwicklung vorgestellt wird, ist aber der Begriff von Entwicklung wegen seines »falsch abgeglichenen Charakters«, seines »einseitigen Wegs« und seines Einspruchs als Mittel des Übergangs gefährlich.³⁰

Man muss außerdem bemerken, dass verschiedene Stile koexistieren können und dass ihre Koexistenz an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. Es geht nämlich allein um verschiedene Momente der *Vie des Formes*. Was wir normalerweise Klassizismus oder Barock nennen sind also nichts Anderes als »Momente des Lebens der Formen«. Man sollte aber nicht vergessen, das Wort »Moment« aus einer linearen Zeitlichkeit herauszuziehen. Die Dinge komplizieren sich, wenn derselbe Stil (auch in seiner anscheinend kanonisierten Formelhaftigkeit) auf unterschiedlichen materiellen Trägern benutzt wird. Aus dieser Perspektive liefert die Renaissance mit der Erfindung der Ölmalerei ein Paradebeispiel, weil sie »aus Materialien, die von der Natur kommen, die Materialien und Mittel einer neuen Natur gewinnt, die nicht aufhört, sich selbst immer wieder zu erneuern.«³¹ Hier zeigt sich, dass die Renaissance einen emblematischen Fall für die Art und Weise darstellt, nach der die Kunst einen chemischen Prozess benutzt, um ihren metamorphischen Charakter zu zeigen. Es liegt nahe, dass die Folgen einer solchen Überlegung über die Materialität der Kunst zugleich ein Nachdenken über die künstlerische Materie sind.

Focillon überwindet also die traditionelle historiographische Auffassung, die – auf der Suche nach Einflüssen und Wiederaufnahmen – durch eine binäre

Dialektik von Original und Kopie funktioniert. Hingegen soll das Kunstwerk nach Focillon innerhalb eines komplexeren zeitlichen Modells betrachtet werden, weil es zeitlos ist, aber seinen Ort vor und nach anderen Kunstwerken findet. Das Kunstwerk ist nämlich in Benjamins Worten »zeitlos und dennoch nicht ohne *historischen Belang*«. (GS I, 889) Es ist das Ergebnis eines Konflikts zwischen Frühreife, Aktualität und Verspätungen,³² von Interferenzen, Begegnungen und Konflikten zwischen unterschiedlichen Räumen und Zeiten, oder, übersetzt in Benjamins Sprache, ein »dialektisches Bild«.

IV.

Indem Riegl, Warburg und Focillon ihre Disziplin sowohl theoretisch als auch methodisch erneuern, liefern sie zeitliche Modelle, um die Gegenstände der Kunstgeschichte neu zu bedenken. Die Leitfrage, die als *Kunstwollen, Nachleben* oder *Vie des Formes* dekliniert wird, ist, wie gesagt, die nach dem Zusammenhang zwischen Zeit und Form, die zugleich der Ausgangspunkt des Überdenkens der Historizität der traditionellen Kunstgeschichte seitens der Kunstwissenschaft um 1900 und der neuralgische Punkt von Benjamins Bildbegriff ist.

Dass Benjamins Bildbegriff (vor allem der des dialektischen Bildes) von Zeitlichkeit und Historizität stark geprägt ist, das muss hier nicht diskutiert werden. »Bild ist die *Dialektik im Stillstand*«, wie es in einem viel zitierten Fragment aus dem *Passagen-Werk* heißt: »Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern *bildlicher* Natur. Nur *dialektische Bilder* sind echt geschichtliche, d.h. *nicht archaische Bilder*. Das *gelesene Bild*, will sagen das Bild im *Jetzt der Erkennbarkeit* trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.« (GS V, 578) Dies zeigt wie Benjamins Bilddenken von der Kunstwissenschaft um 1900 geprägt ist. Wenn die Kunst-Geschichte ein privilegiertes Feld ist, um das Thema des Zusammenhangs zwischen Zeit und Form, Geschichte und Bild zu denken, dann ist es vielleicht nicht zufällig, dass Benjamin sich stark auf einen Moment der Geschichte der Kunstgeschichte bezieht, in dem sie sich intensiv mit der philosophischen Ästhetik auseinandersetzt und neue, wichtige methodische Ergebnisse herbeiführt.

Was Benjamin als »wichtigste Signaturen der neuen Kunstforschung« beschreibt, die »Erforschung einzelner Gebilde« und das Interesse für die »Grenzfälle« (GS III, 365, 367), steht im Zentrum seiner erkenntniskritischen Methode: Wenn man an die zwei Meisterwerke Benjamins denkt, seinen germanistischen Zyklus (*Trauerspielbuch*) und den französischen Zyklus (*Passagen-Werk*), fällt

auf, dass beide durch die Methode verbunden sind, vom Besonderen zum Allgemeineren, vom Fragment zur Totalität zu schreiten. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst bedeutet dies, das »Allgemeine« von dem Einzelfall aus zu suchen, das zu suchen, was wir das ›Bildliche‹ oder die ›Bildlichkeit‹ nennen könnten. Hier trifft, so die Hypothese, Benjamins Interesse für die Kunstwissenschaft auf das Interesse für die epistemische Natur des Bildes: Das Bild bewegt sich auf der Schwelle zwischen Einzelem und Kollektivem und kann als erkenntniskritisches Modell gelten, das jenseits der Disziplinen liegt und die heutigen Tendenzen der Bildwissenschaft und ihrer Praktik antizipiert.

Wenn Benjamin schreibt, dass »die Geschichte in Bilder und nicht in Geschichten zerfällt«, (GS V, 596) scheint es, dass er sich einerseits auf Warburgs Bilderatlas und auf seine Ausstellungen³³ bezieht und andererseits aktuelle Ausstellungstendenzen antizipiert. Es ist kein Zufall, dass Massimiliano Gioni, der Kurator der 55. *Venedig Biennale* als Thema für seine Ausstellung den »Palazzo enciclopedico« (*The Encyclopedic Palace*) gewählt hat. Leitfaden seiner Konzeption ist die Überwindung des Kunstwerks durch das Bild im weitesten Sinne: In seiner Ausstellung geht es im Benjamin'schen Sinne um Bilder des Einzelnen und des Kollektiven, um Erinnerung und Einbildungskraft, um Natur und Geschichte, um Kinder- und Neurotikerzeichnungen. Als Motto für seine Arbeit nimmt er ein Zitat aus den Notizen zum *Kunstverkaufsatz* Benjamins, in dem gesagt wird, dass »die Geschichte der Kunst eine Geschichte von Prophetien ist«. (GS I, 1046)

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bd., Frankfurt/Main 1972–1989, (von hier aus zitiert mit der Sigle GS), hier: Bd. 1, 888.
- 2 ›Forderung‹ ist ein wichtiges Wort in Benjamins Sprache. Indem es auf den Wunsch der Verwirklichung einer Möglichkeit anspielt, beschreibt es die paradoxe Struktur von einer Möglichkeit, die stärker zu sein scheint als die Wirklichkeit. Aus dieser Perspektive vgl. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Rom 2014, 71, 83ff; ders., *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014, 218 ff.
- 3 In den folgenden Überlegungen ist mit ›Text‹ sowohl der schriftliche als auch der bildliche Text gemeint. Vgl. Michael Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, Bern 1992, 77.
- 4 Über Benjamins Rezeption von Leibniz vgl. u.a.: Paula Schwebel, *Intensive Infinity. Walter Benjamin's Reception of Leibniz and its Sources*, in: *Modern Language Notes*, 127(2012)3, 589–610.
- 5 Dieses Thema wird von Benjamin auch in seinem Aufsatz *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931) behandelt, in dem er für eine Literaturgeschichte plädiert, die die Einzelwerke jenseits von totalisierenden Begriffen wie Genre oder

Periode betrachtet. Statt einer Gesamtdarstellung sollte man Benjamins Meinung nach einzelne Werke betrachten: »Deren gesamter Lebens- und Wirkungskreis hat gleichberechtigt, ja vorwiegend neben ihre Entstehungsgeschichte zu treten; also ihr Schicksal, ihre Aufnahme durch die Zeitgenossen, ihre Übersetzungen, ihr Ruhm. Damit gestaltet sich das Werk im Inneren zu einem Mikrokosmos oder viel mehr: zu einem Mikroaeon. Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu – nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie zu machen, ist die Aufgabe der Literaturgeschichte.« (GS III, 290).

- 6 Vgl. Benjamin, *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (1915), *Malerei und Graphik* (1917), *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917), *Goethes Wahlverwandtschaft* (1921), *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) und *Strenge Kunstwissenschaft* (1931 und 1933), die *Geschichte der Photographie* (1931), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–39), die *Passagen-Arbeit* (1927–1940) und *Über den Begriff der Geschichte* (1940). Zu Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte vgl. Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007; Howard Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London–New York 1998; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000; Brigid Doherty, *Between the Artwork and its ›Actualization‹. A Footnote to Art History in Benjamin's ›Work of Art‹ Essay*, in: *Paragraph* 32(2009)3, 331–358; Mechthild Fend, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, in: Andreas Mayer, Alexandre Métraux (Hg.), *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehen zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt/Main 2005, 166–202; Michael Gubser, *Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception*, in: *Journal of the History of Ideas*, 66(2005)3, 451–474; ders., *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse of History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit 2006; Michael Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, Bern 1992, 77–102; ders., *Walter Benjamin's Media Tactics. Optics, Perception, and the Work of Art*, in: *Grey Room*, 39 (2010); Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: *Kritische Berichte*, 1 (1973), 30–51; ders., *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, 2. erweiterte Auflage, Frankfurt/Main 1978, 224–257; Thomas Y. Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, *October*, 47 (1988), 77–83; Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart 2006; Giles Peaker, *Works that have lasted... Walter Benjamin reading Alois Riegl*, in: Woodfield, Richard (Hg.), *Framing formalism. Riegl's Work*, Amsterdam 2001, 291–309; Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/Main 2008; Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.
- 7 Explizite Verweise auf die Kunstgeschichte bzw. auf die Kunstwissenschaft sind im *Trauerspielbuch* (1928), in den Aufsätzen über Bachofen und Karl Kraus, in dem *Kunstwerkaufsatz* (1935–39), in der *Passagen-Arbeit*, in einem *Curriculum Vitae* von 1940 und, nicht zuletzt, in zwei Rezensionen enthalten, die Benjamin zwischen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahren verfasst hat: *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) und *Strenge Kunstwissenschaft* (1931/1933). Benjamin

- schrrieb zwei verschiedene Fassungen des Textes. In den folgenden Seiten wird zwischen den beiden nicht unterschieden.
- 8 In einem Brief an Fritz Radt vom November 1915 schreibt Benjamin: »Jetzt bin ich darüber im Klaren, daß hier die unheilvollste Wirksamkeit vorgeht, der ich an deutschen Universitäten begegnet bin. Ein Mensch von keineswegs überwältigender Begabung, der von Natur ebenso wenig Verhältnis zur Kunst hat, wie beliebige andere« (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995–2000, Bd. 1, 296 f.).
 - 9 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888; ders., *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899 und ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
 - 10 Benjamin, *Gesammelte Briefe* I, 58.
 - 11 Diese Idee prägt, wie bekannt, das *Trauerspielbuch* wie die *Passagen-Arbeit*.
 - 12 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; ders., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901. Von dem Begriff des ›Kunstwollens‹ wurden verschiedene Interpretationen geliefert. Keine gibt aber davon Rechenschaft, was Riegl mit diesem problematischen Begriff meinte. Unter den bekanntesten vgl.: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; Erwin Panofsky, *Der Begriff von Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14 (1920); Hans Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, Einleitung zu: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929, XI–XXXIV.
 - 13 Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, 211.
 - 14 Ebd., 11.
 - 15 Wenn wir außerdem an die *Passagen-Arbeit* und den *Kunstverkaufsatz* denken, wird deutlich, wie groß die Rolle der Architektur bezüglich der kollektiven Dimension der Erfahrung und der Rezeption ist.
 - 16 Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, revidierte und erw. Ausgabe, Frankfurt/Main 1990, 14.
 - 17 Vgl. Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, 85.
 - 18 Sigrid Weigel hat die Verschiebung zwischen dieser Passage und dem Kontext des Aufsatzes *Goethes Wahlverwandtschaft* weitsichtig kommentiert: In der Ersetzung des Wahrheitsgehalts durch den Bedeutungsgehalt »sind die Spuren des Trauerspielbuchs erkennbar. Insofern dem Blick des Allegorikers alles zur Schrift wird, tritt die Frage ins Zentrum, auf welche Art und Weise Dinge und Bilder Bedeutung erhalten«. (Weigel, *Walter Benjamin*, 239).
 - 19 Vgl. Weigel, *Walter Benjamin*, 240.
 - 20 In derselben Besprechung hebt Benjamin nochmals die Bedeutung dieses Werkes hervor: »Zugleich ist dieses Buch einer der schlagendsten Belege dafür, daß jede große wissenschaftliche Entdeckung ganz von selbst, auch ohne es zu präntendieren, eine Revolution des Verfahrens bedeutet. In der Tat hat in den letzten Jahrzehnten kein kunstwissenschaftliches Buch sachlich und methodisch gleich fruchtbar gewirkt«. (*GS* I, 170).
 - 21 Aus dieser Perspektive betrachtet er z.B. die Kunstwerke aus der Spätantike als »*nothwendige* Vorstufen für die modernen Formen« und den »Wandel in der spätantiken Weltanschauung« als »eine *nothwendige* Durchgangsphase des menschlichen Geistes«. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 7, 216 (kursiv von M.T.C.).

- 22 Vgl. ebd. 366 ff.
- 23 Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, 5.
- 24 Vgl. u.a. Didi-Huberman, *Devant le temps*; ders., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; Weigel, *Walter Benjamin; Zumbusch, Wissenschaft in Bildern*.
- 25 Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Tübingen 1872.
- 26 Vgl. v.a. die Abhandlungen zu *Über den Begriff der Geschichte*, (GS I, 1229, 1230); Das Konvolut INI des *Passagen-Werks*, (GS V, 131 Bachofen 610).
- 27 Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris 1934.
- 28 Ebd., 8: »L'œuvre d'art n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fissité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre. Dans la même figure, il y en a beaucoup, comme dans ces dessins où les maîtres, cherchant la justesse ou la beauté d'un mouvement, superposent plusieurs bras, attachés à la même épaule«.
- 29 »La forme peut devenir formule ou canon [...] mais elle est d'abord une vie mobile dans un monde changeant«. Ebd., 11 (Übersetzung von M.T.C.).
- 30 Ebd., 13: »caractère faussement harmonique«, »parcours unilinéaire« (Übersetzung von M.T.C.).
- 31 Ebd., 54: » des matériaux fournis par la nature, extrait le matériel et la substance d'une nature nouvelle, et qui ne cesse pas de se renouveler« (Übersetzung von M.T.C.).
- 32 Vgl. Focillon, *Vie des formes*, 87.
- 33 Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Band II.2, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin 2012.