

WOLFGANG KEMP

Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft

Teil 1: Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule

Vorbemerkung: Dieses Referat nimmt explizit nicht Stellung im Streit um den "richtigen" Benjamin. Es ist vielmehr als Beitrag zu einer Benjamin-Philologie zu verstehen, die regelmäßig von den eifrigsten Adepten dieses Autors mit Hohn bedacht wird, obwohl sie noch kaum sichtbar ist und sich auch erst nach Abschluß der Gesamtausgabe etablieren kann. Es geht nicht darum, Benjamin "einzuordnen". Ziel eines ableitenden und vergleichenden Verfahrens müßte es sein, die ganze Breite der Diskussion der 20er und 30er Jahre wiederherzustellen.

Der zweite Teil wird sich mit Benjamins Beziehungen zur Warburg-Schule befassen.

Bei Wölfflin entdeckt er eine erstaunliche und "förderliche" Formulierung (1, 315), Riegl nennt er in zwei Lebensläufen seinen geistigen Ziehvater (2, 46, 51), das Buch über Dürers Melancholie von Panofsky und Saxl ist für ihn das "letzte Wort einer unvergleichlich faszinierenden Forschung" (7, 366), die Mitarbeiter der "Kunstwissenschaftlichen Forschungen" von 1931, Pächt, Sedlmayr, Linfert also, apostrophiert er als "Hoffnung ihrer Wissenschaft" (3, 369). Stand Walter Benjamin der Kunstwissenschaft unkritisch gegenüber? Was oder wen konnte er von ihr? Wieweit hat die Kunstwissenschaft Benjamins eigene Kunsttheorie beeinflusst? Diese Fragen in diesem Kontext zu stellen, liegt insofern nahe, als Benjamin, wie zu beweisen sein wird, besonders enge Verbindungen zur (1. und 2.) Wiener Schule hatte, aus der die "Kritischen Berichte" hervorgegangen sind. Wenn man Benjamin gewissermaßen als Medium nimmt, müßte sich zeigen lassen, welche progressiven Züge damals an der Kunstwissenschaft zu entdecken waren. Und welche heute, nach einer ausgiebigen Benjamin-Rezeption, noch aktuelle Bedeutung haben.

Benjamin hat in Freiburg i.Br., Berlin, München und Bern studiert - insgesamt sieben Jahre lang, von 1912 bis 1919. In Anbetracht seiner breit gelagerten Interessen darf man vermuten, daß er auch Kunstgeschichte gehört hat - sicher hat er sich Wölfflins Vorlesungen in München nicht entgehen lassen. 1919 promoviert Benjamin in Bern bei dem Philosophen Richard Herberz mit der Arbeit "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" - ein Thema, das die für seine frühe Zeit charakteristische Bandbreite Germanistik, Philosophie, Kunstwissenschaft aufweist. Danach kommt die große Periode des Sammels, der Reisen, der Etüden und der Kleinarbeit für Zeitungen. Die Periode intensiver germanistischer Studien, aus der das "Trauerspiel" hervorgeht. Eine gewisse Symbolkraft besitzt dann - 10 Jahre später - eine Auswahl von vier Büchern, die Benjamin 1929 in der "Literarischen Welt" unter dem Titel "Bücher, die lebendig geblieben sind" vorstellt: Alois Riegls "Spätrömische Kunstindustrie" (1901), Alfred Gotthold Meyers "Eisenbauten" (1907), Franz Rosenzweigs "Stern der Erlösung

3

(1911) und Georg Lukacs' "Geschichte und Klassenbewußtsein" (1923). Zwei in weiterem Sinne kunsthistorische Werke, von denen sich Riegls durch die Methode, Meyers durch den Gegenstand (das 19. Jh.) empfahl, stehen einem "System der jüdischen Theologie" und einem Standardwerk des Marxismus gegenüber (3, 169f.). Die Verbindung zwischen dem zuerst und zuletzt genannten Pol herzustellen, ist dann die Aufgabe der 30er Jahre, nachdem Benjamin schon 1927 die Arbeit am Hauptwerk, an der Passagenarbeit aufgenommen hatte. Das Buch über Paris ist gewiß enzyklopädisch angelegt, doch wird niemand verkennen können, daß die Ensembles und Figuren, die im Benjaminschen Sinne Physiognomie haben, visueller Natur sind: die Passagen, die Panoramen und Dioramen, die Fotografie, die Weltausstellungen, das Interieur, die Straßen und Plätze Haussmanns. Ein "Panoptikum", von der Kunstwissenschaft der 20er und 30er Jahre so selten betreten, daß Benjamin äußerst empfindlich reagiert, als er schließlich doch jemand dort rumkramen sieht: Dolf Sternberger, der 1938 das Buch "Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert" herausgibt (3, 572). (Zweifellos war Sternberger durch eine Tür gekommen, die Benjamin geöffnet hatte.) Das gesteigerte Interesse an optischen Phänomenen läßt Benjamin häufiger zu kunsthistorischen Büchern greifen, was sich auch in der Rezensionstätigkeit niederschlägt. 1936 erscheint - in französischer Übersetzung - "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", im gleichen Jahr der 1. Pariser Brief, "ein Essay über faschistische Kunsttheorie". Seine Fortsetzung, die "es mit der derzeitigen Situation der Malerei in der Gesellschaft zu tun" hat, geht ebenfalls 1936 an Brecht, wird jedoch vor Benjamins Tod nicht mehr gedruckt. Dafür erscheint 1937 noch der Aufsatz über Eduard Fuchs in der Zeitschrift für Sozialforschung. Sind damit die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Arbeiten des letzten Jahrzehnts genannt, so läßt sich hinter diese Auflistung leicht ein symbolischer Schlußpunkt setzen: die letzte Veröffentlichung Benjamins ist die Rezension des Essaybandes "Le Regard" von Georges Salles, der Konservator am Louvre war (3, 589ff.). Ein Werk, das ein zentrales Thema Benjamins behandelt: die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung. Kein Wunder, daß in diesem Zusammenhang - wie

immer überschwenglich - der Name Riegl fällt. Auch in der vorletzten Rezension, die aus Benjamins Feder kommt, wird sein Hauptwerk genannt.

Riegl am Ende und Riegl am Anfang. Spätestens in der Studienzeit ist Benjamin auf die "Spätromische Kunstindustrie" gestoßen. Werner Kraft berichtet, Benjamin habe ihn während des Krieges mit den Ideen dieses Buches vertraut gemacht. Danach reißt die Kette der Beweise für Benjamins fortgesetzte Beschäftigung mit Riegl nicht mehr ab. Am überzeugendsten, wenn auch vielleicht überraschend, wirken die zwei Lebensläufe, die Walter Benjamin um 1930 und kurz vor seinem Tode 1940 geschrieben hat, um sein Leben, seine Methode und sein Werk in kürzester Form Unbekannten vorzustellen. In beiden wird Riegl eine maßgebende Rolle eingeräumt. Präzise gibt der erste Text die Bedeutung an, die Benjamin der "Spätromischen Kunstindustrie" zumißt. Benjamin formuliert als sein Programm negativ "die Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst" und positiv die "Analyse des Kunstwerks ..., die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt" (2, 46). Hierbei seien ihm zwei Autoren beispielhaft vorausgegangen: Alois Riegl und Carl Schmitt, der Staatsrechtler. Die von ihnen praktizierte Betrachtungsweise sei "Bedingung jeder physiognomischen Erfassung der Kunstwerke in dem, worin sie unvergleichbar und einmalig sind. Insofern steht sie der eidetischen Betrachtung der Erscheinungen näher als der historischen" (2, 46f.). Diese Ausführungen erfahren einen direkten Kommentar durch eine Rezension von Walzels "Wortkunstwerk" (1926), die Benjamin 1926 in die "Frankfurter Zeitung" rückte. In diesem Text bekennt sich Benjamin zur Formanalyse, distanziert sich aber gleichzeitig weit von der Spielart der Formanalyse, die Walzel und - mit Einschränkungen - auch Wölfflin vertreten. Sie verrate sich "immer durch die 'Weite' ihrer Gegenstände, durch das synthetische Gebaren ...". Benjamin fährt fort: "Der geile Drang aufs 'Große Ganze' ist ihr Unglück. Liebe zur Sache hält sich an die radikale Einzigkeit des Kunstwerks und geht aus dem schöpferischen Indiffe-

5

renzpunkt hervor, wo Einsicht in das Wesen des 'Schönen' oder der 'Kunst' mit der ins durchaus einmalige und einzige Werk sich verschränkt und durchdringt. Sie tritt in dessen Inneres als in das einer Monade, die, wie wir wissen, keine Fenster hat, sondern in sich die Miniatur des Ganzen trägt" (3,51). Von Riegl behauptet Benjamin, daß er diesen Ansatz konsequent durchgeführt habe. "So einer ist der einzige Riegl gewesen, Verfasser jener 'Spätromischen Kunstindustrie', in der die tiefe Einsicht in das materiale Wollen einer Zeit begrifflich als die Analyse ihres Formenkanons wie von selbst sich ausspricht. Hier mußte sachgemäße Untersuchung auf die formalen Tatbestände ganz eigentlich stoßen und brauchte nicht als vorgefaßte 'Themata', freischwebende 'Probleme' sie zu erörtern" (3,50). Damit dürfte klargestellt sein, daß die Affinität, die Riegl mit Benjamin verbindet, zunächst eine der Methode ist. Beiden eignet dieselbe Blickrichtung und -dauer, der unverwandte Blick auf das einzelne Kunstwerk, die "Benjaminsche 'Zelle', die eindringlich angeschaut, den Rest der Wirklichkeit aufwiegt" (2, 143). Dieser Blick hat wohlgemerkt nichts mit Kontemplation zu tun; Schweppenhäuser hat ihn dem der Kamera verglichen: "das Ding wandert durch das tote, große und durch kein Blinzeln bewegtes Auge - ihm entspricht der Basilisenblick auf Seiten des Dings - in die camera obscura ein, die das Objekt erst dem hingeebenen Studium überliefert" (2,141). Antipodisch zu dieser erscheint eine Betrachtungsweise, die panoramatisch ausgerichtet ist oder meint, den Gegenstand leicht durchdringen zu können. Letztere arbeitet offenbar unbeschwert von der Furcht, ja oft in der Absicht, ihn an die Geschichte, aus der er kam, preiszugeben. Von hier aus wird vielleicht Benjamins Formulierung verständlich, Riegl und ihn verbinde eine "eidetische" und nicht eine "historische" Betrachtungsweise.

Sich um die Form zu bemühen, bedeutet für Benjamin und Riegl nicht, daß die Form autonomen Charakter habe. Die Form ist Ausdruck, bei Riegl Ausdruck des Kunstwillens, bei Benjamin "integraler ... Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche" - 1926 übersetzt Benjamin das für sich als "materiales Wollen". Er

geht dabei vielleicht einen Schritt weiter als Riegl, doch auch jener hatte das Kunstwollen nicht als isoliertes, sondern als analoges Phänomen zu anderen willensmäßigen Äußerungen einer Zeit definiert: "Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge ... Der Mensch ist aber nicht allein mit Sinnen aufnehmendes, sondern auch ein begehrendes Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem Begehren am offensten und willfähigsten erweist. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Recht und Staat ..." (4, 401). Zwischen diesen beiden "Hauptäußerungsformen des menschlichen Wollens" konstatiert Riegl einen "inneren Zusammenhang". (Es geht hier nicht um eine Analyse und Kritik der Rieglschen Theorie; es geht nur darum zu zeigen, an welche Punkte Benjamin sich hielt, ja mangels Unterstützung halten mußte, obwohl er selbst schon viel weiter war.)

Benjamin bleibt erstaunlich lange dem Schema treu, das er schon früh aus Riegl gewonnen hatte. Bei dem folgenden grundsätzlichen Zitat, das aus der marxistischen Spätzeit herrührt, fragt man sich, ob Benjamin Riegl retten wollte oder dieser ihm die Adaption der neuen Theorie erleichtert hat: "Wenn der Unterbau gewissermaßen in Denk- und Erfahrungsmaterial den Überbau bestimmt, diese Bestimmung aber nicht die des einfachen Abspiegelns ist, wie ist sie dann, ganz abgesehen von ihrer Entstehungsursache, zu charakterisieren? Als deren Ausdruck. Der Überbau ist der Ausdruck des Unterbaus. Die ökonomischen Bedingungen, unter denen die Gesellschaft existiert, kommen im Überbau zum Ausdruck" (2, 210). Hier wird der Punkt berührt, an dem sich Benjamin deutlich von Riegl entfernen mußte, um weiterzukommen. Benjamins einzige öffentlich angemeldete Kritik an Riegl macht das klar: "So weittragend ihre (sc. Wickhoffs und Riegls) Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in spätrömischer Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht - und konnten vielleicht auch nicht hoffen -, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu

7

zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden" (5, 154). Es bleibt also bei der Kategorie Ausdruck, doch wird jetzt die Veränderung des Kunstwollens selbst als Ausdruck einer hinter ihr liegenden Gesetzmäßigkeit erkannt, d.h. das Kunstwollen wird seines metaphysischen Charakters beraubt und an die sozioökonomischen Triebkräfte des Geschichtsprozesses angebunden.

Durch diese historisch-materialistische Fundierung der Kategorie Ausdruck ist aber noch nicht deren Effizienz für den Rahmen einer marxistischen Kunstsoziologie gesichert. Abgesehen davon, daß sie nur eine vage Verhältnisbestimmung leistet, bedarf sie zunächst flankierender Nebenaussagen: die Basis ist nicht allein aktives Prinzip, der Überbau wirkt auf sie zurück; der Überbau darf nicht als beliebig zu formende Matrix gedacht werden, der Ausdruck der Basisverhältnisse geschieht vielmehr - wie Engels sagt - "innerhalb der durch das einzelne Gebiet (sc. des Überbaus) selbst vorgeschriebenen Bedingungen" (MEW 37, 493). Sollten diese Zusätze akzeptiert werden, bleibt die Frage nach der Verständnishilfe, welche diese Kategorie Ausdruck für die Erklärung des Basis-Überbau-Modells leistet. Diese Frage führt ganz nah an Benjamins Situation in den 30er Jahren heran; zugleich ist sie von grundsätzlicher Bedeutung für den Kunstwissenschaftler, der es mit der begrifflich unbestimmten Kulturproduktion zu tun hat.

Der "marxistische" Benjamin bedeutet nicht den Tod des "metaphysischen" - das steht längst fest. Gemeinsam ist beiden z.B. die behutsame Annäherung an das Objekt, die physiognomische Erfassung desselben, die geduldige Auflösung eng verwickelter Bezüge. Hierin wird Benjamin, wie Schweppenhäuser zu Recht feststellt, Marx vergleichbar, der mit derselben Insistenz und aus der nämlichen Nähe zum Objekt das Wesen der Ware entwickelt. Benjamins Erhellung der Gegenstände erlangt in den 30er Jahren eine höhere Sicherheit, weil das Ziel ihrer Betrachtung feststeht: die Rekonstruktion der sinnlichen Überbauproduktion unter kapitalistischen Verhältnissen. Daß darüber das einzelne Phänomen nicht verloren geht, braucht eigentlich nicht betont zu werden. Man könnte nur sagen: die Gegenstände der Erforschung werden unpersönlicher (s. die oben aufgestellte Liste),

Benjamin läßt sich nicht mehr beliebig auf die Unwägbarkeiten individueller Kunstproduktion ein, und wo er es tut, im zentralen Fall Baudelaires z.B., geschieht das in der programmatischen Absicht, den kollektiven Anteil an Baudelaires Poesie herauszustellen. Der Wandel der Zielstellung und der Gegenstände bedingt also keinen Wandel der Methode. Im Gegenteil: alte Methode und neuer Gegenstand, "materiale Versenkung" und kollektive Bildproduktion gehen ein merkwürdiges Bündnis ein, das sie in Konflikt zu der Zielstellung bringt. Über der Arbeit am Passagenwerk kommt Benjamin, wie Adorno berichtet, in eine Phase, in der er nur noch die Gegenstände selbst sprechen lassen will: "Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen" (6, 298). Rolf Tiedemann zufolge läßt sich diese Tendenz noch in dem Versuch "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" von 1938 nachweisen, der - wie bekannt - Adornos Kritik herausforderte. Was der Freund u.a. zu bemängeln hatte, war die direkte Zurückführung kunst- und kulturgeschichtlicher Details auf sozialgeschichtliche Tatbestände. Adorno stellt sich hier auf den orthodoxen Standpunkt, daß die Vermittlung zwischen Überbau und Basis eine indirekte sei. (Was auch nur mit Einschränkungen gilt. In Zeiten sozialen Umbruchs - und eine solche behandelt Benjamin mutatis mutandis, eine Zeit krisenhaften Aufschwungs des kapitalistischen Systems nämlich, - kann es zu unvermittelten Auswirkungen der Basis auf die Gebilde des Überbaus kommen. Vgl. dazu gleichzeitig F. Jakubowski, Der ideologische Überbau in der materialistischen Geschichtsauffassung, Danzig 1936, S. 48f.) So verständlich Adornos Vorhaltungen erscheinen, so plausibel wirkt doch auch Benjamins Situation. Die Anverwandlung des Marxismus ließ ihn die Gegenstände in erhöhter Potenz und in deutlicherem Kontext sehen; man muß sich zudem vorstellen, daß er ein Gebiet berührte, das - zeitlich identisch mit dem Marx'schen Forschungsgegenstand - von ästhetisch-sozialen Wechselbezügen geradezu überbietet. Dem unverstellten Blick müssen sich hier Konstellationen gezeigt haben, die kaleidoskopisch in einen immer neuen Reichtum von Figuren auseinander- und zusammentraten. Ein Feld für den physiognomisch geschulten Blick also, der empirisch bleibt, und für eine Darstellungsweise,

9 die durch Vorzeigen, nicht durch Ableiten überzeugen will. Man versteht, daß es zu Analogiebildungen kommen mußte, die in einer exemplarisch-marxistischen Analyse vielleicht befremden. Wiederum Rolf Tiedemann zufolge hat sich Benjamin die Adornoschen Vorbehalte teilweise zu eigen gemacht (einige sagen: zu eigen machen müssen), als er den ersten Text 1939 zu dem Aufsatz "Über einige Motive bei Baudelaire" umarbeitete: "Der neue Text kennt keine metaphorischen Parallelitäten mehr zwischen den Gebilden des Überbaus und ihrer gesellschaftlichen Basis. Die materialistische Determination des Überbaus wird jetzt im Innern der Kunstwerke, in der technischen Faktur aufgesucht. Die Geschichte der Kunst wird als bewußtlose Historiographie der Gesellschaft gelesen ..." (8, 177). Es gibt im zweiten Text eine Stelle, die das Problem genau bezeichnet. Benjamin kommt da auf Poes Erzählung "The man of the crowd" zu sprechen: "Sie weist einige Merkwürdigkeiten auf, und man hat ihnen nur zu folgen, um auf gesellschaftliche Instanzen zu stoßen, die so mächtig und so verborgen sind, daß sie zu denen dürfen gerechnet werden, von denen die vielfach vermittelte, sowohl tiefgreifende wie subtile Wirkung auf die künstlerische Produktion allein ausgehen kann" (8, 132). In dem "man hat ihnen nur zu folgen" erkennt man den Benjamin der frühen Passagenzeit, zugleich den Benjamin, der von Riegl herkommt. "Wie von selbst", hatte Benjamin geschrieben, würden sich bei Riegl "Einsicht in das materielle Wollen einer Zeit" und die "Analyse ihres Formenkanons" miteinander verbinden. Es kennzeichnet dieses Vertrauen in die Zwangsläufigkeit seiner Einsichten die Situation des Forschers, dem Gegenstand und Methode zugleich klar werden - auch das hatte Benjamin für Riegl in Anspruch genommen (in der oben erwähnten Notiz "Bücher, die lebendig geblieben sind"), und das macht seine eigentliche Affinität zu dem Verfasser der "Spätrömischen Kunstindustrie" aus. Der zweite Teil des Zitats bedeutet dagegen den vorsichtig formulierten Rückzug, die Verinnerlichung der Adornoschen Kritik. Was sich dem beherzten Zugriff offenbar im Direktgang ergab, wird in der Rückschau als Ergebnis eines komplizierten Vermittlungsprozesses erkannt. Man darf danach vermuten, daß Benjamin an dieser entscheidenden Stelle seiner Theoriebildung die anhand

von Riegl gewonnene Kategorie "Ausdruck" zur Bestimmung des Verhältnisses von Basis und künstlerischer Überbauproduktion zupaß kam. Sie bedeutet Distanz zu mechanistischen Widerspiegelungsmodellen, die Benjamin theoretisch ablehnte, weil er sie als Konsequenz seiner Methode und seines Themas befürchten mußte. Zugleich beläßt sie seinen Gegenständen jene Evidenz, mit der sie sich ihm spontan empfahlen. Und welche sie für uns durch die Reproduktion seines Denkens nicht verloren haben.

Was Benjamin methodisch und begrifflich an Riegl für sich entdecken konnte, macht noch nicht den Reichtum seiner Beziehungen zu diesem Autor aus. Es gibt eine Reihe echter inhaltlicher Vergleichspunkte, auf die hier nur hingewiesen werden kann. Erwähnt sei Folgendes:

1. Benjamin und Riegl hatten ein großes Thema gemeinsam: die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung. Obwohl Benjamin Riegl in diesem Zusammenhang wiederholt nennt (vgl. 3,595), hat er doch eine andere Richtung als dieser eingeschlagen. Riegl sagt, in der Kunst gelange "die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will", d.h. er betont den ideologischen Standpunkt, den Kunst gegenüber der außerästhetischen Apperzeption einnimmt. Benjamin hat sich dagegen für die Veränderungen in der formalen Struktur der Kunstwahrnehmung interessiert, die für ihn als durch Technik vermittelte zwangsläufigen Charakter besitzen, d.h. von Ideologie frei auftreten.

2. Daß Riegl seine Kunsttheorie mit geschichtsphilosophischem Anspruch formuliert, dürfte Benjamin schon früh für diesen Autor eingenommen haben. Von einer direkten Beeinflussung, wie sie durch Nietzsche und Blanqui zu konstatieren ist, kann hier nicht gesprochen werden. Benjamin wird es aber begrüßt haben, daß der von ihm so hoch geschätzte Autor einem Muster geschichtsphilosophischen Denkens anhing, das dem seinen äußerlich, ohne den Begründungszusammenhang entsprach. Riegl ist als Gegner des Fortschrittglaubens vom Kreislauf des Geschichtsprozesses überzeugt. Sein Begriff von Geschichte orientiert sich an dem von Natur, mit deren blindem Drang er auch die Triebkräfte menschlicher Kultur, das Kunstwollen z.B., ausge-

stattet sieht. Auch Benjamin betrachtet Geschichte als Kontinuum, in seiner Frühzeit als naturhaftes, in der Spätzeit als ein Geschehen, das keine beharrliche Bemühung um Fortschritt, sondern nur die glückhafte Tat des Augenblicks, die Aktion aufzusprengen vermag. Daß er solches überhaupt für möglich hält, unterscheidet Benjamin von Riegl. Die Wahl des Mittels, auf das er alle Hoffnung setzt, zeigt jedoch an, daß die Illusionslosigkeit vergleichbar ist, mit der beide Autoren in die Zukunft (nicht unbedingt in die Vergangenheit) blicken. (Zu diesem sehr schwierigen Komplex, dem kritischen Punkt beider Theorien, siehe, was Benjamin anbelangt, 8, 183ff.; 9, 128ff.)

3. Die Lektüre der an geschichtsphilosophischen Betrachtungen reichen "Gesammelten Aufsätze" (1929) Riegls, die spätestens 1933 erfolgt ist (3, 372, 562, 656ff.), muß Benjamin eine entscheidende Anregung für die Gewinnung seines Begriffs der Aura gegeben haben. In dem Aufsatz "Der moderne Denkmalkultus", den er 1903 als Einleitung zum österreichischen Denkmalspflegegesetz verfaßte, ist Riegl dem Problem nachgegangen, welche Qualitäten einem Kunstwerk (im weitesten Sinne) im Verlauf seiner Geschichte zuwachsen und welche es verliert. Der reine "Kunstwert" des Werkes ist objektiv nicht feststellbar, da dem jeweiligen Geschmack unterworfen - als "Gegenwartswert" rückt er in die Nähe von Benjamins "Ausstellungswert". Bleibt der "Erinnerungswert", der für Riegl in "historischen" und "Alterswert" zerfällt. Als historischen Wert bezeichnet er jenes Residuum im Werk, das den Forscher erkennen läßt, welche Umstände zu seiner Entstehung führten. Dem Alterswert schreibt Riegl dagegen Allgemeingültigkeit zu; er ist von den Massen rezipierbar. Er "haftet da nicht an dem Werke in seinem ursprünglichen Entstehungszustande, sondern an der Vorstellung der seit seiner Entstehung verlossenen Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät." Was für Riegl nur in zeitlichen Kategorien faßbar ist, löst Benjamin in räumliche auf: die Qualität des Kunstwerks ist durch sein "Hier und Jetzt", durch sein "einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet" (5, 151) bestimmt. "An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rech-

nen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag" (5, 151). Dem ontischen Vorsprung, den Benjamins Denken hier hat, fallen historischer und Alterswert nicht in Qualitäten auseinander, die verschiedenen Rezipienten zugeordnet sind. Die "geschichtliche Zeugenschaft der Sache" ist auf deren "materielle Dauer" fundiert (5, 152). Wird letztere durch Reproduktionen ersetzt, gerät der historische Wert und mit ihm "die Autorität der Sache" ins Wanken. Riegl begeht also für Benjamin einen entscheidenden Fehler, wenn er behauptet, der historische Wert eines Werkes lasse sich dank der "stetig zunehmenden Ausbildung der kunsttechnischen Reproduktionsmittel" für die wissenschaftliche Geschichtsforschung konservieren (10, 172). Was sich aber in Benjamins Begriff der Aura, der die bisher gegebenen Bestimmungen umgreift, und in Riegls Alterswert gemeinsam ausdrückt, ist der fühlbare Anspruch, welchen Geschichte durch das Medium des originalen Kunstwerks an uns erhebt. Der Wertzuwachs, den sie dem Werk angedeihen läßt, möchte sie vom Rezipienten eingelöst sehen. Der Alterswert gemahnt ihn - Riegl zufolge - an "die zerstörende Tätigkeit der Natur ..., die das Individuum wieder in seine Elemente aufzulösen und mit der amorphen Allnatur zu verbinden trachtet" (10, 161). Für Benjamin gilt, was Habermas kurz dahin zusammengefaßt hat: "In der Aura des Kunstwerks ist ... die der Erneuerung bedürftige historische Erfahrung einer vergangenen Jetztzeit eingeschlossen ..." (2, 196f.). Die Erfahrung der Aura bringt bei Riegl dem Betrachter, bei Benjamin dem Gegenstand "Erlösung" (10, 160; 5, 270).

Beide Autoren stimmen darin überein, daß eine derartige Kraft wie die "auratische Daseinsweise des Kunstwerks" nicht im Verborgenen wirksam bleibt, in der persönlichen Begegnung etwa, sondern sich im Kultus etabliert. Dessen heutige Form, der "Denkmalskultus" (Riegl) oder "Schönheitsdienst" (Benjamin) verweist auf den ursprünglichen Kultwert des Werkes, seine Indienstnahme für Magie und Religion. Teilen sich die Autoren noch - bei teilweise wörtlich identischer Ausführung - in diese Einsicht, so gehen danach ihre Wege weit auseinander.

Riegl sieht durch die Herausstellung des Alterswertes am Kunstwerk die Möglichkeit gegeben, die Massen ästhetisch zu befriedigen. Er ist bereit, dem Denkmalskultus und seiner Verankerung in den Massen langfristig die Existenz des Werkes zu opfern, damit es an sinnfälligen Zeichen für den Prozeß der Geschichte nicht mangle. Seinem Geschichtsziel, der Auflösung der Geschichte in Natur, darf auch das der Natur entthobene Artefakt keinen Widerstand leisten. Benjamin hält dagegen, daß Quantität in Qualität umschlage, daß die "sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden eine veränderte Form des Anteils hervorgebracht" haben (5, 172), die einen Verlust der Aura, eine Sprengung des Kultus bedeutete. Damit ist die Chance eröffnet, den esoterischen Zugang zum Werk, der durch seine Aura führt, durch neue Weisen kollektiver Rezeption und Reproduktion zu umgehen. (Zu dem Problem, ob der in die Aura eingebettete spezifische Erfahrungsgehalt damit unwiederbringlich verloren ist, s. 2, 198. Als Ergänzung ist freilich zu betonen, daß die materiale, nicht kontemplative Versenkung in die Aura als Aufgabe des Historikers bestehen bleibt. In seiner Praxis verfährt Benjamin ähnlich zweigleisig wie Riegl, der die Erfahrung des historischen Wertes dem Historiker, des Alterswertes den Massen zuschlägt.)

Von einem "praktizierenden" Kunsthistoriker war bis zur Jahrhundertwende ein durchgängig theoretischer Text, wie ihn Riegls Aufsatz zum Denkmalskultus darstellt, nicht veröffentlicht worden. Die Mittellage der Sprache - zwischen Abstraktion und Anschaulichkeit pendelnd -, die unerhörte Sicherheit, mit der die Formulierungen fallen, überhaupt der spürbare Drang zur verbindlichen Aussage rücken diese Arbeit in die Nähe des zuletzt herangezogenen Aufsatzes von Benjamin über "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Ein integraler Vergleich könnte vieles sichtbar machen. Hier sollten nur einige Hinweise auf inhaltliche Verflechtungen beider Arbeiten gegeben werden. Als die wichtigsten darf man die folgenden bezeichnen: Riegl und Benjamin bestimmen das Kunstwerk nach den Bedingungen seiner derzeit möglichen Rezeption. Daß sich Geschichte am Werk ablagert, ist für beide nicht Hindernis, sondern Voraussetzung und Förderungsgrund jeglicher Re-

zeption (Riegl) bzw. einer noch herrschenden Wahrnehmungsweise, deren Ablösung bevorsteht oder schon vollzogen ist (Benjamin). Alle drei, könnte man sagen, Riegl, der Benjamin des Trauerspiel-Buchs und der des Passagen-Werkes besitzen einen geschärften Blick für die Signaturen des Verfalls an ihren Objekten - über das Thema der Ruine haben sich Riegl und der frühe Benjamin (11, 197ff.) mit gleichem Tenor ausgelassen. Der späte Benjamin erkennt Risse an seinen Gegenständen, die nicht das Alter, d.h. Natur, sondern die Verfassung der Gesellschaft in sie eingegraben hat - Risse, die auch das neueste Produkt durchziehen.

4. Die Bedeutung Riegls für Benjamin läßt sich gut daran erkennen, daß Benjamin immer dann, wenn er Riegl rühmend herausstellt, in entscheidender Sache pro domo spricht. Das gilt für Riegls Apologie der "Verfallszeit" bzw. seiner Überwindung dieses Begriffs durch die Kategorie des Kunstvollens ebenso wie für seine Beschäftigung mit dem "Extremen", "Unbedeutenden". Daß beides zusammenhängt, hat Benjamin in der Einleitung zum Trauerspiel-Buch betont: "Denn wie der Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstvollens. 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 "Vollens". Darum entdeckte Riegl diesen Terminus gerade an der letzten Kunst des Römerreiches. Zugänglich ist dem Vollen nur die Form schlechtweg, doch nie ein wohlgeschaffenes Einzelwerk" (11, 41f.). Nach Benjamin ist der Forscher herausgefordert, "im Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene, in den ohnmächtigen und unbeholfensten Versuchen sowohl wie in den überreifen Erscheinungen der Spätzeit" das "Echte", "das Ursprungssiegel in den Phänomenen" zu finden (11, 31). Später heißt das anders, wie noch zu zeigen sein wird; es bleibt jedoch die Bemühung um die Spät- oder Verfallszeit und um ihre absonderlichen Produkte. Daß Benjamin gerade im Buch über das barocke Trauerspiel Riegl Reverenz erweist, hat seinen Grund: Riegl gehört mit Wölfflin und Schmarsow zu den Kunsthistorikern, die den Weg

zum Barock freigemacht haben. Sein diesbezügliches Werk "Die Entstehung der Barockkunst in Rom" (entstanden um 1900, erschienen 1908) ist Benjamin nicht entgangen (11, 47, 99). Benjamin konnte also in Riegl als dem Erforscher zweier "Verfallszeiten" (Spätantike, Barock) einen Vorgänger erblicken; er hat für den literarischen Barock Riegls Werk fortgesetzt und hat sich danach der Erkundung des 19. Jahrhunderts, einer weiteren großen Epoche des "Verfalls" gewidmet, folgt man den Einteilungen der "periodenfesten Universalgeschichte".

Benjamin hat von Riegl für seinen Gebrauch ein Bild entworfen, das nicht durchweg mit dem "historischen" Riegl übereinstimmt. In dem Bemühen um die Aktualisierung Riegls stand Benjamin jedoch nicht allein. Dies offenbarte sich, als er zum ersten und einzigen Mal mit den Ergebnissen der zweiten Wiener Schule konfrontiert wurde - mit jenem Kreis also, der die "Kritischen Berichte" geprägt hat. Benjamin hat den Anlaß genutzt, sich nicht nur über Riegl neu zu orientieren, sondern auch in Methodenfragen noch einmal klar Stellung zu nehmen.

1931 erhielt Benjamin von Carl Linfert den ersten Band der "Kunstwissenschaftlichen Forschungen", an dem letzterer mitgearbeitet hatte. Er schrieb eine eingehende Rezension für die "Frankfurter Zeitung", die jedoch abgelehnt wurde. Eine zweite Fassung erschien dann im Juli 1933. Beide Fassungen sind erhalten (3, 363ff.), außerdem Briefe Benjamins an Linfert und ein langes Schreiben, in dem Linfert Benjamin von den Gründen für die ablehnende Haltung der Frankfurter Zeitung unterrichtet und ihm wichtige Hinweise gibt, die Benjamin in der zweiten Fassung berücksichtigt hat (3, 652ff.). Der von Benjamin rezensierte Band enthält als Einleitung den weithin bekannt gewordenen Aufsatz Sedlmayrs "Zu einer strengen Kunstwissenschaft" (wiederabgedruckt in "Kunst und Wahrheit" 1958), ferner Abhandlungen Andreades' über die Hagia Sophia, Pächts über Pacher und Linferts über die Grundlagen der Architekturzeichnung. Beide Fassungen seiner kritischen Würdigung beginnt Benjamin damit, daß er Programm und Ausführung dieser Arbeiten geschichtlich einordnet. Er erkennt sie als Zeugen einer längst überfälligen dritten Phase der Kunstwissenschaft, die auf die Universalgeschichte vom Schlage Muthers und auf die Formanalyse,

wie sie Wölfflin mit Hilfe einer "akademischen Ästhetik" begründet hatte, folgen mußte. Ihr "Ahnherr" sei Riegl, was Pächt auch zu verstehen gebe, wenn er seine Abhandlung als einen "neuen Versuch jener großen Darlegungsform" bezeichnet, "die Alois Riegl als einen Übergang vom Einzelgegenstand auf seine geistige Funktion so meisterhaft beherrscht hat" (3, 366, 372). Kennzeichen dieser dritten Phase ist ihr vorrangiges Ziel, das "einzelne Gebilde" zu erforschen, monographisch zu arbeiten. Sedlmayr: "Sobald das einzelne Kunstwerk als eine eigene, noch unbewältigte Aufgabe der Kunstwissenschaft angesehen wird, steht es in mächtiger Neuheit und Nähe vor uns. Früher bloß Medium der Erkenntnis, Spur eines anderen, das aus ihm erschlossen werden sollte, erscheint es jetzt als eine in sich ruhende k l e i n e W e l t eigener und besonderer Art" (3, 365, 370; 12, 53; zur Kritik des Konzepts "kleine Welt" 13, 18ff.). "Spur eines anderen", das bedeutet, daß das Kunstwerk vordem als Beleg für ein biographisches oder allgemeines geschichtliches Faktum (1. Phase) oder für eine bestimmte Stilstufe (2. Phase) genommen wurde. Sedlmayr betont dabei, daß ein monographisches Verfahren nur vor dem gesicherten Hintergrund der Errungenschaften der vorausgehenden Phase möglich ist, d.h. nachdem der Stilbegriff u.a. durch Riegl festgestellt worden war. Sedlmayr würde also Riegl den Wegbereiter der neuen Methode nennen, jedoch kaum ihren Antizipator, wie es Benjamin unentwegt tut. (Diese Differenz ist in der Tat kaum beizulegen. Man kann Riegl mit dem Blick auf die gesetzmäßige Entwicklung des Kunstwillens lesen, und man folgt einer stilgeschichtlichen Abhandlung. Ebenso kann man, auf das kunsthistorische Material eingestellt, eine kleine Monographie (nicht Miniatur) nach der anderen aus Riegl ziehen. Diese Doppelbödigkeit läßt sich auf den Begriff bringen: der Stil des Rieglschen Denkens und Darstellens erscheint als unangemessen - in einem positiven Sinne. Er breitet sich nicht vor dem Bedeutenden aus und behandelt nicht das Abständige kursorisch; er ist vielmehr jederzeit bereit, sich monographisch auszulassen, überzeugt von der Sinnträchtigkeit jedes Phänomens. Diesen akuten Hang zum Monographischen bei Riegl hat Benjamin zuerst gespürt und herausgestellt.)

Im Rahmen dieser Rezension unternimmt Benjamin einen weiteren Interpretationsversuch pro domo. Er unterstellt den Autoren der "Kunstwissenschaftlichen Forschungen" "Andacht zum Unbedeutenden". "Aber was beseelt diese Andacht, wenn nicht die Bereitschaft, die Forschung bis zu jenem Grunde vorzutreiben, aus dem auch dem 'Unbedeutenden' - nein, gerade ihm - Bedeutung zuwächst. ... Das 'Unbedeutende', das sie beschäftigt, ... ist das Unscheinbare, das in den Werken überdauert und der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt" (3, 366, 371f.). Diese Passage steht in der Nachfolge von Benjamins Konzeption einer Geschichtswissenschaft als Rettung, mit dem Gegenstand der Rezension hat sie verhältnismäßig wenig zu tun. Die Anwendung der strukturanalytischen Methode bedeutet zwar im idealen Fall eine gleichmäßig intensive Erfassung aller möglichen Aspekte. Des "Gehaltes" will der Strukturanalytiker jedoch erst in einer Zusammenschau der offengelegten Bezüge innwerden. Das "aufbrechende" Detail, durch das Geschichte ihren Anspruch an die Jetztzeit geltend macht, müßte sich, würde es überhaupt bemerkt werden, in ein System dieser Jetztzeit einspannen lassen. Ein solcher Widerspruch ist theoretisch nicht zu lösen. Benjamin hat das sehr deutlich in der Kritik an Sedlmayrs programmatischer Einleitung angemerkt; offenbar entgeht ihm dabei jedoch, daß mit der Kritik seine frühere Unterstellung ("Andacht zum Unbedeutenden") teilweise hinfällig wird. Er wendet sich (in der 1. Fassung) gegen Sedlmayrs Unterteilung in "erste" (positivistische) und "zweite" (verstehende) Kunstwissenschaft und gegen seinen Versuch, die Strukturanalyse mit Hilfe von Phänomenologie und Gestalttheorie systematisch einzurichten. Darüber könnte die unabdingbare Forderung nach der geduldig erschließenden Kleinarbeit zu kurz kommen. "Die neue Forschungsweise", sagt Benjamin, "hätte mehr 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" (3, 367, 372). In seinem Sinne aus-

geführt sieht Benjamin diesen Ansatz nur von Linferts Abhandlung über die Architekturzeichnung. Diese spürt nicht allein dem unscheinbaren Detail, sondern überhaupt dem scheinbar Unbedeutenden, dem Grenzfall nach, worin ihr - wie Benjamin zum wiederholten Mal betont - Riegls "Spätromische Kunstindustrie" vorausgegangen ist (3, 373). "'Architekturzeichnung', sagt sie von ihrem Gegenstande, 'ist ein Grenzfall.' Eben der Grenzfall aber ist es, in dessen Durchforschung die Sachgehalte ihre Schlüsselposition am entschiedensten geltend machen" (3,367f.). Indem Benjamin hier, wie in der Auseinandersetzung mit Riegl, ureigenste Anliegen formuliert, verliert er weitgehend die Spezifika der Strukturanalyse aus dem Blick. Am Schluß der veröffentlichten Kritik konstruiert er eine Synthese aus Warburg-Kreis und Wiener Schule, die keiner der in diesen Zirkeln Tätigen wirklich auszufüllen vermocht hätte - mit der Ausnahme von Aby Warburg und von Walter Benjamin, der allerdings zur "Amtskunstgeschichte" keinen Zutritt fand. Der "neue Forschergeist ... hat ... den strengsten Prüfstein darin, in Grenzbezirken sich daheim zu fühlen. Das ist es, was den Mitarbeitern des neuen Jahrbuches ihren Platz in der Bewegung sichert, die heute von den germanistischen Studien Burdachs bis zu den religionshistorischen der Bibliothek Warburg die Randgebiete der Geschichtswissenschaft mit frischem Leben erfüllt" (3, 374).

Das Spektrum dessen, was Benjamin der Kunstwissenschaft, soweit sie der Wiener Schule zuzurechnen ist, in grundsätzlichen Fragen abgewann, liegt nicht breit, aber es deckt einige Konstanten in Benjamins Denken ab. Was blieb, macht vielleicht am besten die vorletzte der "Geschichtsphilosophischen Thesen" deutlich, in der es u.a. heißt: "Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen ..." (5, 278). Damit ist ein Bogen von dem frühen Lebenslauf und der Walzel-Rezension (Monade! - vgl. ihre genaue

Definition dort) bis zu der letzten Arbeit Benjamins geschlagen. Nach dem bisher Gesagten bedeutet es hoffentlich keine Übertreibung mehr zu behaupten, daß ein Teil der Stützen zu diesem Bogen Benjamins Anverwandlung kunstwissenschaftlicher Theoriebildung hergab. Entscheidend aber ist der Weg, der über den Bogen führt. Welche Richtung er nimmt, läßt sich unschwer an einem der hier behandelten Bestandteile Benjaminscher Theorie, der Bevorzugung des "Unscheinbaren" aufzeigen. In den 20er Jahren waren das Sujets, die - aus der Esoterik hervorgegangen - nur dem Esoteriker Zugang boten, Phänomene, die entweder von Haus aus verschlüsselt waren oder von der Forschung unbeachtet blieben und daher ihren Reiz für Benjamin entfalten. Die potentielle Geschichtsträchtigkeit dieser Dinge wird niemand leugnen. Nur, bedeutete solches Verfahren nicht: "der Sache selbst" hinter dem Rücken der Menschen nachzugehen, wie Benjamin einmal gesagt hat? Die "unscheinbaren" Objekte der 30er Jahre besaßen eher den Charakter des "Anstößigen" (vgl. dazu 1, 366); ihr "Publikumserfolg", ihre scheinbare Trivialität hatte ihnen das Desinteresse der zünftigen Forschung zugezogen. Sich ihnen zuwenden, die durch eine massenhafte Rezeption gegangen waren, hieß: sich den Menschen en face zeigen.

Damit wird das Problem einer Benjamin-Renaissance unter heutigen Bedingungen akut. Das "bildende Kunstwollen", das nach Riegl "das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge" regelt, wird heute mehr denn je durch die Massenmedien vertreten. Kunstwissenschaft, deren Objekt ästhetische Produktion schlechthin ist, hätte dieses Gebiet vorrangig zu bearbeiten. Sie hat sich jedoch von dieser epochalen Entwicklung abgehängt. Auf den Fundamenten, die Benjamin legte, haben andere fortgebaut; die Geschichte der menschlichen Wahrnehmung ist nicht geschrieben worden. Die Schwierigkeiten, die eine materialistische Aufarbeitung der Medienproduktion bei der derzeitigen Institutionalisierung der Kunstgeschichte zu gegenwärtigen hat, lassen sich leicht vorhersehen, wenn man die Hindernisse bedenkt, die schon einer materialistischen Aufarbeitung der Geschichte im Weg stehen. Dies ist also zu bedenken, wenn man sich auf Benjamin beruft: Wer im Sinne der "Thesen" "Geschichte gegen den Strich bürsten" will

(eine Formulierung, die übrigens erstmalig im Kontext der Rezension der "Kunstwissenschaftlichen Forschungen", in einem Brief an Linfert auftaucht, s. 3, 653), verwirklicht nur einen Teil des Benjaminschen Programmes. Er gibt der "rettenden" Kritik einseitig Vorrang vor der "bewußtmachenden". Das Engagement für Geschichte ist verständlich angesichts der Entstellungen, die ihr zugefügt werden. Die Rettung, die an ihr vollzogen wird, geschieht im Namen einer "höheren" Gerechtigkeit, nicht jener "niederen", die gerade gefragt ist.

Die Handhaben, die Benjamins Auseinandersetzung mit der Wiener Schule für eine materialistische Kunstgeschichtsschreibung bereithält, sollen abschließend zusammengefaßt werden. Es sei betont, daß dies keineswegs alles ist, was man aus Benjamin schöpfen kann. Eine seiner wichtigsten Anweisungen, das Kunstwerk als Produkt seiner Rezeptionsgeschichte zu betrachten, wurde z.B. gar nicht berührt.

1. Das Vertrauen, das Benjamin und Riegl in die formalen Signaturen ästhetischer Phänomene setzten, erscheint nach wie vor gerechtfertigt. Der hermeneutische Wert der Motive kann nicht überschätzt werden. Die eigentliche Arbeit beginnt jedoch erst in Anbetracht ihrer formalen Inszenierung. Im Sinne der erwähnten Veränderung durch Nachgeschichte sagt Szondi: "alles Formale (enthält) im Gegensatz zum Thematischen, seine künftige Tradition als Möglichkeit in sich."

2. Die Forderung, sich an das einzelne Gebilde zu halten, ist unabgeholten. Die Warnung vor "vorgefaßten Themata" und "freischwebenden Problemen" sollte nicht überhört werden. Die Praxis der letzten Jahre scheint das zu rechtfertigen; man denke an die Ergebnisse, die monographische Untersuchungen brachten (Villa, Speers Laternen, Elisabeth-Kirche usw.).

3. Nachdrücklich ist auf Benjamins Ablehnung einer Zweiteilung der Kunstwissenschaft in einen positivistischen und einen interpretierenden Zweig hinzuweisen. Das Erbe, das materialistische Forschung von positivistischer zu erwarten hat, ist nicht nur groß, es ist auch vorbelastet. Verändertes Erkenntnisinteresse wird im Zuge einer Neuerforschung der Objekte nicht nur das Neue am Alten, sondern auch das ganz Neue zu Tage fördern.

Das Unscheinbare, auf das Benjamin setzte, wird zum Scheinen kommen.

4. Zusammenfassend läßt sich eine Forderung Riegls zitieren, die nicht veraltet ist, sieht man von der ihr eigentümlichen Begrifflichkeit ab: "Diesen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Weltanschauung im einzelnen nachzuweisen, wäre nun nicht Sache des Kunsthistorikers, sondern diejenige - und zwar die eigentliche Zukunftsaufgabe - des vergleichenden Kulturhistorikers. Aber der Kunsthistoriker kann sich der Mitarbeit an dieser Aufgabe schon darum nicht entziehen, weil er an ihrer Lösung viel zu stark interessiert ist, als daß er den allmählichen Vollzug der einschlägigen Arbeiten anderer abzuwarten vermöchte. Alle die genannten nicht künstlerischen Kulturgebiete - Staat, Religion, Wissenschaft - spielen nämlich unablässig in die Kunstgeschichte hinein, indem sie dem Kunstwerk die äußere Veranlassung, den Inhalt liefern. Es ist aber klar, daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunstwerk wird richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht genommen hat, in welcher Weise das Wollen, das zu jenem Motiv den Anstoß gegeben hat, mit dem Wollen, das die betreffende Figur nach Umriß und Farbe so gestaltet hat, identisch ist" (10, 73f.).

Verzeichnis der zitierten Literatur:

1. W. Benjamin, *Angelus Novus*, Frankfurt/M 1966; 2. Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/M 1972; 3. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt /M 1972ff., Bd. 3; 4. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1926; 5. W. Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt/M 1961; 6. T.W. Adorno, *Prismen*, Frankfurt/M 1955; 7. W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt/M 1966; 8. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M 1969; 9. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/M 1973; 10. A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929; 11. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M 1963; 12. H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Reinbek 1958; 13. *Kleine und Große Welten. Beiträge zur abstrakt-konkreten und sozialkritischen Kunst der 20er Jahre*, Bonn 1972.