

## WALTER BENJAMIN UND DIE KUNSTWISSENSCHAFT

## Teil 2:

## Walter Benjamin und Aby Warburg

*Vorbemerkung:*

*Der erste Teil dieser Arbeit – erschienen in den Kritischen Berichten Jg. 1, H.3 – befasste sich mit Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule, vor allem mit seiner Rezeption Riegls. Es ging dort um Formen und Ergebnisse direkter Auseinandersetzung, z.T. um ein gegenseitiges Geben und Nehmen; man muß hier noch einmal nachdrücklich auf Linferts Grundlagen der Architekturzeichnung“ hinweisen, die in mancher Beziehung das Trauerspielbuch voraussetzen und ihrerseits wieder Benjamin angeregt haben. Die Beziehungen zwischen Benjamin und Warburg sind anderer Natur. Persönliche Begegnungen haben nicht stattgefunden, auch hat Benjamin niemals Schriften Warburgs oder seiner Schüler zum Gegenstand von Rezensionen gemacht. Das bedeutet nicht, daß er dem Hamburger Kreis indifferent gegenüberstand, im Gegenteil, er war nicht nur sehr gut informiert über die Vorgänge dort, er mochte zeitweilig eine derart enge Affinität zur Warburgschule an sich vermerkt haben, daß sich für ihn die kritische Begutachtung erübrigte, ja verbot. Benjamins Nähe zu Warburg ging dabei weiter, als er selbst wahrhaben konnte, denn über Warburgs Forschungen der 20er Jahre drang sehr wenig an die Öffentlichkeit. Daß Benjamin ohne Wissen, aber nicht zufällig einen Diskurs fortsetzte, den Warburg angefangen, in den 20er Jahren aber nicht mehr abgeschlossen hatte, das soll Thema dieses zweiten Teils sein. Der Hinweis auf die Nähe und die Differenz beider Konzeptionen markiert die Schwierigkeiten einer materialistischen Übersetzung auch fortgeschrittenster Methoden der Kunstwissenschaft.*

## 1. Institutionelles Vorspiel

Daß Benjamin noch zu Warburgs Lebzeiten (W. starb 1929 in Rom) den Kontakt mit den Hamburgern suchte, dürfte kaum bekannt sein. Benjamin hatte 1925 seine Habilitationsschrift über das barocke Trauerspiel der Universität Frankfurt eingereicht, sie war aber nicht angenommen worden. Die Hoffnung auf eine universitäre Laufbahn zerschlug sich. „Das Scheitern der Habilitation, die Scheidung seiner Ehe, vor allem aber der Bankrott eines jungen Verlegers, mit dem Benjamin Lektorat und Herausgabe einer Zeitschrift vereinbart hatte, konfrontierten ihn aufs neue mit dem Problem der Existenzsicherung.“<sup>1)</sup> Unter anderen Möglichkeiten erwog Benjamin, sich mit Hilfe seines Gönners Hofmannsthal eine neue Existenz aufzubauen. Hofmannsthal hatte sich zuletzt für Benjamin verwandt, als er ein Kapitel des Trauerspielbuchs in den „Neuen Deutschen Beiträgen“ abdruckte. Es ist dies der Abschnitt zum Thema Melancholie, ein Text, in dem Benjamin Forschungsgegenstand und -methode der Warburgschule am nächsten kommt.<sup>2)</sup> Insgesamt zitiert er an sieben Stellen aus der 1923 erschienenen Studie „Dürers Melancholie I“ von Panofsky und Saxl und bezieht sich viermal auf Publikationen Warburgs. Benjamin, der sich mit dem Plan trug, ein „Bilderwerk zur barocken Emblematik“<sup>3)</sup> herauszugeben, tat ein übriges, indem er die ikonographische Puzzlearbeit seiner Vorgänger fortsetzte und der Bedeutung des Steins im barocken Bildfundus der Melancholie nachging – das barocke Drama wird so von ihm zuerst als legitimer Erbe der Renaissance-Symbolik eingeführt. „Die Bilder und Figuren, die es stellt, widmet es dem Dürerschen Genius der geflügelten Melancholie. Seine rohe Bühne beginnt

vor ihm ihr inniges Leben.“<sup>4</sup>) Am 30. Oktober 1926 schreibt Benjamin im Hinblick auf das Trauerspielbuch an Hofmannsthal: „Vielleicht darf ich neben der Teilnahme von (Walter) Brecht später auch auf das Interesse des hamburger Kreises um Warburg hoffen. Jedenfalls würde ich unter seinen Mitgliedern (zu denen ich selber keine Beziehungen habe) am ersten akademische und verständnisvolle Rezensenten mir erwarten; im übrigen werde ich gerade von Seiten der offiziellen Wissenschaft nicht allzuviel Wohlwollen mir erwarten.“<sup>5</sup>) Im August 1927 schließlich erschien der Vorabdruck des Melancholie-Kapitels in den „Neuen Deutschen Beiträgen“. Am 12. Dezember des gleichen Jahres richtete Hofmannsthal folgenden (unveröffentlichten) Brief an Panofsky, dessen Kenntnis ich der Freundlichkeit von Gerda Sörgel-Panofsky verdanke: „Sehr geehrter Herr Panofski (!), nehmen Sie es freundlich auf, daß ich um eines bestimmten Zweckes willen unbekannter Weise diese Zeilen an Sie richte. Ich habe Ihnen das letzte Heft einer von mir herausgegebenen Zeitschrift geschickt. Es geschieht dies mit der Bitte, Sie mögen gelegentlich, wenn Sie eine halbe Stunde erübrigen können, darin den Beitrag lesen, welcher einem ungedruckten Buch von W. Benjamin Über das deutsche Trauerspiel des XVII<sup>ten</sup> Jahrhunderts entnommen ist. (Sie finden am Schluss des Heftes die Inhaltsangabe des ganzen Buches, capitelweise.) Ich finde diese Arbeit, welche ich im Manuskript seit Jahren kenne, ungewöhnlich. Der Verfasser ist sich bewusst, Ihnen und dem Kreise, dem Sie angehören, viel zu verdanken. Er würde es höher schätzen, als irgend anderen Beifall, wenn es die Aufmerksamkeit dieses Kreises erreichen (?) könnte. Aber er ist ein scheuer und zurückhaltender Mensch und da ich (nur aus Briefen, persönlich kenne ich ihn nicht) diesen seinen Wunsch erraten habe, so habe ich es übernommen, an seiner Stelle das Heft an Sie zu schicken. Ich bitte Sie, mit dem Ausdruck meiner

aufrichtigen Hochschätzung, mir, wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint, ein paar Worte darüber zu schreiben. Hugo v. Hofmannsthal“

Am 30. Januar 1928 heißt es in einem Brief Benjamins an Scholem: „Dich wird interessieren, daß Hofmannsthal, der wußte, daß mir an einer Verbindung mit dem Warburgkreis liegt, vielleicht etwas übereifrig, das Heft der Beiträge, das den Vorabdruck bringt, mit einem Brief von sich an Panofsky geschickt hat. Diese gute Absicht, mir zu nützen hat — on ne peut plus — échoué (mißglückt, und wie!). Er schickte mir einen kühlen, ressentimentgeladenen Antwortbrief Panofskys auf diese Sendung ein. Kannst Du Dir darauf einen Vers machen?“<sup>6</sup>) Der Brief Panofskys ist leider nicht mehr nachzuweisen, weder (als Kopie) im Warburginstitut, noch in den Nachlässen von Benjamin, Hofmannsthal und Panofsky. Der Verlust des Schreibens ist sehr zu bedauern, da er eine gewichtige Reaktion der Warburg-Schule auf Benjamins Forschungen darstellt. Über die Motive Panofskys kann man — nach dem Tode aller Beteiligten — nur Mutmaßungen anstellen. Benjamins Schlüsse fallen verständlich, sicher aber zu pauschal aus. Am 8. 2. 1928 schreibt er an Hofmannsthal: „Ich danke Ihnen für die Zusendung des befremdenden Briefes von Panofsky. Daß er „von Fach“ Kunsthistoriker ist, war mir bekannt. Ich glaubte aber nach Art seiner ikonographischen Interessen annehmen zu dürfen, er sei ein Mann vom Schläge, wenn schon nicht vom Ausmaße von Emile Mâle, jemand, der wesentlichen Dingen, auch wenn sie nicht sein Fach in seiner ganzen Breite betreffen, Interesse entgegenbringt. Nun bleibt mir nichts als mich, meiner unzeitigen Bitte wegen, bei Ihnen zu entschuldigen.“<sup>7</sup>) Ungeachtet dieser Enttäuschung hat Benjamin seine Hoffnung nicht aufgegeben, eine Beziehung zum Warburg-Kreis herzustellen, heißt es doch schon am 23. 4. 1928 in einem Brief an Scholem:

„Sehr schön ist es, wenn Du an Saxl schreibst oder geschrieben hast... Um auf Cassirer Einfluß zu nehmen, wird es dann wohl zu spät sein. Aber dafür sehe ich überhaupt keinen gangbaren Weg. So bleibt mir nichts übrig als abzuwarten.“<sup>8</sup> Von Cassirer ist später in den Briefen nicht mehr die Rede, aber bezüglich Saxl stellt Benjamin am 21. 7. 1928 Kracauer gegenüber fest: „Er (sc. ein Leitartikel der Frankfurter Zeitung) hat die Vermutung bestätigt, daß die für unsere Anschauungsweise wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen sich mehr und mehr um den Warburgkreis gruppieren und darum kann es mir nur um so lieber sein, daß neulich, indirekt, die Mitteilung kam, Saxl sei intensiv für mein Buch interessiert.“<sup>9</sup> Diesmal hatte Benjamin also seinen Freund Scholem um Vermittlung gebeten: es ging wahrscheinlich darum, von Saxl, dem Direktor der Bibliothek Warburg, ein Gutachten für Benjamin zu erhalten. Benjamin und Scholem planten damals, Benjamins Existenz durch einen Lehrauftrag an der Universität Jerusalem abzusichern. Ob Scholems Vorstoß noch andere Ziele hatte, in Richtung einer engeren Anbindung Benjamins an die Bibliothek Warburg etwa, ist nicht mehr auszumachen. Außer dem Hinweis „Hoherfreulich Deine Nachricht von Saxl...“ (Benjamin an Scholem (1. 8. 1928) darf der Briefwechsel als verloren gelten. Gerschom Scholem schrieb auf meine Anfrage: „Die Natur dieser Intervention bei Saxl ist mir nicht mehr gegenwärtig... Ich bin sicher, daß es sich dabei um einen lebhaften Hinweis meinerseits auf das gerade erschienene Trauerspielbuch Benjamins handelte, mit dem ich die feindselige Reaktion Panofskys auf den Vorabdruck des Melancholie-Kapitels durch Hofmannsthal (von der ich wußte un über die ich mit W.B. in Paris 1927 sprach) konterkarieren wollte... Benjamin hätte *sehr gern* Beziehungen zum Warburg-Kreis aufgenommen, wo er ihm kongeniale Bestrebungen und Gedanken

am Werke sah... Um auf Ihre Frage zurückzukommen, warum es zu keinen näheren Beziehungen W.B.s zu diesem Kreis kam, so möchte ich fast sicher den wirklichen Grund dafür in dem Faktum sehen, daß dieser Kreis philosophisch auf Ernst Cassirers Lehre eingeschworen war und ein Mann wie Panofsky wohl einen genauen Instinkt dafür hatte, daß Benjamin diesen Gedankengängen höchst reserviert gegenüberstand. (Er war kein Bewunderer Cassirers) Die dialektische Denkart Benjamins, wie sie gerade in den Analysen des Trauerspielbuchs zum Ausdruck kam, muß ihm mißfallen haben.“ In der Tat hat es zwischen dem Benjamin der 20er Jahre (dem späteren erst recht nicht) und der neukantianischen Philosophie Cassirers keine Berührungspunkte gegeben. Doch ist Cassirer lediglich als „Chefideologe“ der Warburg-Schule zu betrachten; Warburg selbst hatte auf ganz anderen Fundamenten gebaut. Den inneren Zusammenhalt zwischen Warburg, Panofsky, Saxl, Wind u.a. und Cassirer bildete das gemeinsame Forschungsobjekt, die Renaissance, das Nachleben der Antike. Methodisch bedeutete die mit Hilfe des Neukantianismus vorgenommene Formulierung der Kunstwissenschaft als Ikonologie eine starke Einengung von Warburgs Programm – auch Ernst Gombrich hat dies in seiner 1970 erschienenen Biographie Warburgs konzedieren müssen. Diese handliche Verengung eines großen Projekts hatte ihren zeitbedingten Sinn: es galt deutlich Front zu machen gegenüber der „enthusiastischen“ Kunstgeschichte – eine Formulierung Warburgs – und gegenüber der reinen Stil- und Formgeschichte. An dieser Front ist jedoch auch Benjamin abgestoßen worden wäre er durchgedrungen, die „dialektische Denkart“, die Warburg als wertvollstes Erbe in seine Schule einbringen wollte, hätte vielleicht bewahrt werden können. Auf der dritten Seite des genannten Melancholie-Kapitels steht der Satz: „Auf der Straße zum Gegenstan-

de – nein: auf der Bahn im Gegenstande selbst – progrediert diese Intention (s. der Trauer) so langsam und feierlich wie die Aufzüge der Machthaber sich bewegen.“<sup>10)</sup> Spätestens an dieser Stelle dürfte Panofsky den Text Benjamins nicht mehr mit freundlicher Aufmerksamkeit gelesen haben.

## 2. Parallelen

Im Auftreten und Wirken Benjamins und Warburgs lassen sich viele Gemeinsamkeiten entdecken, die nicht nur zufälliger Natur sind. Als Ganzes machen sie den Spielraum und die Grenzen, die Verschränkungen und die Differenzen zweier Generationen jüdischer Intelligenz in Deutschland deutlich: mit ihren Geburtsjahren 1866 und 1892 liegen Benjamin und Warburg genau eine Generationslänge auseinander.

Im Bachofen-Essay (1934-35) schreibt Benjamin: „Bachofen übte die Wissenschaft wie ein Grand Seigneur aus. Der Typus des seigneurialen Gelehrten, glänzend inauguriert durch Leibniz, verdient bis in unsere Tage verfolgt zu werden; noch heute ist er vertreten durch so noble und bemerkenswerte Geister wie Aby Warburg, den Gründer der Bibliothek, welche seinen Namen trägt und gerade von Deutschland nach England verlegt wurde.“<sup>11)</sup> Benjamin faßt die Merkmale des Grandseigneur der Wissenschaft wie folgt zusammen: „Die Tätigkeiten von Gelehrten dieser Art ist nie frei von Dilettantismus, insofern sie zumeist durch keine berufliche Verpflichtung eingeengt ist und sich in den Grenzbereichen mehrerer Wissenschaften zu bewegen liebt.“<sup>12)</sup> Sieht man genauer hin, so entdeckt man hier unschwer Prinzipien, nach denen Benjamin sein eigenes Leben ausrichtete oder ausrichten wollte. Auf der Basis gesicherter ökonomischer Existenz – Benjamin und Warburg stammten aus Bankkreisen – wollte man sich einer „freien“

wissenschaftlichen Tätigkeit hingeben, ungehindert von den Schranken ständisch-akademischer Fächerteilung, versehen mit dem eigenen wissenschaftlichen Apparat. Bachofen und Warburg haben diesen Traum realisieren dürfen: ersterer schuf sich ein Privatmuseum, letzterer gründete eine Forschungsbibliothek. Benjamin wurde an dieser Entfaltung durch die Entwertung seines Vermögens gehindert. Dennoch gelang es ihm, eine Bibliothek zusammenzutragen, die der Warburgs an Umfang, aber nicht an interdisziplinärer Buntheit und anregender Vielfalt nachstand. In vielen Briefen, Rezensionen und Aufsätzen hat er immer wieder auf die Funktion seiner Sammlung als Inspirationsquelle hingewiesen. Warburg, der das „Gesetz der Nachbarschaft“, der inspirierenden Nähe verschiedenartiger Bände zum Grundgesetz seiner Bibliothek machen wollte, hätte sicher mit Benjamin gesagt: „Wenn öffentliche Sammlungen nach der sozialen Seite unanstößiger, nach der wissenschaftlichen nützlicher sein müssen als die privaten – die Gegenstände kommen nur in diesen zu ihrem Recht.“<sup>13)</sup>

Den Rahmen „seigneurialer Unabhängigkeit“ hätte Benjamin ausgefüllt, ja er hat ihn nie eigentlich verlassen. Selbst im Exil, im Lager, unter demütigenden Bedingungen, als die ökonomische und soziale Grundlage solcher Existenz längst entzogen worden war, richtete er sich auf Autarkie ein.

Benjamin ist wie Warburg niemals einem Brotberuf nachgegangen. Daß er sein Geld verdienen mußte, durch Arbeit für Zeitungen, empfand er nicht als Zwang: im Gegenteil, diese Form kurzfristigen Publizierens erschien seiner Arbeitsweise derart adäquat, daß er um ihrerwillen eine langfristige Sicherung seiner Existenz in Jerusalem ausschlug. Nach ihrem Studium und der Promotion blieb Benjamin und Warburg die reguläre Fortsetzung einer universitären Laufbahn versagt: Warburg

entzog sich dem Angebot mehrerer Universitäten, ihn zu habilitieren oder ihn – ohne Habilitation – als Dozenten aufzunehmen. Als 1897 zuerst die Universität Kiel an ihn herantrat, schrieb er ins Tagebuch: Nicht mehr die Kraft irgendwelchen Pflichten zu genügen. Endgültig entschieden: ich taue nicht zum Privatdozent.“<sup>14)</sup> Bei Benjamin lagen die Verhältnisse genau umgekehrt: seine Habilitation scheiterte an der Borniertheit einiger Fachvertreter, nicht an seiner Antriebschwäche. Vermutlich hätte es jedoch auch Schwierigkeiten gegeben, wenn von Warburg eine Habilitationsschrift vorgelegt worden wäre. Als er sich an einer solchen versuchte – sie sollte der Bonner Universität eingereicht werden – mußte er feststellen, daß er den Usancen akademischer Publikationen nur schwer entsprechen konnte. Dem schieren Ausbreiten philologisch ermittelter Fakten stand sein Drang nach Interpretation entgegen. Dieser war geleitet von „allgemeinen Ideen“, die denen der akademischen Zunft fremd waren und die – was schwerer wog – mit den bisher gängigen Erkenntnissen nicht auskamen. Ein fremder Ansatz transportierte unentwegt befremdende Tatsachen ans Licht – keine günstige Voraussetzung für eine problemlose Aufnahme in akademischen Kreisen. In Warburgs Tagebuch heißt es 1907 dazu, relativierend, fast resignierend: „Und von diesen mir so hochgeschätzten allgemeinen Ideen wird man vielleicht später sagen oder denken: diese irrtümlichen Formalideen haben wenigstens das Gute gehabt, ihn zum Herausbuddeln der bisher unbekannteren Einzel Tatsachen aufzuregen. (Aufregung sagt Goethe anstatt Anregung) Trüffelschweindienste.“<sup>15)</sup> Dieses Zitat berührt das vielfach gebrochene Verhältnis Warburgs und Benjamins zur positivistischen Sachforschung. Benjamin deutet das Problem an, wenn er davon im Bachofen-Essay spricht, Gelehrte seiner Art seien nie frei von Dilettantismus. Die Form von Dilettantismus,

die hier gemeint ist, macht sich keineswegs als die Unwissenschaftlichkeit horizontaler Schau bemerkbar; sie fördert eher ihr Gegenteil, eine rührend bemühte Versenkung ins Detail ihrer Gegenstände. Ein schlechtes Gewissen, innerlich und eigentlich so weitreichenden Theorien anzuhängen, treibt diese Forscher zu oft extrem anmutender Akribie: schon Bachofen wollte seinen Gegenspieler Mommsen auf dessen ureigensten Gebiet der Quellenkritik schlagen. Aus solchem Bemühen resultiert die Benjamin und Warburg gemeinsame Theorie des Details: Warburgs Diktum gehört bereits dem Schatz geflügelter Worte an, Benjamins Lehre wurde im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der Wiener Schule dargestellt. Nur was durch intensive Arbeit in den tiefsten Stollen und abgelegenen Kammern der Vergangenheit gewonnen war, besaß für Warburg und für Benjamin die Qualität, als Beweismittel der „allgemeinen Ideen“ anzutreten.<sup>16)</sup> Den positivistischen Standard noch übertreffen zu wollen, bedeutete aber oft, Verrat am eigentlichen Ziel, der Interpretation zu üben. Warburg ist an diesem Punkt weitgehend gescheitert. Schon in der Dissertation stellt sich die Lage kritisch dar: gewiß hat er in der Doktorarbeit neue Wege beschritten und neue Quellen erschlossen, aber das, was er eigentlich sagen wollte, was ihn damals schon und seitdem unablässig beschäftigte, die Geschichte der Kunst als Reflex körpermimischer Vorstellungen zu entwickeln, hat er nicht mehr ausdrücken können. In den berühmten vier Thesen hat er dieses sein Thema der Dissertation hinten angehängt. Selten haben Promotionthesen so hermetischen Charakter gehabt. Oder was will man mit einem Satz wie dem folgenden anfangen: „Das den neuen Eindruck apperzipierende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbekannt als idealisierender Umriß projek-

tiert.“<sup>17)</sup> Die Bedeutung dieser These kann man sich erst nach der Lektüre der Monographie Gombrichs vergegenwärtigen, welche dazu ausführlich die Tagebücher bemüht, nicht die veröffentlichten Schriften Warburgs. Hier ist im übrigen auch eine Ursache für die Einengung seines Programms durch die Schule zu suchen: was Warburg wirklich intendiert hat, konnten zu seinen Lebzeiten nur sehr wenige wissen. Daß es ihm versagt blieb, sein Lebenswerk zu vollenden, mag zudem die Eingeweihten davon abgehalten haben, dessen Thema und Methode wiederaufzunehmen. So wird Warburgs Programm, werden die „allgemeinen Ideen“ vielfach nur als Anspruch sichtbar. In den Text faktographischer Prosa schleichen sich Sätze ein, die hinter ihrer sehr ernsten, aber immer elastischen Formulierung Ideenfluchten erwarten lassen, Fluchten mit so gravitätischen Unterteilungen wie Pathosformel, Denkraum, Funktionsweite, Ursachensetzung, Sophrosyne oder Mnemosyne. Die Mühe, die vor ihnen lag, verhehlen solche Sätze nicht; sie teilen sie in der Form der Apodiktik mit, die ebenso frei ist von Kühnheit wie von Besserwisseri. Es sind Sätze wie Werkzeuge. Man merkt sie sich, weil man irgendwann einmal mit ihnen arbeiten will. Dies ließe sich auch von Benjamins Formulierungen sagen – nur fehlt ihnen die Spur ihrer Herkunft, die Anzeichen der Anstrengung, die sie so rar erscheinen lassen wie bei Warburg. Der rein interpretative Text Benjamins steht in natürlicher Wechselbeziehung zu sehr anschaulich referierenden Passagen, die erholsam wirken mögen. Der Rhythmus zwischen beiden Textarten ist ganz unterschiedlich: die Spannen können durchschnittlich sein, sie können aber auch in einen Satz zusammenfallen. Wichtig ist, daß beide Modi miteinander rechnen. Eine gleichmäßige Verarbeitung aller Einzelfakten und „Denkbruchstücke“ zum Mosaik des wissenschaftlichen Traktats ist Warburg nicht in dem Maße

gelungen, wie das Benjamin in der „Erkenntnistheoretischen Vorrede“ des „Trauerspiels“ gefordert hat. Einzelne Partikel, zu strahlend, oder zu dumpf, stören die sichere Erfassung der Gesamtgestalt. Die Ursache: sie haben sich zu sehr als Mikrokosmen aufgeworfen und am Ganzen orientiert. Hier wäre Benjamin recht zu geben: „Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen...“<sup>18)</sup>. Man sollte aber nicht übersehen, daß jeder Text Warburgs einem größeren Zusammenhang einbeschrieben wird, in den er paßt. Das unterscheidet Warburg von Benjamin, der oft sprunghaft – gleichzeitig an verschiedenen, ja konträren Konzeptionen gearbeitet hat. In diesem einen Warburgschen Kontext erhalten die „dunklen“ Stellen ihren Sinn: zusammengesehen ergeben sie erst das Muster, das wir als authentisches der Lehre Warburgs unterlegen müssen.

Wenn am Ausgangspunkt Benjamin und Warburg das Problem von „mikrologischer Verarbeitung“ (Benjamin) und Interpretation gleich gestellt war, wenn sie es verschieden bewältigten, so ergibt sich eine weitgehende Koinzidenz der Verfahrensweisen gegen Ende ihrer Forschertätigkeit. Beider Hauptwerk ist Fragment geblieben: Warburg mußte seinen letzten großen Plan, den Atlas „Mnemosyne“ ebenso unvollendet zurücklassen wie Benjamin seine Passagenarbeit. Warburg wollte den Ertrag seiner jahrzehntelangen Bemühungen um das Thema Nachleben der Antike in Form eines Bilderatlas einbringen. Als er starb, hatte er 40 Schautafeln mit über 1000 Fotografien bedeckt; diese sollten zusammen mit den nicht mehr in Angriff genommenen die Traditionsketten der abendländischen Bildersprache festhalten: eine Rekonstruktion des Fundus, den Warburg das „soziale Gedächtnis“ genannt hat. Mit Gombrich darf man annehmen, daß Warburg zu

mindest hoffte, diesen Atlas ohne durchgängige Kommentierung publizieren zu können. Allein die Organisation des visuellen Materials sollte hinreichende Erläuterung und Quelle belebender Assoziationen sein. Wiederrum Gombrich zufolge sind außer einigen Textbruchstücken hauptsächlich Notizen erhalten, die den Titel des Ganzen und die Überschriften der einzelnen Abschnitte betreffen.<sup>19)</sup> Von Adorno wissen wir, wie sich Benjamin – zumindest zeitweilig – den Aufbau seines Passagen-Werks gedacht hat: „Benjamins Absicht war es, auf alle offenbaren Auslegungen zu verzichten und die Bedingungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen.... Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen.“<sup>20)</sup> Die „theoretische Konstruktion“ wäre also auch hier als Anordnung und Auswahl des historischen Materials erschienen: ein Vorhaben, dessen Rekonstruktion extreme Schwierigkeiten erwarten läßt. Weder Warburgs noch Benjamins Spätwerke sind bisher aus dem Nachlaß ediert worden. Die ihnen gemeinsame Idee einer kommentarlosen Material-Montage geht vordergründig auf verschiedene Dispositionen zurück. Benjamin war zweifellos dem Verfahren des Surrealismus verpflichtet, dessen „Erbschaft“ er nach eigener Verlautbarung antreten wollte. Warburg vertraute darauf, daß die Bildzeugnisse, die sich als Vehikel, als „Engramme“ des sozialen Gedächtnisses bewahrt hatten, in der geeigneten Konstellation ihre alte ennervierende Funktion wieder freimachen würden. Doch haben diese Differenzen zugunsten einer tieferen Gemeinsamkeit zurückzutreten. Ihr letztes Vorhaben war beiden Autoren nicht geheuer, zu sehr wurden sie in allgemeine Entscheidungen verwickelt, die sie bereits durch persönlichen Einsatz überwunden glaubten oder nicht mehr anzugehen wagten. Die Passagenarbeit nannte Benjamin „le théâtre de tous mes com-

bats et des toutes mes idées“<sup>21)</sup>, „ein halsbrecherisches, atemberaubendes Unternehmen“<sup>22)</sup> – „habe ich sie aber einmal ergriffen, dann wäre wirklich eine alte gewissermaßen rebellische, halb apokryphe Provinz meiner Gedanken unterworfen, besiedelt, verwaltet.“<sup>23)</sup> „Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert“ – das war auch Warburgs Motiv, als er sich – noch einmal – der Bilderwelt abendländischer und orientalischer Mythen widmete. Der Titel „Mnemosyne“, „Erinnerung“ birgt zuletzt eine doppelte Aussage – darauf hat Gombrich verwiesen: das Spätwerk nimmt in konzentrierter Form die Forschungen eines ganzen Lebens wieder auf, Forschungen, die gleichermaßen an die Träume und Obsessionen des Kollektivs und des Individuums Warburg gebunden waren. So konnte es geschehen, daß Warburg und Benjamin fast gleichzeitig, aber unabhängig voneinander ihre Arbeiten als „dialektische Feerie“<sup>24)</sup> oder als Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene<sup>25)</sup> vorstellten. Die Form einer kommentarlosen Präsentation des Materials mußte ihnen zeitweilig als gelungenste Überlistung seiner Gefährlichkeiten erscheinen: als Bannung und Lösung des Mythos zugleich. Sie verhinderte, ins Extrem zu verfallen, sich selbst oder die Sache aufzugeben. Es existieren Anzeichen dafür, bei Benjamin stärker als bei Warburg, daß dieser Rettungsakt nicht ohne Belohnung bleiben sollte: ein kleiner Schritt genügte dann, um im „Innersten der Kunstwerke, in der technischen Faktur“<sup>26)</sup> zu entdecken, was der Sache zur Evidenz, dem Entdecker zur Entlastung gereichte. Warburg und Benjamin verbindet ferner, daß sie „sich in den Grenzbereichen mehrerer Wissenschaften zu bewegen liebten“. Es fiel schwer, anzugeben, welche Disziplin der Geisteswissenschaften Benjamin eigentlich nicht berührt hat. Während er sich immer wieder ganz dezidiert in frem-

des Sachverhalte einließ und deren Erforschung vorantrieb, hat Warburg sein „Fach“ gleich als interdisziplinäres konstituiert. Seit der Studienzeit verfolgte er das Konzept einer „allgemeinen Kulturwissenschaft“, der alle Hervorbringungen menschlicher Geschichte gleich viel gelten sollten. Dieses Projekt verdankt er seinem Bonner Lehrer Karl Lamprecht. Er war der erste Historiker der deutschen Geschichte, der dem „Geist der Zeiten“ auch in den bisher nicht berücksichtigten Objekten der Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der Volkskunde und der Kunstgeschichte nachging, in der Überzeugung, daß „alle Wissenschaft... im Grunde eine sei“<sup>27)</sup> und daß sich alle Fakten einer geschichtlichen Konstellation auf ein- und dieselben „Vorstellungen“ zurückführen ließen. Warburg hat von Lamprecht nicht nur das vielseitige Interesse geerbt; auch die Tendenz, Psychologie als Bezugswissenschaft der Kultur- und Kunstgeschichte zu wählen, ist ein Erbe der frühen Begegnung mit dem Universalhistoriker – noch 1929 nennt er sich einen „Psychohistoriker“<sup>28)</sup>. Diese frühe Festlegung verleiht Warburgs Werk, bei aller Mannigfaltigkeit, eine innere Einheit, die dem Benjaminischen abgeht. Bei ihm wechseln nicht nur die Themen, die Disziplinen; mit ihnen und durch sie geraten auch die Bezugswissenschaften in Bewegung. Benjamin hat als Nachfolger eines vorwiegend vermögenspsychologisch orientierten Forschens am konsequentesten dem historischen Ansatz wieder zu seinem Recht verholfen. Doch hat beider Vielseitigkeit noch einen anderen Aspekt, der momentan faszinierender wirkt als die schiere Tatsache ihrer Interdisziplinarität. Warburg und Benjamin bestimmen auch die Gebiete der Einzelwissenschaften neu, indem sie Objekte hinzunehmen, die als triviale bisher die Aufmerksamkeit der Wissenschaften nicht gefunden hatten. Dies gilt für die Vergangenheit

wie für die Jetztzeit. Was das historische Material anbelangt, so konnte in den Spuren der frühen Kunstwissenschaft, Burckhardts etwa fortgefahren werden; die „U-Kunst“ der Gegenwart einzubeziehen, bedeutete allerdings ein beispielloses Unterfangen. Vorbereitet durch seine Untersuchungen an der populären Graphik der Renaissance beobachtete Warburg die Umsetzung exponierter Bildformeln in die Sprache der Massenmedien. Der Atlas „Mnemosyne“ sollte auch der Tagespresse entnommene Fotografien enthalten, Bilder von Zeremonien, von spektakulären Vorfällen, von Sportdarstellungen etc.<sup>29)</sup> Sie hatten den Beweis anzutreten, daß das alte „Prägewerk“ noch tätig war, das aus expressiven Vorgängen Formeln nach historischem Muster stanzt. Die Veränderungen entgingen Warburg nicht; vor allem erkannte er, daß die Obsessionen nicht mehr allein und nicht primär im Bild bewältigt werden konnten. Die neuen Medien waren auf ein System institutionalisierter Naturbeherrschung bezogen, das sie ihrer ursprünglichen Funktion weitgehend entzogen. „Nun plante er (sc. Warburg) die Gegenüberstellung von Eckeners Zepelin und des Fisches, der in Reymanns prognostischem Traktat (sc. für das Jahr 1524) am Himmel erscheint. Der Fisch war das Produkt der Furcht, vor einer Flutkatastrophe, die vorausgesagt war, weil eine Anzahl bössartiger Planeten in das Zeichen der Fische traten.“<sup>30)</sup> Das Bild des Fisches, beeindruckend und präzise zugleich, bedeutet „Realisierung“ mythischen Denkens, Projektion und Mittel der Beherrschung. Es ist „sachbezogen“. Das Bild des Zeppelins hat substantiell keinen Anteil mehr an demselben; so kann es weder Beklemmung noch Entlastung auslösen. Es geht in einem eigenen System auf, das mit ebenso unzureichenden Mitteln Gesellschaftliches in den Griff zu bekommen sucht, wie sie vorher der Naturbeherrschung zur Verfü-

gung standen. Auch die Realisierung der Pathosformeln, die Warburg in der Werbegraphik fand: „Das Reisefräulein auf dem Reklamezettel ist eine heruntergekommene Nymphe“<sup>31)</sup> bewirkt nach Einführung des Massensports nicht mehr vorrangig Befreiung unterdrückter Körperfunktionen (wie in der Renaissance), sondern reiht ein Erbe geschichtslos in das Arsenal optisch wirksamer Formeln ein.

Warburg ist in der Ausformulierung seiner medientheoretischen Positionen nicht sehr weit gelangt — manches wird sich auf der Ebene reinen, überraschenden Vergleichens bewegt haben. Festzuhalten bleibt, daß er dieses Gebiet überhaupt bereten hat und daß er auch hierin keine unmittelbare Nachfolge gefunden hat. Erst heute sind — wenige — Kunstwissenschaftler wieder bereit, die Massenproduktion der visuellen Medien in ihre Überlegungen einzubeziehen. Anregungen dazu erfuhren sie jedoch nicht von Warburg, sondern von Benjamin. Dessen Bemühungen um eine Integration der Medien in den Kontext kunst- und sozialgeschichtlicher Forschung brauchen nicht mehr eigens dargestellt zu werden. Eine Verbindung der vorwiegend inhaltlich konzipierten Analyse Warburgs, die ihre Fortsetzung im Strukturalismus gefunden hat, und der Betrachtungsweise Benjamins, die beim praktisch-produktiven Aspekt der Medien anhebt, steht noch aus.

### 3. Kunst und Erinnerung

In seinem Roman „Von der Erde zum Mond“ läßt Jules Verne den Mondfahrer Michel Ardan vor seinem Raketenfahrzeug erklären: „Ich vermisse nur schlankere Formen, eine graziöse Spitze; man hätte ihm eine Krone, Verzierungen aus Edelmetall aufsetzen sollen — zum Beispiel ein Fabeltier, ein Ungeheuer, einen Salamander, der mit ausgebreiteten Flügeln und offenem Rachen aus dem Feuer herauskommt...“

Die ikonographische wie die formalana-

lytische Methode weisen sich durch ihre „Reihen“ aus. Diese sollen die Filiation eines Motivs belegen; je dichter sie erstellt werden, desto wissenschaftlicher und glaubwürdiger stehen sie da. Das Ideal solchen Forschens ist die direkte Begegnung zweier Werke, wie sie etwa erfolgt, wenn eine Miniatur nach einer anderen, vorliegenden kopiert wird. Unsicherer, aber noch zuverlässig, wird die Verbindung, wenn ein menschlicher Zwischenträger, ein wandernder Künstler etwa, die Verbindung herstellt. Und wo gar kein Kontakt möglich gewesen ist, ungen wird es eingestanden, muß ein gemeinsames Drittes verpflichtet werden, die Literatur z.B. Die derart „lückenlos“ geschlossene Reihe als Ausweis wissenschaftlicher Beweisführung bedeutet den Sieg der *mémoire volontaire* im Prozeß historischen Eingedenkens — Benjamin würde sagen: den Sieg des Andenkens über die Erinnerung.

Unsere Autoren gingen nicht vom Einzelnen aus, von den vielen kleinen Reminiszenzen; sie konstituierten die Instanz, die diese erst ermöglicht, ihnen eine Tendenz und innere Notwendigkeit gibt. Die kollektive Mneme, wie Warburg sie nennt, ruht dabei auf sozialen, nicht auf hereditären Voraussetzungen. Burckhardt hatte mehr aus Arglosigkeit, denn aus Absicht hier einen verhängnisvollen Weg gewiesen. Zum David Donatello schrieb er: „Wenn nun gleichwohl etwas Antikisches dem Werke innewohnen soll, müßte es wahrscheinlich auf dem Wege einer unsichtbaren Kraft hineingekommen sein, oder durch Erbllichkeit... Man darf in der Tat nie völlig vergessen, daß die... Bevölkerung von Mittelitalien von dem antiken Volk abstammt.“<sup>32)</sup> Die phylogenetischen Konstruktionen der Rassentheoretiker vom Schlage Gobineaus und Chamberlains versuchten derartigen Überlegungen eine wissenschaftliche Legitimation zu verschaffen; ihnen folgte ein Gutteil der Kunst- und Kulturhistoriker.<sup>33)</sup> Warburg und

Benjamin hielten sich von diesen rassistischen Ideologien und der Grundannahme eines Erbgedächtnisses fern. Ihr Begriff von Erinnerung ist auf geschichtliche Erfahrung begründet. Bei Benjamin geschieht diese Begriffsbildung im impliziten Rekurs auf Aristoteles: „Bei uns Menschen entsteht Erfahrung aus der Erinnerung, denn die wiederholten Erinnerungen schließen sich in der Verfügbarkeit einer einzigen Erfahrung zusammen.“<sup>34)</sup> Erfahrung mündet in Können, Techne; sie ist der Lebenstätigkeit der Menschen immanent.

Für Warburg erfolgt die Wiederholung antiker Kunst nicht aus Gründen zufälliger Begegnung oder Entdeckung und daraus resultierender Faszination. Ihre Erinnerung ist im Hegelschen Verstande ein „Insichgehen“, ein Wissen des Vorgewußten, besser – um die praktische Komponente hervorzuheben – ein Nachvollzug des Vollzogenen. Die Renaissance hebt auf einen doppelten Erfahrungstatbestand ab: auf das praktisch-mimetische Vermögen der antiken Kunst und auf ihren nach Warburg wichtigsten Inhalt, den mimisch-expressiven Menschen. Während die äußeren Produktivkräfte wiedererworben werden müssen, sind die inneren durch die soziale Mneme unauslöschlich geschützt. Es ist Warburgs tiefste Überzeugung, daß der in der Antike erreichte Stand der menschlichen Naturbeherrschung am Körper nicht verloren gegangen ist, wenn er auch durch widrige Entwicklungen verschüttet wurde. Als Ahnung und Traum ihrer Befreiung blieb er gewissermaßen in den Gliedern stecken. Warburg hat sein Thema bereits während seines Studiums gefunden. Seit Ende der 80er Jahre interessierte ihn die Frage, warum die antike Kunst, eine bestimmte antike Kunst für das 15. Jahrhundert vorbildhaft werden konnte. Er bearbeitete dieses Problem anhand der bewegten Gewandmotive, die zu den wichtigsten Stilmerkmalen

der Florentiner Frührenaissance gehören und die auf hellenistische Kunstwerke zurückgehen. Es war ihm von Anfang an klar – die Begegnung mit Lamprecht hatte es ihm nahegelegt –, daß eine solche Erscheinung nicht als immanent künstlerische zu bewerten sei, sondern in engem Zusammenhang mit den sozialen Gegebenheiten in Florenz gesehen werden müsse. Die Emotionalisierung des „bewegten Beiwerks“ deutete auf ein verändertes Verhältnis der kunstproduzierenden und -rezipierenden Gesellschaft zum Thema Körper, Körpersprache, Mimik hin. Der Plan der Dissertation von 1889 sah vor, der Sache bis zu den Veränderungen an der Basis nachzugehen. Ein Entwurf gipfelt in dem Programmpunkt „Arbeitsteilung und menschliche Formwelt“.<sup>35)</sup> Das gehört ins Lamprecht-sche Repertoire und ist Warburgs einziger und letzter Vorstoß auf das Gebiet materialistischer Analyse gewesen. Warburg hätte einen solchen Ansatz auch gar nicht durch die Zensur des in Aussicht genommenen Doktorvaters Just gebracht. Er ließ also diese Möglichkeit fallen und wandte sich dem soziologisch vermittelten Themenbereich der Institutionen zu. Er versuchte, zu ermitteln, wer die Auftraggeber einer antikisch-orientierten Kunst im Florenz des 15. Jahrhunderts waren, wie sie sich zur Kirche verhielten, die bis dato das Monopol auf Kunst hatte, in welcher Form ästhetische Praxis dem Alltagsleben eingebunden war, wie die Stellung des Künstlers beschaffen war. Warburg wollte möglichst sichere Erkenntnisse über den Vorgang der Antikenrezeption sammeln: er gelangte zu interessanten Einzeldaten und Identifizierungen, vorwiegend kamen ihm jedoch irritierende Tatbestände in die Quere. Die Antike bedeutete für Florenz keineswegs die einzige Inspirationsquelle, der Einfluß der Gotik und Burgunds war nicht geringer zu veranschlagen. Von einem bewußten Ersatz bisheriger Kunstübung durch eine neue

konnte gar keine Rede sein; auch bedeutete die Anamnese der Antike nur bedingt einen Schritt in Richtung Rationalisierung und Profanisierung ästhetischer Praxis. Hier war ein „verbotenes Gebiet“ eröffnet, „wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln“ durften<sup>36)</sup>. Der kultische Ursprung der antiken Kunst und ihr ungebrochener Realitätscharakter verlangten ebenso nach Transponierung wie die Praktiken ästhetisch vermittelter Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts. Warburg verwies auf den Zusammenhang zwischen den unzählbaren, oft ganzfigurigen Wachs-Exvotivs, welche die Florentiner Kirchen als Motivgaben füllten, und den realistischen Porträts der Tornabuoni auf den Fresken Ghirlandajos im Chor von Santa Maria Novella. Er nennt die Fresken deshalb „... ein bildliches Dankopfer für das bestehende Familienglück und ein Gebet in Effigie zu weiterer gedeihlicher Fruchtbarkeit.“<sup>37)</sup> Die Kunst entfernt sich von den volkstümlichen Praxisarten, indem sie deren Funktion in sublimierter Form fortzusetzen trachtet. Das Gleiche gilt für das antike Vorbild: die Nymphen und Göttinnen, die als antike Bildwerke ihre Gewänder flattern lassen, ihre Gliedmaßen ekstatisch bewegen, kehren zunächst in Malerei „gebann“ wieder: Warburg bezeichnet die Grisaille und die Verwendung antiken Bildguts für sinnbildliche Zwecke als besonders wirksame Formen, „das Schattenreich der vorgeprägten Revnants in metaphorischer Distanz“<sup>38)</sup> zu halten. Diese Vorgänge deuten an, daß die Wiederaufnahme antiker Kunst unter einem bestimmte, näher zu spezifizierenden gesellschaftlichen Druck stand und es sich hier nicht um inner-ästhetische, reinstilistische Probleme handelt.

Eine Deutung der Funktion mimisch-expressiver Bildformeln hatte Warburg schon um 1900 versucht, als er mit seinem Freund Jolles einen fiktiven Briefwechsel über die erstaunliche Ninfa auf

dem Fresko der Geburt des Johannes in Santa Maria Novella führte, eine Deutung, die das Renaissanceverständnis der Zeit zwar nicht sprengte, aber doch erweiterte: „Die ungebändigte Lebensfülle, das Bewußtsein der ausbrechenden, lebensbezwingenden Gestaltungskraft und unausgesprochene, vielleicht selbst halb unbewußte Opposition gegen den kirchlichen Zwang verlangen (durch) die innerlich angesammelte, zurückgedrängte Energie nach mimischer Entladung. Und nun wird in dem erlaubten Legendestoff sehr eifrig nach Excüsen gesucht und dann in der antiken Vergangenheit nun die schützende Unwidersprechlichkeit des schon Dagewesenen gefunden, um dem Freiheitsdrange, wenn nicht Stimme, so doch im Bilde Ausdruck zu verleihen.“<sup>39)</sup> Eine Erscheinung wie die erwähnte Ninfa oder die Hore auf Botticellis „Geburt der Venus“ als symbolische Entlastung bürgerlichen Decorums zu begreifen, dürfte kaum auf Widerstand stoßen; die Antike jedoch nur in der Rolle eines Bürgen sehen, kann nicht befriedigen. Warburg hat hier 25 Jahre später noch einmal grundsätzlich neu angesetzt, als er seinen Atlas Mnemosyne konzipierte.

Die genannten Erscheinungen verweisen als Erinnerungsbestände der sozialen Mneme auf Grunderfahrungen „primitiver Menschlichkeit“<sup>40)</sup>, die ihren adäquaten „Ausdruck“ (ein Schlüsselbegriff für Warburg und Benjamin) nur im Medium körpermimischer Reaktionen fanden und finden. Warburg geht hier einen Mittelweg: er ist nicht, wie Gehlen wenig später, an einer ontogenetischen Konstruktion interessiert, die etwa Weltaneignung auf früher Stufe („Urmensch“, Kleinkind) durch mimisch-haptische Reaktionen geschehen läßt – als „Urprägework in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit“ nennt er eine geschichtliche Form menschlichen Verhaltens, die Institutionen mimisch-expressiver Kulte (Orgien, Riten) der Antike.<sup>41)</sup> In dem

Entwurf zur Einleitung des Atlas Mnemosyne heißt es: „In der Region der orgiatischen Massenergriffenheit ist das Prägwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher (sic) Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhandschaft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.“<sup>42)</sup> In die Erinnerung gehen wohl gemerkt als „Erbe“ nur geschichtliche Höchstleistungen (hier der Naturbeherrschung am Menschen) ein, nicht hypostasierte Qualitäten biologischer Abkunft. Die Extremwerte menschlicher Erfahrung bilden ein Reservoir, das eine potentielle Gefährdung aller Zeiten bedeutet, die auf der Unterdrückung dieser Antriebe basieren. Aber auch in Zeiten seiner Freisetzung und Indienstnahme darf dieses Potential, nach seiner geschichtlichen Ächtung, nur noch vermittelt und maßvoll angegangen werden. Neben die Mnemosyne stellt Warburg als zweite Kraft Sophrosyne, Besonnenheit. Verhält sich Mnemosyne neutral zu den durch sie transportierten Reminiszenzen, so steht die Besonnenheit im guten Fall als kontrollierende Instanz über ihrer Verwertung. Die Umsetzung primärer Erfahrungen in das Medium der bildenden Kunst bedeutet nach Warburg einen Akt der Rationalisierung und Sublimierung, der freilich mehrere Grade der Umsetzung kennt. Dazu sollte es grundsätzlich in der Einleitung des Spätwerkes heißen: „Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann.“<sup>43)</sup> Die Sophrosyne wirkt als plastische Ge-

stalterin des mnemischen Materials; die Art ihres Vorgehens, ablesbar an den Deformationen des Vorbilds, sind der zweite Gegenstand der Kunstwissenschaft nach Feststellung der inhaltlichen Ableitung. Als Programm seiner Bibliothek, die über ihrer Tür das Wort „Mnemosyne“ trug, definierte er: „auf die Funktion des europäischen Kollektivgedächtnisses als stilbildende Macht hinzuweisen, indem sie die Kultur des heidnischen Altertums als Konstante nimmt. Die Abweichungen der Wiedergabe, im Spiegel der Zeit erschaut, geben die bewußt oder unbewußt auswählende Tendenz des Zeitalters wieder und damit kommt die wunschbildende, idealisierende Gesamtseele an das Tageslicht, die, im Kreislauf von Konkretion und Abstraktion und zurück, Zeugnis für jene Kämpfe ablegt, die der Mensch um die Sophrosyne zu führen hat.“<sup>44)</sup> Man könnte danach also die Kunst als Veranstaltung der kollektiven Erinnerung auffassen und gleichzeitig behaupten: die Kunst organisiert sich gegen dieselbe mit Hilfe der Sophrosyne. Für Warburg, der, wie Gombrich zu Recht betont, seine Themen oft wie Obsessionen verfolgte, war es wichtig zu sehen, daß die Wiederbelebung der antiken Bildwelt nur in Form einer intensiven kämpferischen Auseinandersetzung erfolgte.<sup>45)</sup>

Nach Warburg muß man sich von der Vorstellung lösen, Rezeptionen würden durch bewußtes und gezieltes Erinnern ermöglicht; auch machen noch so viele und gewichtige Antikentfunde noch keine Renaissance. Die historisierende Anamnese vermag Tendenzen zu verstärken; sie findet ihren Adapter jedoch nur auf neuen alten Erfahrungen. Für Warburg gehören kollektive Erregungszustände zu den prägsamsten Vorgängen: er berührt damit ein Ursprungsfeld ästhetischen Tuns und Erlebens, das lange Zeit unberücksichtigt blieb, z.T. aus Gründen wohlwogener Vorsicht. Zweifellos hat Warburg recht, wenn er die Folgen der „Mas-

senergriffenheit“ in der unbewußten Bildung kollektiver Erfahrungswerte sieht. Dazu Alexander Mitscherlich: „Für Erlebnisse in Massenerregungen gilt, was für einen schweren Rausch zutrifft: man hat hinterher eine Erinnerungslücke, die durch Konfabulationen notdürftig verdeckt wird.“<sup>46)</sup> Und Benjamin sekundierte dieser Theorie schon früher und stichhaltiger. In der Auseinandersetzung mit Prousts individualistischem Begriff von Erinnerung schreibt er: „Wo Erfahrung in striktem Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führen die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch.“<sup>47)</sup> Von hier aus wird verständlich, warum Warburg sich zeit seines Lebens so sehr für das Festwesen der Renaissance interessiert hat. Burckhardts kurzes Diktum war ihm dabei schon früher richtungweisend: „Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst.“<sup>48)</sup> Hier war unter Umständen eine faktische, nicht nur symbolische Wiederholung kollektiver Bewegtheit zu beobachten, die direkt auf die Kunst einwirken konnte. Zwischen der Reminiscenz an ursprüngliche Reaktionsweisen, aufgespeichert in der sozialen Mneme, ihrer Übertragung in die Kunst der Antike und dem Fest und der Kunst der Renaissance mußte ein System wechselseitiger Verstärkung und Vermittlung stattfinden, das die ganze Aufmerksamkeit des Forschers verdiente. Die Ontologisierung der Instanz der *mémoire collective* betrifft nicht deren Gegenstände – das muß deutlich hervorgehoben werden, ansonsten glitte Warburgs Ansatz ins Indiskutable ab. Sein soziales Gedächtnis wird durch Ausdrucksdruckwerte konstituiert, nicht durch Inhalte, die soweit unabhängig sind von ihrer formalen Erscheinung, daß sie

durch wenige Merkzeichen repräsentiert werden können. Das unterscheidet Warburg von Jung, bei dem man eine ähnliche Ontologisierung einer mnemischen Instanz, hier des Es, beobachten kann. Bei Jung verhält es sich jedoch so, daß das Es als Funktion seiner Inhalte, der sogenannten Archetypen, verstanden wird: „Die Mutterbindung etwa ist nach Jung keine an die individuelle Mutter, sondern an ein generelles Mutterbild. Sie ist die Bindung an Gaea oder Kybele, an jene archaische Wesenheit (Ge-wesenheit), die ebenso der Astarte, Isis, Maria zugrunde liegen soll.“<sup>49)</sup> Die Übereinstimmung zwischen Jung und Warburg sind als äußerliche zu veranschlagen: sicher würde die Ninfa den Jungschen Archetypen der „guten Fee“ oder der „dienstbaren Magd“ entsprechen, aber es ist ja nicht die Konstanz eines Sinnbildes, die Warburg interessiert – jede Ninfa bedeutet für ihn die Realisierung eines Problems, dessen Formspezifik letztlich auf sozialgeschichtliche Tatbestände verweist. Dagegen kann man Warburgs Ansatz sehr wohl mit dem Werk des französischen Soziologen, Durkheim- und Bergson-Schülers Maurice Halbwachs (+1945 in Buchenwald) in Verbindung bringen.<sup>50)</sup> Halbwachs hat in „*Les cadres sociaux de la mémoire*“ (1925) das Gedächtnis gegen seine mechanistischen Erklärer, auch gegen seinen Lehrer Bergson, für die Soziologie beansprucht; ohne ihn zu nennen, ist er auch dem Individualismus Prousts entgegengetreten. Das kollektive Gedächtnis stellt Halbwachs als eine gesellschaftliche Funktion dar, die mehr beinhaltet als die Summe aller Einzelgedächtnisse. Das Mehr ergibt sich nicht aus einer exklusiven Ablagerung von „*faits sociaux*“ in der Erinnerung des Kollektivs; es ist die von Halbwachs beschriebene Art und Weise, wie die Gedächtnisinhalte durch die „gesellschaftlichen Rahmen“ organisiert, wie-

derbelebt und unterdrückt werden, die eine Annahme einer solchen Instanz notwendig und sinnvoll erscheinen lassen. Indirekt sich gegen Proust wendend erklärt Halbwachs auch die Folge der Erinnerungen, die man bis dahin – nicht nur mit Proust – für einen privaten Vorgang hielt, als gesellschaftlich gesteuert. Er bringt damit den Faktor Zeit in die Diskussion, der erst heute wieder genügend Anerkennung findet: hier ist vor allem an die Theorien von Negt und Kluge zur Konstituierung des Bewußtseins zu denken.<sup>51)</sup> Daß die kollektive Anamnese immer unter den Voraussetzungen der Gegenwart geschieht, daß sie sich als Produkt rivalisierender Klasseninteressen einstellt, auch das hat Halbwachs berücksichtigt. Und er hat sehr eingehend die verschiedenen Funktionen untersucht, die sozial organisierte Erinnerung, also Traditionsbildung, in den Religionen und in den einzelnen Gesellschaftsformen hat.

Die Position von Halbwachs ermöglicht eine erste Kritik Warburgs. Bei Halbwachs ist jeder Gedächtnisinhalt gesellschaftlich erarbeitet und geformt; es existieren keine Residuen, deren Herkunft unbestimmt wäre, erst recht keine aus einer wie auch immer zu definierenden „Vorzeit“. Hierin unterscheidet sich Halbwachs von Warburg und von seiner eigenen Schule. Den französischen Soziologen ist nachgesagt worden – nicht zu Unrecht –, sie würden im Zweifelsfalle die Urgeschichte des Menschen zur Konstante erheben. „Die kollektiven Bewußtseinsformen und Institutionen, auf die Durkheim und seine Schule alle Energie konzentriert haben, werden selten historisch bestimmt, sondern, bei aller empirischen Differenzierung, tendenziell zu Urphänomenen. Daher die Obsession mit primitiven Verhältnissen: sie sollen prototypisch für alles Soziale sein.“<sup>52)</sup> Dieser Vorwurf trifft Warburg insofern, als er geneigt ist, als überliefe-

rungswürdig nur das anzunehmen, was das Siegel „ursprünglicher“ Erfahrung trägt. Die Antike kann gewiß nicht als „Vorzeit“ bezeichnet werden, aber sie erfährt bei Warburg eine Interpretation, die sie quasi als gesellschaftliche, nicht anthropologische Urgeschichte ausweist. Hier könnte man Warburg mit Warburg widerlegen, hat er doch gerade in den Jahren um 1900 nachgewiesen, daß es verschiedene „Antiken“ gibt, daß auch die Renaissance mehrere historische Bezugspunkte hat und daß erst in einem katalysatorischen Prozeß verschiedener Erinnerungsströme neue Kulturleistungen entstehen können. Ein zweites kommt hinzu. Das Kollektivgedächtnis arbeitet im Unbewußten; letztlich bleibt ungeklärt, welche Inhalte in ihm aufgespeichert werden und nach welchen Gesetzen die Sophrosyne verfährt, wenn sie das mnemische Material nach den Bedürfnissen der Zeit spezifisch verändert. Dagegen verfällt Halbwachs in den Fehler, der für die Soziologie der Institutionen typisch ist: er erklärt die Sache allein aus ihren Rahmenbedingungen. Es hat den Anschein, als ob Benjamins etwas später anzusetzende Theorie der Erinnerung einen Ausweg aus dem sich hier zeigenden Dilemma böte.

Bergsons Absicht sei es nicht gewesen, „das Gedächtnis geschichtlich zu spezifizieren“, bemerkt Benjamin kritisch. „Jedwede geschichtliche Erfahrung weist er vielmehr zurück.“<sup>53)</sup> Dies nachzuholen, auf Bergsons „Matiere et mémoire“ gewissermaßen „Histoire et mémoire“ folgen zu lassen, ist das erklärte Ziel der Passagen-Arbeit gewesen. Anders als Bergson und Halbwachs verfährt er am konkreten Gegenstand: was für Warburg das 15. Jahrhundert, speziell die Situation in Florenz gewesen ist, bedeutete „Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ für Benjamin. Es galt durch Beobachtung der einzigartigen Kristallisationen gesellschaftlicher Erfahrung, wie sie Paris hervorbrachte, den Wandel derselben dingfest zu machen. Die Leitfossilien seiner Untersuchung,

den Pathosformeln Warburgs vergleichbar, sollten die sogenannten „dialektischen Bilder“ werden.<sup>54)</sup>

Die wichtigste Erklärung dieser Kategorie hat Benjamin in einem 1935 verfaßten Entwurf gegeben: „Der Form des neuen Produktionsmittels, die im Anfang noch von der desalten beherrscht wird (Marx), entsprechen im Kollektivbewußtsein Bilder, in denen das Neue sich mit dem Alten durchdringt. Diese Bilder sind Wunschbilder, und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären. Daneben tritt in diesen Wunschbildern das nachdrückliche Streben hervor, sich gegen das Veraltete — das heißt aber: gegen das Jüngstvergangene — abzusetzen. Diese Tendenzen weisen die Bildphantasie, die von dem Neuen ihren Anstoß erhielt, an das Urvergangene zurück. In dem Traum, in der jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft. Deren Erfahrungen, welche im Unbewußten des Kollektivs ihr Depot haben, erzeugen in Durchdringung mit dem Neuen die Utopie, die in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Moden, ihre Spur hinterlassen.“<sup>55)</sup> Benjamin setzt sich hier implizit mit zwei berühmten Marx-Passagen, die gerade im Kontext ästhetischer Theorie häufig angewandt werden, auseinander, mit der Stelle in der Einleitung zur „Kritik der politischen Ökonomie“, die vom „unegalten Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion, z. B., zur künstlerischen“ handelt und mit der Einleitung zum „18. Brumaire des Louis Bonaparte“. Benjamin konnte gegen Marx sagen, daß Vulkan sich im 19. Jahrhundert gegen Roberts & Co. behaupten können, Jupiter gegen den Blitzableiter und Hermes gegen den Crédit mobilier. Auch die Fama hätte Marx

sicher in den allegorischen Dekorationen der großen Druck- und Verlagshäuser entdecken können.<sup>56)</sup> Es wäre auch falsch, anzunehmen, folgt man Benjamin, daß hier über das „noch nicht Dagewesene“ „ängstlich“ die Verkleidung des Altehrwürdigen geworfen würde. Es ist vielmehr so, daß das Jahrhundert eine neue Sprache noch nicht gelernt hat, in der es sich ohne Rückerinnerung bewegen und die ihm angestammte Sprache vergessen könnte.<sup>57)</sup> Die Betonung liegt auf dem Nicht-Anders-Können und nicht auf einem Nicht-Anders-Wollen, in gezielt ideologischer Absicht etwa. Die Notwendigkeit der dialektischen Bilder wie aller Rückphantasien besteht darin, daß sie den Widerspruch zwischen der Entwicklung der Produktivkräfte und der „Produktionsordnung“ austragen, auf einer früheren Stufe freilich auch die Ungleichmäßigkeiten in der Produktivkraft-Entwicklung. Eine solche Theorie kollektiver Erinnerung unternimmt es als erste, ihren Gegenstand in Abhängigkeit von den primären gesellschaftlichen Vorgängen zu sehen. Bei Warburg und Halbwachs waren es vermittelte Instanzen gewesen, die das Erinnerungsmaterial in ihrem Sinne schützten und anwandten; Benjamin interessiert der Zusammenhang dieser ideologischen Tätigkeit mit der materiellen.

Anläßlich von Prousts „Recherche“, dem gewaltigsten Unternehmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dem Vermögen der individuellen Erinnerung ein Denkmal zu errichten, erkennt Benjamin, daß die Erfahrungsbildung, die in dialektischen Bildern gerinnt, sich notwendig gewandelt haben muß in einem Zeitalter, das von der Information geprägt ist, von ihrem Medium der Zeitung z. B., welche die Fakten gegen den Bereich abdichtet, „in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten“.<sup>58)</sup> Letztlich hängt diese Verarmung davon ab, daß die Information nicht in die Tradition eingeht, daß sie keine bleibende Erinnerungsspur im Gedächtnis ihrer

Empfänger hinterläßt. Das reicht nicht sehr tief und klingt nach Kulturkritik. In der Tat muß es Benjamin große Überwindungen gekostet haben, hier nicht in das bereits entworfene Zentrum seiner Theorie der Erfahrungsbildung und damit der Passagen-Arbeit vorzustoßen. Wie bei den dialektischen Bildern, so können wir auch bei diesem Aspekt nicht auf endgültige Formulierungen zurückgreifen. Zwei Stränge der Interpretation lassen sich sondern. Einmal erläutert Benjamin die Segmentierung und Verdünnung der Erfahrung direkt aus dem Arbeitsprozeß. In der Manufaktur „findet jeder besondere Produktionszweig in der Erfahrung die ihm entsprechende technische Gestalt“<sup>59)</sup> Die Maschinen ersetzen Erfahrung, sprich Können, durch Dressur. Die Arbeit des ungelerten Arbeiters „ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat Übung ihr Recht verloren.“<sup>60)</sup> An vielen anderen Stellen hat sich Benjamin dagegen auf die Resultate dieses Arbeitsprozesses konzentriert. Ausgehend von Marx' Kapitel zum Fetischcharakter der Ware wollte er beschreiben, „was die Ware aus den Erfahrungen macht, die die Menschen dieses Jahrhunderts haben“<sup>61)</sup>. Daß während des 19. Jahrhunderts „die gegenständliche Umwelt des Menschen immer rücksichtsloser den Ausdruck der Ware annimmt“, war für Benjamin ebenso ausgemacht wie die Tatsache, daß diese „Entwertung der menschlichen Umwelt durch die Warenwirtschaft tief in seine geschichtliche Erfahrung hinein durch die Warenwirtschaft tief in seine geschichtliche Erfahrung hineinwirkt“<sup>62)</sup> Benjamin trägt dem Rechnung, indem er die Objekte seiner Forschung vorwiegend dem Bereich der Warenzirkulation entnimmt. Wenn das Spätwerk unter dem Titel „Pariser Passagen laufen sollte, dann ist damit das Phänomen benannt, das die neuen Verhältnisse auf den Nenner bringt: fortschrittlich in ihrer Technik, randvoll mit geschichtlichen Assoziationen dienen die Passagen doch nur dem entfremdeten und entfremdenden

Produkt menschlicher Arbeit. Die Waren schaffen sich hier zuerst – später in den Weltausstellungen – eine „kleine Welt“, nehmen für sich „Haus und Sterne“, Geschichte und Natur zusammen.<sup>63)</sup> Die Auswirkungen der Veränderung der Umwelt zur Ware sieht Benjamin sowohl direkt, als auch vermittelt. Der Ausstellungscharakter der Warenwelt verschiebt das geschichtliche Verhältnis menschlicher Sinnestätigkeit immer mehr zu einer rein spektatorischen Einstellung. Was sich in der Produktionssphäre durch die Einführung der Maschinen (später ihrer elektronischen Kontrollmechanismen) anbahnt, wiederholt die Einrichtung der Zirkulationssphäre. Die Technik „unterwarf das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art“<sup>64)</sup>; die Warenwelten und die Vergnügungsindustrien setzen das Training dieser neuen Apperzeptionsweisen „mit anderen Mitteln“ fort. „Die Weltausstellungen waren die Schule, in der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einfühlung in den Tauschwert lernten.“ „Alles ansehen, nichts anfassen.“<sup>65)</sup> Dieses Verhalten verkörpert exemplarisch der Flaneur, der sein Nichtstun dem Anschauen verschrieben hat.

Indirekt, aber deswegen nicht weniger tiefgreifend moduliert die Ware den historischen Sinn des Menschen. Sie baut auf „der Antinomie zwischen dem Neuen und dem Immergleichen“ – „einer Antinomie, die den Schein hervorbringt, mit dem der Fetischcharakter der Ware die echten Kategorien der Geschichte überblendet.“<sup>66)</sup> Die Warenproduktion hat ihre eigene Geschichte, die sich selbst und Erscheinungsweisen nichtverdinglichter Historie zugleich vergessen macht: „Die Mode ist die ewige Wiederkehr des Neuen.“<sup>67)</sup> Der alltäglichen Erfahrung einer immer „modernen“ Alltagswelt korrespondiert ein Geschichtsdenken, das Geschehen nur noch zyklisch verstehen kann. Benjamin fand den Gedanken der „ewigen Wiederkehr“ bei so verschiedenen Denkern wie Nietzsche und Blanqui niedergelegt. Er betrifft Zukunft und Ver-

gangenheit in gleich verheerendem Maße: „Der Gedanke der ewigen Wiederkehr macht das historische Geschehen selbst zum Massenartikel“ und „Für den Gedanken der ewigen Wiederkehr hat die Tatsache ihre Bedeutung, daß die Bourgeoisie der bevorstehenden Entwicklung der von ihr ins Werk gesetzten Produktionsordnung nicht mehr ins Auge zu blicken wagt.“<sup>68)</sup>

Dies ist eine sehr komplexe Theorie der Erfahrung, des Geschichtsprozesses und der Traditionsbildung – eine Theorie, die in vielfacher Weise nach Konkretion verlangt. Die von Benjamin geschilderte „Impotenz“ der Moderne, Geschichte positiv sich anzueignen, scheint zunächst nur für den angegebenen Zeitraum zu gelten.<sup>69)</sup> Eine Verallgemeinerung auch auf die Epoche der Renaissance verbietet sich geradezu angesichts der umfassend materialistischen Anlage: die Verschiedenheit der Lebens-tätigkeit und die veränderte Rückwirkung des gesellschaftlichen Produkts auf die Individuen macht eine Angleichung von Warburgs und Benjamins Konzept auf den ersten Blick hänfällig. Dennoch läßt sich die theoretische Bestimmung des Themas Kunst und Erinnerung beider Autoren vereinbaren und vorantreiben, merkwürdigerweise, wenn man ihre weichste Stelle sich vornimmt: das „kollektive Unbewußte“<sup>70)</sup>.

Benjamin hat seine Konzeption der dialektischen Bilder antagonistisch zu Jungs Lehre der archetypischen Bilder entworfen, die er als „echtes und rechtes Teufelswerk“ bezeichnete und denen er mit „weißer Magie zu Leibe rücken“ wollte.<sup>71)</sup> Der Nachweis, daß kollektive, unbewußten Dispositionen entsprungene Phänomene der Kulturproduktion nicht gleich im „Keller des Bewußtseins“ (Bloch) anzusiedeln sind, also notwendig regressiv-archaische Züge aufweisen müssen, war hier vorrangig zu führen. In einer ausführlichen Analyse wäre zu zeigen, wie konsequent Benjamin sich in den Fragmen-

ten die Erinnerung an mythische Präfiguration verbietet, während jede Anspielung und vor allem der antike Umriss der Phänomene sicher aufgespürt wird. Mag es manchmal noch unvermittelt und gezwungen wirken – die Absicht wird deutlich, die Moderne als neue Antike darzustellen.<sup>72)</sup> Dabei besteht allerdings die Gefahr, das Wichtigste aus den Augen zu verlieren, die Gleichzeitigkeit von neuer und alter Antike, von bewußtem und unbewußtem Erinnern zu erklären. Für Benjamin gibt es – extrem formuliert – keine Verlängerung der Vorzeit ins 19. Jahrhundert; „das Gewesene (soll) zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden“<sup>73)</sup>, es ereignet sich als „Traum“ des historischen Bewußtseins. „Traum“ oder „Moment des Erwachens“ – Benjamins Konzeption zeigt sich hier noch vage; sie tastet sich einen schmalen Grad entlang, eine gefährlich beschwerende Last tragend, auf die jedoch nach Benjamins Überzeugung nicht zu verzichten war. Indem er – wie Warburg – das Moment des Unbewußten beibehält, erschwert er sich die Aufgabe, eine materialistische Theorie der Rezeption zu entwickeln, die weit über das bisher behauptete (bewußter Rückgriff, Erbe, Tradition etc.) hinausgehen sollte. Sicher wirkt hier Prousts Insistieren auf dem überragenden Wert der *mémoire involontaire* nach, doch mußte dessen apologetisch zu verstehende Theorie eigentlich ganz umgestoßen und ersetzt werden. Proust hatte seinem Individualismus einen merkwürdig objektivistischen Überbau verleihen wollen. In dem berühmten Brief an Antoine Bibesco schreibt er: „Weil sich diese Erinnerungen ohne unseren Willen einstellen, weil sie sich selbst bilden, bewahren sie die Spur der Authentizität (*griffe d'authenticité*)... Und schließlich, so wie sie uns ein- und dieselbe Empfindung unter gänzlich verschiedenen Bedingungen kosten lassen, so befreien sie sich von jeglicher Kontingenz und vermitteln uns ein überzeitli-

ches Sein.“<sup>74</sup>) Davon war wenig mehr zu halten – warum ein Faktum überhaupt in den Fundus der Erinnerung eingeht und wie es wieder aus ihm austritt, wie verarbeitet es sich den Erfahrungen der Jetztzeit assimilieren läßt, diese Frage galt es vorrangig zu beantworten. Was letztere anbelangt, so stand für Benjamin und Warburg fest, daß das Erinnernte nicht unversehrt wieder in das Bewußtsein oder – in verdinglichter Form – an das Tageslicht tritt. Die „Abweichungen der Wiedergabe“ (s.o.) zu ermitteln hatten sie sich vorgenommen. Erst heute wird wieder gefordert, was ihnen selbstverständlich war, Geschichtsschreibung nicht nur als „die Rekonstruktion des Sinnes, sondern auch und vor allem (als) die Rekonstruktion des Sinnes der Sinnestellung“ zu praktizieren.<sup>75</sup>) Zur Klärung des ersten Problems nahm Benjamin Freud zu Hilfe und gelangte dabei wiederum, ohne es zu wissen, in die Nähe der Warburgschen Position. Beide Thesen kurz zusammengefaßt: „Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein „erlebt“ worden, was dem Subjekt nicht als „Erlebnis“ wiederfahren ist.“<sup>76</sup>) Hier wäre Warburgs Diktum stützend anzuführen, daß die kollektiv und unbewußt erfahrenen Extreme menschlicher Reaktionsfähigkeit (Pathos) das vorrangiggeschützte Gut der Erinnerung sind.

Und für Benjamins Theorie der didaktischen Bilder würde gelten, daß das gesellschaftliche Extrem, klassenlose Gesellschaft der Urgeschichte, in gleicher Weise als kollektive Ahnung unvergessen und die Kulturproduktion mitbestimmend erhalten bleibt.

Läßt sich dergleichen verallgemeinern zu einer tragfähigen Konstruktion der Traditionsbildung? Adorno, dem die Konzeption der Passagen-Arbeit zuerst zur Prüfung vorgelegt wurde, zeigte sich skeptisch. Ihm war sowohl das Unbewußte wie auch die Kategorie „Kollektivbewußtsein“ verdächtig, von dem er befürchtete, „daß es vom Jungschen

sich nicht abheben läßt“<sup>77</sup>). „Das Kollektivbewußtsein“, hält er dagegen, „wurde nur erfunden, um von der wahren Objektivität und ihrem Korrelat, nämlich der entfremdeten Subjektivität abzulenken.“<sup>78</sup>) Das „bürgerliche Individuum“ sei „als Schein nicht gegenüber einem hypostasierten kollektiven Bewußtsein, sondern gegenüber dem realen gesellschaftlichen Prozeß selber“ zu enthüllen. Ob Benjamin sich diese Kritik voll zu eigen gemacht hat oder ob er schon sehr früh, zu Zeiten des Entwurfs 2, auf den Adorno hier eingeht, in dieser Richtung tendierte, ohne es in einem kurzen Exposé ausführen zu können – die später erfolgte Ausrichtung aller Momente auf den Begriff der Erfahrung hebt Adornos Kritik auf. Kollektivbewußtsein stellt sich nach den oben skizzierten Bedingungen der Erfahrungsbildung als die Summe seiner Deformationen, als der Bestand der Wünsche und Ängste dar, die der Druck des Geschichtsprozesses in den Individuen erzeugt. Hier kann man hilfreich einen Passus aus Kilians „Enteignetem Bewußtsein“ heranziehen: „In der Sicht einer dialektischen Sozialpsychologie wird das „kollektive historische Unbewußte“ als das Resultat kollektiver sozialpsychologischer Mechanismen aufgefaßt; deren Wirkung auf eine gesellschaftlich vermittelte kollektive Unfähigkeit zur progressiven Verarbeitung sozialkultureller Widersprüche und Konflikte hinausläuft. Wie im kleinen Maßstab das Kind in seinem Konflikt mit der Mutter stellen auch im großen Maßstab der Gesellschaften Mehrheiten von Menschen eines historischen Kollektivs ihr psychosoziales Gleichgewicht dadurch her, daß sie die Wahrnehmung beunruhigender Widersprüche und darüber hinaus unter Umständen sogar die Fähigkeit zur Wahrnehmung solcher Widersprüche verdrängen.“<sup>79</sup>) Eine Theorie der Erinnerung hat sich an solchen Vorgaben zu messen. Ob man von Reizschutz (Freud; Benjamin, Valery), Vergessen (Adorno)<sup>80</sup>) oder Verdrängung spricht, die Erinne-

rungstätigkeit steht in direkter Abhängigkeit von dem Stand des gesellschaftlichen Bewußtseins. In ihm bildet sich auch das Wechselspiel von bewußter und unbewußter Anamnese ab. Dient das historische Zitat der Abwehr neuer Eindrücke oder wird ganz der Prozeß der Geschichte gelehrt — auch eine Form der Erinnerung (s.o.) —, so ist damit noch nichts ausgemacht über die Verarbeitung unbewußter Erinnerungsbildung, welche die verschiedenartigsten Konfigurationen mit Leben erfüllt. Außerdem bietet die Permanenz dieser Situation (Reizschutz durch bewußte Erinnerung) die Gewähr dafür, daß weiterhin die Archive der *mémoire involontaire* gefüllt werden. Ein solcher Ansatz, der die jeweilige Konstellation unbewußter und bewußter Rezeption vor dem Hintergrund eines Kollektivbewußtseins, verstanden als die Summe gesellschaftlicher Verdrängungen, ermittelt, hat die Chancen, auch epochenübergreifend wirksam zu werden.

Der Beitrag über Benjamin und die Wiener Schule ließ sich mit mehr oder minder handlichen Folgerungen und Postulaten abschließen. Diese Seiten konnten nur Aufforderungscharakter haben. Die Fragmente beider Autoren und die seitdem sporadisch getätigten Ausführungen Anderer fügen sich nicht zusammen. Dennoch erscheint die Sache, eine Theorie der Rezeption, für unser Fach lohnend. Und dringend. Im Anschluß an das zuletzt Gesagte bietet es sich an, über Verdrängung und Erinnerungsverlust in der Kunstwissenschaft zu sprechen. Der memorative Charakter dieser beiden Beiträge zielte grundsätzlich in diese Richtung; es galt, etwas zu schulen, das für Hegel den Kontext von Philosophie und Anamnese mitbestimmte: „Empfindlichkeit gegen jede Form von Unterbietung des erreichten Standes.“<sup>81</sup>)

## ANMERKUNGEN

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur:

GSB = W. Benjamin, Gesammelte Schriften, Frankfurt 1972ff. (bisher 3 Bde.);  
 GSW = A. Warburg, Gesammelte Schriften, Leipzig-Berlin 1932 (Reprint 1969);  
 Angelus Novus = W. Benjamin, Angelus Novus, Frankfurt 1966;  
 Briefe = W. Benjamin, Briefe, Frankfurt 1966;  
 Gombrich = E.H. Gombrich, Aby Warburg. An intellectual biography, London 1970;  
 Illuminationen = W. Benjamin, Illuminationen, Frankfurt 1961;  
 Tiedemann = R. Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt 1973, (1. Ausgabe 1965).

1. Walter Benjamin. Text und Kritik 31/32 (1971), S. 82.
2. GSB Bd. 1, 1, S. 317-35.
3. Briefe Bd. 1, S. 340
4. GSB Bd. 1, 1, S. 335
5. Briefe Bd. 1, S. 438
6. Ebda. S. 457
7. Ebda. S. 460
8. Ebda. S. 470
9. GSB Bd. 1, 3, S. 90
10. GSB Bd. 1, 1, S. 318
11. W. Benjamin, Johann Jakob Bachofen, in: Text und Kritik 31/32 (1971), S. 32.
12. Ebda.
13. Angelus Novus S. 177
14. Gombrich S. 95.
15. Gombrich S. 140
16. GSW S. 58.
17. Benjamins eigene Interpretation seines philosophischen Verfahrens sieht man aus dem Brief an Adorno vom 9.12.1938, Briefe Bd. 2, S. 793 ff
18. GSB Bd. 1, 1, S. 208.
19. Gombrich S. 283ff.
20. T.W. Adorno, Prismen, Frankfurt 1955, S. 298.
21. Briefe Bd. 2, S. 506
22. Ebda. S. 491.
23. Briefe Bd. 1, S. 470.
24. Briefe Bd. 1, S. 455
25. Gombrich S. 287
26. R. Tiedemann, Nachwort, in: W. Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1969, S. 177
27. Lamprecht zit. nach G.G. Iggers, Deutsche Geschichtswissenschaft. München 1971, S. 258. Zu den Beziehungen Warburg-Lamprecht s. Gombrich S. 30ff. Gombrich hätte hervorheben müssen, daß es sich bei Warburgs Lehrer nicht um irgendeinen Historiker, sondern um den umstrittensten, meistbefehdeten Geschichtswissenschaftler des Wilhelmianischen Deutschland handelt; zum Lamprechtstreit s. Iggers, aaO., S. 256ff.
28. Gombrich S. 303

29. Gombrich S. 301 ff. Taf. 55a, 61  
 30 Gombrich S. 302.  
 31. Ebda. S. 301.  
 32. Burckhardt zit. nach Gombrich S. 240 f.  
 33. Zur Rassentheorie allgemein s. G. Lukacs, Die Zerstörung der Vernunft, Darmstadt-Neuwied, 1974, Bd. 3, S. 112 ff.; zu ihrer Anwendung auf die Kunstgeschichte s. vor allem L. Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905. Ein kurzer Überblick über diese spezifische Wandlung des Renaissanceverständnisses gibt L. Geiger in J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1919, Bd. 2, S. 329 ff.  
 34. Met. A 1, 981 a.  
 35 Gombrich S. 48  
 36 Gombrich S.  
 37 Ebda. S. 120.  
 38. Ebda. S. 247.  
 39. Ebda. S. 123.  
 40. Ebda. S. 113.  
 41. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Entwicklung von der Vermögenspsychologie über die Kulturwissenschaft bis hin zur Anthropologie vom Schlege Gehlens zu verfolgen. Warburg steht auch in dieser Linie als Vorbereiter und Anreger. Der Begriff der Entlastung, bezogen auf Institutionalisierung gesellschaftlicher Verkehrsformen und auf epochale Umstrukturierungen der Sinnestätigkeit, findet sich bereits bei Warburg in der Frühzeit angelegt.  
 42. Gombrich S. 245  
 43. Ebda. S. 288  
 44. Ebda. S. 270 f.  
 45. Benjamin und Warburg verbindet eine rationalisierte Bilderfurcht. Beide haben die Geschichte der Kunst nach Formen der Sublimierung, Potenzierung oder Entschärfung und Abwehr der Bildwerke durchforstet — das gemeinsame Motiv schlägt sich in einer Ausnutzung räumlicher Metaphorik für die Kunsttheorie nieder.  
 46. A. Mitscherlich, Massenpsychologie ohne Ressentiment, Frankfurt 1972, S. 10  
 47. GSB Bd. 1, 2, S. 611  
 48. GSW Bd. 1, S. 37.  
 49. E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, Bd. 1, S. 69. Es verwundert, zu sehen, wie eine eindeutig präfaschistische Theorie wie die Jungs der Kunst- und Literaturgeschichte bisweilen als Regenerationsquelle verschrieben wird, s. z.B. J. Bialostocki, Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder in: Stil und Ikonographie, Dresden 1966, S. 111 ff. oder N. Freye, Analyse der Literaturkritik, Stuttgart 1964. Gombrich konstatiert kommentarlos eine Nähe der Lehren Jungs und Warburgs.  
 50. M. Halbwachs, Das Gedächtnis, Berlin-Neuwied 1966; ders., Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967. Zu Halbwachs und zur Durkheim-Schule s. die Einleitungen zu den genannten Bänden und den Überblick bei F.

Jonas, Geschichte der Soziologie, Reinbek 1969, Bd. 3, S. 29 ff., bes. S. 64, 70.  
 51. O. Negt—A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt 1972, S. 44 ff., 406 ff. Eine wichtige Ergänzung: Bürgerliche und proletarische Öffentlichkeit. Eine Diskussion mit O. Negt, in: Ästhetik und Kommunikation 12 (1973), S. 13, 27.  
 52. T.W. Adorno, Einleitung zu: E. Durkheim, Soziologie und Philosophie, Frankfurt 1967, S. 13.  
 53. GSB Bd. 1, 2, S. 608.  
 54. Zu den dialektischen Bildern s. Briefe Bd. 2, S. 674 f.; Tiedemann S. 147 ff.; H. Brenner, Die Lesbarkeit der Bilder, in: alternative 59/60 (1968), S. 48-61; P. Krumme, Zur Konzeption der dialektischen Bilder, in: Text und Kritik 31/32 (1971), S. 72-80.  
 55. Illuminationen S. 187.  
 56. Vgl. Marx-Engels, Über Kunst und Literatur, Frankfurt 1968, Bd. 1, S. 124  
 57. Vgl. MEW Bd. 8, S. 115  
 58. GSB Bd. 1, 2, S. 610.  
 59. Ebda. S. 631.  
 60. Ebda. S. 632.  
 61. GSB Bd. 1, 3, S. 1151.  
 62. Benjamin zit. nach Tiedemann S. 187.  
 63. Benjamins Vermutungen über die historisch-kosmischen Implikationen der Passagen sind von der Forschung später voll bestätigt worden, s. G. Bandmann, Die Galleria Vittorio Emanuele in Mailand, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29 (1966), S. 88 ff.  
 64. GSB Bd. 1, 2, S. 630.  
 65. GSB Bd. 1, 3, S. 1173 f.  
 66. Ebda. S. 1083.  
 67. Illuminationen S. 259.  
 68. GSB Bd. 1, 2, S. 663, 677.  
 69. Was Benjamin anhand der „Erfindungen“ der Moderne nachwies, hat Macherey für die Utopien des 19. Jahrhunderts anhand der Romane Jules Vernes erarbeitet, s. P. Macherey, Zur Theorie der literarischen Produktion, Darmstadt-Neuwied 1974, S. 73 ff., bes. S. 107 f., 161 ff. — einer der wenigen Texte, der als Fortsetzung von Benjamins spätem Projekt gelten darf.  
 70. Illuminationen S. 196. Das Unbewußte darf im Übrigen — in diesem Zusammenhang ist es kaum mehr anders zu erwarten — als Kategorie gelten, welche die Vermögenspsychologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts ganz für sich beansprucht hatte. Es sei hier nur erinnert an E. von Hartmanns „Philosophie des Unbewußten (1896).  
 71. GSB Bd. 1, 3, S. 1068. Vgl. auch S. 1069 f.  
 72. Hier ist an Adornos wichtige Warnung zu erinnern, die „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“ anstelle der „Urgeschichte im 19. Jahrhundert“ zu suchen, s. GSB, Bd. 1, 3, S. 1095. Den Einwänden von Jauß gegen Benjamins Konstruktion ist nicht stattzugeben. Ein Blick auf zeitgenössische Geschichtstheorien — man

nehme nur Delacroix — zeigt, daß das Bild der Antike als quasi magnetische Kraft die ausbreiteten Elemente ordnet, s. H.R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970, S. 57 ff.

73. Zit. nach Krumme, aaO., S. 77

74. Übersetzt nach P. Verniere, Proust et les deux mémoires, in: Revue d'histoire littéraire de la France 1971, S. 946.

75. J. Oelkers—H.J. Riemer, Überlegungen zur Begründung einer kritischen Geschichtswissenschaft, in: Ansichten einer künftigen Geschichtswissenschaft, München 1974, S. 108

76. GSB Bd. 1, 2, S. 613.

77. Briefe Bd. 2, S. 674.

78. Ebda. S. 674 f.

79. H. Kilian, Das enteignete Bewußtsein, Neuwied-Berlin 1974, S. 174. Als frühe Illustration dieser Theorie kann man die großartigen „Oxforder Visionen“ des Thomas de Quincey heranziehen, die das Erinnerungsvermögen unter dem Modell des Palimpsestes behandeln, s. C. Baudelaire, Die künstlichen Paradiese o.O. 1964, S. 108 ff.

80. Vgl. GSB Bd. 1, 3, S. 1131.

81. O. Marquard, Hegel und das Sollen, in: Philosophisches Jahrbuch 72 (1964), S. 110.