

Das Brautphoto Carl Albert Dauthendeys, Walter Benjamins Verwechselung und seine Theorie medialer Umbrüche

Michael F. Zimmermann

1. BENJAMINS VERWECHSELUNG

Der Name Carl Albert Dauthendey ist in die Geschichte nicht nur der Photographie, sondern auch der theoretischen Debatte um das Medium eingegangen, welches seit 1839 seinen Siegeszug angetreten hat. Dies ist das Verdienst Walter Benjamins. In seinem Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie«, erschienen im September und Oktober 1931 in drei Folgen in *Die Literarische Welt*, hat er ein Photo interpretiert und reproduziert (Abb. 1), das er in einem 1930 erschienenen Bildband gesehen hatte (Abb. 2).¹ Aus dem Werk von Helmut Theodor Bossert und Heinrich Guttman *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840–1870. Ein Bilderbuch nach 200 Originalen* besprach Benjamin ausführlich eine weitere Arbeit, David Octavius Hills »Fischweib aus New Haven« aus den 1840er Jahren (Abb. 3) – und beide als erste Bildbeispiele gleich zu Anfang seines Texts. Darüber hinaus war die Auswahl der bei Bossert und Heinrich reproduzierten, historischen Photographien – 199 Photos, darunter 155 Porträts – für seine Ausführungen über die Entwicklungsstufen der Photographie seit ihren Anfängen eine wichtige Inspiration.²

Das für den internationalen Markt bestimmte Werk mit Abbildungsbeischriften nicht nur auf Deutsch, sondern auch auf Englisch und Französisch enthielt auch ein Photo von »Carl Dauthendey (1819–1896)«, beschriftet: »Der Photograph Karl Dauthendey und seine Braut Fräulein Friedrich (1837–1873) nach dem ersten gemeinsamen Kirchgang am 1. September 1857«. Der Betrachter erfährt nicht nur, dass der damals 38-jährige Autor des Bildes sich hier mit seiner zwanzigjährigen Verlobten ablichtet, sondern auch, dass er das Alter von 75 Jahren erreichen, seine Braut jedoch mit 36 Jahren sterben sollte. Die Be-

schriftung verortet das Photo in die ritualisierte Situation des Gangs zum Photographen, nachdem sich die Abgebildeten erstmals gemeinsam in der deutschen reformierten Kirche am Newskij Prospekt in St. Petersburg hatten sehen lassen, wodurch sie ihre Beziehung öffentlich machten.³ Das Photo wurde vielleicht nicht allein für die private Erinnerung, sondern auch zu dem Zwecke gefertigt, das Ereignis, das wohl einer Verlobung gleichkam, nicht Anwesenden zur Kenntnis zu geben. Die Art der Inszenierung hat man darauf zurückgeführt, dass der Verlobte zugleich der Photograph war. Doch versuchte dieser – wie Photographen dies in Selbstaufnahmen in der Regel taten – eher zu verbergen, dass er selbst hier den Auslöser betätigte, wenn dies nicht überhaupt ein Gehilfe tat.

In seinem hochverdichteten Text geht Benjamin mit diesen Worten auf das Werk ein:

»man schlägt das Bild von Dauthendey, dem Photographen, auf, dem Vater des Dichters, aus der Zeit des Brautstands mit jener Frau, die er dann eines Tages, kurz nach der Geburt ihres sechsten Kindes, im Schlafzimmer seines Moskauer Hauses mit durchschnittenen Pulsadern liegen fand. Sie ist hier neben ihm zu sehen, er scheint sie zu halten; ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet.«⁴

Mit dieser Beschreibung liegt der Autor gleich mehrfach falsch: vor allem betreffs der Identität der Frau. Zu sehen ist nicht, wie Benjamin wohl glaubte, Anna Olschwang, Dauthendeys erste Gemahlin, sondern dessen künftige zweite Frau, damals noch Fräulein Charlotte Caroline Friedrich.⁵ Der

Photograph, der aus der ersten Ehe bereits vier Töchter hatte, präsentiert sich hier kaum zwei Jahre nach dem Freitod seiner ersten Gattin mit einer zweiten Braut – gesellschaftlich sicherlich in der deutschen Gemeinde der damaligen Hauptstadt des Russischen Kaiserreichs, der er angehörte, kein belangloser Umstand; und offenbar der Grund für die Entstehung des Photos. Derartige Posen scheinen bei Verlobungen wie bei anderen Familienfesten bereits konventionalisiert gewesen zu sein, und das Photo ist vielleicht weniger originell, als Benjamin, auch mit Blick auf die Biographie der Dargestellten, gemutmaßt hat.⁶ Dauthendey konnte mit dem Bild das doppelte Ziel verfolgen, seine Verlobung bekanntzugeben, und als Pionier seiner Kunst für sein Atelier, das bei derartigen Anlässen beauftragt werden konnte, zu werben. – Wie Anna Olschwang war auch Charlotte Caroline Dauthendey geb. Friedrich kein langes Leben beschieden. Sie sollte im Jahre 1873 in Würzburg an einem Lungenleiden versterben, wie Benjamin aus dem 1912 erschienenen Buch *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert* von Carl Albert Dauthendey's Sohn, dem 1867 in Würzburg geborenen impressionistischen Autor und

Maler Max Dauthendey, wusste. Dieser musste mit sechs Jahren den Tod der Mutter erleben.⁷

Präsenter als die Beischrift der Aufnahme waren Benjamin sicherlich die Ausführungen des Sohnes der Dargestellten.⁸ Der zu seiner Zeit mehr als heute berühmte Schriftsteller ging darin auch auf die erste Ehe seines Vaters ein, der bei seiner eigenen Geburt bereits 48 Jahre alt war. Benjamin verwechselte zwei Frauen, die er beide aus dem Buch des Sohnes kannte (dazu unten Abschnitt 2). Er ging also davon aus, dass die Ablichtung Dauthendey den Älteren zusammen mit dessen erster Frau Anna Olschwang zeigt, Tochter aus einer jüdischen Familie, die im Jahre 1855 Selbstmord beging. Den Blick der Frau, »saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet«, wie es heißt, hat man vor dem Hintergrund der Verwechslung so gedeutet, als unterstelle ihr der Autor die Vorausannahme ihres frühen Todes – die er freilich auch »Fr. Friedrich«, deren Lebensdaten von Bossert und Guttmann angegeben werden, zuschreiben könnte. Mit einer solchen, ebenso fragwürdigen wie in der Alltagspsychologie doch geläufigen Erklärung kann man sich jedoch nicht zufriedengeben. Die »Ferne« ist ein

Abb. 1 | »Der Photograph Karl Dauthendey – der Vater des Dichters – und seine Braut (Selbstbildnis 1857)«, erste Illustration in: WALTER BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, in *Die literarische Welt*, 7, 38 (18. Sept. 1931), S. 3

Abb. 2 | »Der Photograph Karl Dauthendey und seine Braut, Fr. Friedrich (1837–1873) nach dem ersten gemeinsamen Kirchgang am 1. September 1857«, in BOSSERT und GUTTMANN 1930



Schlüsselement, mit dem Benjamin den vielschichtigen Hauptbegriff seiner Theorie der Photographie entfaltet, nämlich den der »Aura«. Er definiert sie – eine Bestimmung, die er fünf Jahre später nahezu wörtlich in seinem Kunstwerk-Aufsatz übernimmt – als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. ⁹ Die Braut des älteren Dauthendey ist die erste Gestalt, die – im Universum von Benjamins oft elliptisch kurzen, vielfach miteinander verwobenen Texten – ihren Blick in oder aus ihrem Medium heraus in die später mit vielschichtigen Inhalten gefüllte »Ferne« richtet, ja ihn »saugend« daran »heftet«! Dies verlangt nach weiterer Deutung des schillernden Begriffs der »Aura«, und unten (Abschnitt 5) soll eine solche im Kontext des fein verzweigten Werks des Autors versucht werden. Ein Problem, das es zu lösen gilt, liegt darin, dass das 1857 datierte Photo nicht in jene Periode fällt, die Benjamin als die »Frühzeit der Photographie« anspricht, in der dieser noch echte – nicht falsche, durch Requisiten imitierte – »Aura« zukam, nämlich die Epoche vor der Durchsetzung der Carte-de-visite-Photographie. ¹⁰ Und dennoch behandelt er die Aufnahme als Beispiel für den Zauber, den er nur in den Photos vor der Zeit der Industrialisierung der photographischen Praxis fand! Warum? (Dazu mehr in Abschnitt 6.)



Abb. 3 | »Fischweib (Phot. David Octavius Hill)«, zweite Illustration in: WALTER BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, in *Die literarische Welt*, 7. 38 (18. Sept. 1931), S. 3 (David Octavius Hill und Robert Adamson: Mrs. Elisabeth Johnston Hall, Newhaven Fishwife, 1843–1847, Salzpapierdruck nach Papier-Negativ)

Das Photo wird in der »Kleinen Geschichte der Photographie« als zweites direkt nach einem älteren, nämlich Hills »Fischweib aus New Haven« aus den 1840er Jahren (Abb. 3), beschrieben, und muss mit diesem Bild, tatsächlich ein Zeugnis aus den aus den Anfangsjahren des Mediums, zusammengesesehen werden. Dieses »verlange«, wie Benjamin schreibt, »ungebärdig nach dem Namen« der Frau, der wir im Photo begegnen. Reklamierte die Fischersfrau aus dem nahe Edinburgh gelegenen Fischerdorf Newhaven den Namen, so wird die Dame im Brautphoto des Photographen trotz der Namensnennung in der Vorlage zu einer anderen... Namen und was sich damit verbindet spielen in der Theorie der Photographie offensichtlich neben der Aura eine wichtige Rolle. Auch dem wird nachzugehen sein (Abschnitt 4).

Eklatant ist jedoch zunächst die Verwechselung der Braut, trotz der unzweideutigen Beischrift des Photos bei Bossert und Guttmann (Abb. 2) – und dies fernab jeder Verwechslungskomödie! Sie wurde Benjamin im Jahre 1978 von einem Autor nachgewiesen, der durch den Hinweis auf diesen und andere Fehler die Bedeutung der »Kleinen Geschichte der Photographie« in Frage stellen wollte. ¹¹ Tatsächlich hatte der 1963 erstmals zusammen mit dem fünf Jahre später entstandenen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« abgedruckte Text eine Schlüsselrolle bei der vorher undenkbaren Aufwertung der Photographie gespielt. Ins Zentrum geriet sie in den 1960er und

1970er Jahren sowohl als Thema der Kunst- und Kulturwissenschaften als auch auf dem Kunstmarkt, in Museen und schließlich in der akademischen Kunstgeschichte. ¹² Da Benjamin in beiden Schriften den Akzent auf die prinzipiell endlose Reproduzierbarkeit des Photos setzt und sich zudem skeptisch gegenüber einer mit überkommener Kunst-Ästhetik rivalisierenden Photographie – vom Pictorialismus zur Neuen Sachlichkeit – äußerte, stießen sich gerade Sachwalter der Erhebung des Mediums zur Kunst an seinen Texten. Seine Versuche, die Photographie ebenso wie den Film der Sphäre einer bürgerlichen Kunstpraxis zu entziehen und beide als utopische Vorwegnahmen radikal demokratisierter Bildproduktion willkommen zu heißen, lassen vordergründig keinen Platz für den Kult um Originalabzüge, vintage prints und limitierte Auflagen, schließlich für die Musealisierung, wie sie in den letzten Jahren einer Moderne, die noch nicht an sich selbst zweifelte, betrieben wurden. Nach dem Ende des modernism wurde, etwa von Allan Sekula Mitte der 1970er Jahre, die formalästhetische Betrachtung von Photographie grundsätzlich angegriffen, doch ohne dass dadurch die Photographie aus dem geschützten Bereich des Kunstbe-

triebs vertrieben wurde.¹³ Mit dem Nachweis eines eklatanten Fehlers meinte man jedoch noch 1978, Benjamin diskreditieren zu können. Noch Herbert Molderings hat ihm 2008 seine Unkenntnis der Avantgarde-Photographie seiner Zeit vorgerechnet, eine Perspektive, die Esther Leslie 2008 zwar nicht ausdrücklich zurückgewiesen, aber doch elegant zurechtgerückt hat.¹⁴

Benjamins Verwechslung verlangte also nach tieferen Erklärungen. 1997 hat André Gunthert erstmals verborgene, unbewusste Motive in der Verwechslung am Werk gesehen – eine Interpretation, die Kaja Silverman 2015 weiter ausgebaut hat und die sich fast schon durchgesetzt hat.¹⁵ Dagegen sah Jessica Nitzsche schon 2010 Gründe für die Annahme, dass Benjamin ein solcher Irrtum nicht absichtslos unterlaufen sein konnte.¹⁶ Dann aber hätte er auch in Kauf nehmen müssen, dass er durch die absichtsvolle Falschbenennung eines Photos in einem Kontext, in dem Bilder doch, wie er schrieb, »nach dem Namen« verlangen, als unredlich desavouiert – und zudem durch einen Blick in Bosserts und Guttmanns eben erst erschienenen Band leicht entlarvt werden könnte. Es fällt schwer, ihm dies zu unterstellen. Zudem irrt sich Benjamin noch in einem anderen Punkt: er verortet die Situation nach Moskau statt nach St. Petersburg. Dafür lassen sich kaum strategisch-argumentative, wohl aber unbewusste Motive rekonstruieren, die auch mit der so folgenreichen Theorie des »optisch Unbewussten«, die in der »Kleinen Geschichte« fast en passant entwickelt wird, zu tun haben (Abschnitt 3).

Es gilt also, zunächst die Frage nach unwillkürlichem Brauttausch, seinen Hintergründen und möglicherweise verborgenen Motiven zu klären (3), bevor dann weiter unten auf Namensfragen (4), Blicke in auratische Ferne sowie deren Bedeutung (5) – und damit auch auf die des zur Debatte stehenden »Brautphotos« für die »Aura«-Theorie (6) eingegangen wird. All diese Fragen haben, dies sei vorweggenommen, damit zu tun, dass Benjamin mit der Theorie der »Aura« nicht nur die Photographie mitsamt ihrer rätselhaft modernen Magie zu erfassen suchte, sondern darüber hinaus den Einbruch dieser Technik in die vorher bestehende Medienlandschaft erfasst und zugleich eine Theorie des Wandels und Umbruchs medialer Systeme entwickelt hat (5). Über »Aura« und Photographie wurde viel geschrieben; ein Grund mehr, nun den Fokus weiter zu öffnen und über »Aura« und Mediensysteme nachzudenken. Die Frage wäre also zu erweitern: trägt das Verlangen nach Namen von längst verstorbenen, konkreten, nicht zum Typus verallgemeinerten Menschen und ein an die Ferne gehefteter Blick nicht nur über Räume und Zeiten, sondern zugleich auch über die Grenzen zwischen Mediensystemen hinweg?

2. MAX DAUTHENDEYS ERINNERUNG AN SEINE MUTTER, ZWEITE FRAU SEINES VATERS, UND EIN VERLORENES PHOTO DES VATERS MIT SEINER ERSTEN GEMAHLIN

Es ist also nicht damit getan, hier nur eine Verwechslung zu korrigieren. Denn Benjamin zog in seiner Darstellung offenbar all das, was der jüngere Dauthendey über seine Mutter, die zweite Gattin des Vaters, schrieb, mit den Ausführungen zu dessen erster Gemahlin jüdischer Herkunft, Anna Olshwang, zusammen. Für ihn werden die beiden Frauen ein und dieselbe Person. Daher müssen wir uns auf das Erinnerungsbuch *Der Geist meines Vaters* seines Sohnes Max, für Benjamin offenbar eine wichtige Quelle, genauer einlassen.

Der stets von Geldsorgen geplagte, immer wieder gemütskranke Max Dauthendey, der 1891 mit dem Vater brach, sich jedoch drei Jahre später mit ihm versöhnte, wurde als symbolistisch-impressionistischer Dichter und Schriftsteller berühmt.¹⁷ Im Geiste der von den Symbolisten gepflegten Synästhesie evozierte er in seinen Gedichten ebenso malerische wie musikalische Wirkungen. Als Verfasser von Erzählungen und Novellen war er weniger erfolgreich, war doch seine Ästhetik dem Strom der Eindrücke verhaftet – was den Aufbau von konsequent an der Chronologie der Ereignisse orientierten Handlungsführungen erschwerte.¹⁸ Autobiographische und autofiktionale Ansätze standen daher in seinen Prosawerken im Vordergrund, nicht nur in *Der Geist meines Vaters*.

Doch auch in diesem Werk ist der Autor keineswegs durchweg auch der Erzähler; nicht einmal der »implied author« ist eine eindeutige Gestalt.¹⁹ In dem Erinnerungswerk verarbeitete Max die zahlreichen Aufzeichnungen Carl Alberts Dauthendeys, die dieser, wie er schreibt, ihm übereignet hätte, da er selbst sich nicht dazu imstande gesehen habe, sie in eine publizierbare Form zu bringen. Das eigenwillige Werk ist insofern die Kombination aus einer Autobiographie und der Biographie des Vaters. Häufige Zeitsprünge ermöglichen es, dass die Lebensgeschichten von Vater und Sohn einander überschreiben, ja bisweilen nicht mehr entwirrt werden kann, wer hier jeweils Vergangenes berichtet. Zu Anfang des Buchs erinnert der Schriftsteller sich an seine Mutter, die auf dem zur Debatte stehenden Photo zu sehen ist:

»Auf unserer Grabtafel lese ich, in goldenen Buchstaben, St. Petersburg 1837 am 11. Mai. An einem Maitag an der Newa, als die Sonne auf der goldenen Kuppel der Isaaskathedrale glänzte und das Newawasser die letzten Eisschollen aus dem Ladogasee zur Ostsee hintrieb, wurde meine Mutter geboren. Sie war

ein Kind deutscher Kolonisten, die zur Zeit Peters des Großen aus Süddeutschland, aus Hanau, kamen und sich in Petersburg niederließen. [...] Die Familie meiner Mutter war streng religiös. Alle ihre Mitglieder gehörten der frommen Herrnhutergemeinde an.«²⁰

In einem zweiten Anlauf erinnert sich Dauthendey erneut an die Mutter, die er nun aus der Sicht seines Vaters fokalisiert – nur, um im Anschluss daran den Blick des Vaters auch auf sich selbst zu richten:

»Junge, sagte er, ›deine Mutter war die sanfteste Frau der Welt. Ich bin oft heftig zu ihr gewesen, aber nie gab sie mir ein heftiges Wort zurück. Sie schwieg dann. Ich war cholerisch und musste mich oft in Heftigkeit austoben, wenn mich Leute in meinem Beruf geärgert hatten oder wenn irgendeine Sache nicht so ging, wie ich es mir vorgestellt hatte. Deine Mutter aber legte mir sanft beruhigend die Hand auf die Schulter, und ihre Augen ach, ihre großen stillen Rehaugen, sie waren besänftigender als irgendein Wort.« [...] ›Du hast die Augen deiner Mutter, was mir manches Mal Sorge macht. Denn ein Mann sollte harte Augen haben. Versuche aber dein Herz zu stählen. Dann wird es dir wohl nie schlecht gehen.«²¹

Ein Verweis auf Thomas Manns 1903 erschienen Roman *Tonio Kröger* muss an dieser Stelle genügen, um die von der Mutter auf den Sohn vererbten Augen als topische Geschichte von dessen Berufung zur Kunst zu lesen.²²

An die erste Frau seines Vaters erinnert der Sohn erst viel später in seinem Buch. Nach St. Petersburg war sein Vater in der vergeblichen Hoffnung gereist, als Photograph bei Hofe tätig werden zu können. Die jüdische Familie Olschwang habe ihn damals unterstützt und ihm – obschon selbst nicht wohlhabend – die Einrichtung eines Ateliers am Newskij Prospekt ermöglicht, damals der National-Boulevard Russlands und seiner Literaten wie Nikolai Gogol. Und so habe er auch seine erste Frau kennengelernt,

»jenes siebzehnjährige, schöne und geistvolle Mädchen, die zweite, noch unverheiratete Tochter des alten Olschwang. [...] Er beschrieb sie uns eingehend: ›Sie war ein junges Mädchen von siebzehn Jahren, von schönem Wuchs und feinen Körperformen, geistreich und redegewandt und von so edlem Charakter und guter Gesinnung, dass ich in der Verbindung mit ihr mein Lebensglück erblickte. Dass sie aus armen Verhältnissen kam, hielt mich nicht ab, sie zur Frau zu nehmen, da ich mich auf meine Arbeitskraft verließ

und eine Ehre darin suchte, ohne jede Beihilfe einen Hausstand zu gründen [...]«²³

Dieses etwas peinliche Selbstlob, durch das er sich als Aschenputtel-Retter profiliert, erweitert Dauthendey durch die Schilderung, wie er die Ehe mit der zum christlichen Glauben griechisch-katholischer Konfession bekehrten Frau gegen den evangelischen Pfarrer durchsetzen musste. Erst dann kommt er auf die »große Gewandtheit und das sichere Auftreten« der noch jungen Anna Olschwang zu sprechen. Wieder liest man ausführlich über sein Geschäftsleben in St. Petersburg, bevor der Sohn dann auf den Selbstmord der ersten Gemahlin des Vaters eingeht – nicht ohne ihn mit den Geschlechtsstereotypen der Jahrhundertwende²⁴ zu begründen:

»mein Vater, der mit Geschäftsgedanken und mit Berufssorgen überbürdet war, konnte der jungen Frau nicht der schwärmende Liebhaber bleiben. Der für Erfindungen und Sport heftig begeisterte Mann konnte sich nicht dazu verstehen, auch für Gedichte, Blumen und Romane Aufmerksamkeit zu haben, für welche seine Frau schwärmte. [...] Kurz nach der Geburt ihres sechsten Kindes, ihrer jüngsten Tochter, fand man die junge Mutter eines Tages in ihrem Schlafzimmer mit aufgeschnittenen Pulsadern, verblutet und tot.«²⁵

Es folgt nun die sehr eindringliche Beschreibung eines Photos, welches sich jedoch nicht erhalten hat.

»Die jüngste meiner Stiefschwestern besitzt noch ein Bild, das jene junge Frau, ihre Mutter, auf der Veranda eines russischen Landhauses zeigt. Das Haus ist in Blockhausart aus schweren Stämmen gebaut. Mein Vater steht in ledernem Jagdanzug außen am Geländer der Holzaltane. Er hat Gewehr und Jagdtasche um, seine Beine stecken in hohen Jagdgamaschen. Er steht sehr schmal und lang da, während die junge Frau im weiten Rock der Krinolinentracht, den Arm auf einen kleinen Nähtisch gestützt, auf der Veranda sitzt und ihn mit klugen Augen betrachtet.

Auf diesem Bilde ist noch kein Zeichen des späteren Unglücks vorauszusehen, nur dass meines Vaters etwas finsterner, starker männlicher Blick eine jugendliche Härte verrät, die der ihn horchend prüfenden Frau weh tun konnte.«²⁶

An keiner Stelle seines Buches beschreibt Max Dauthendey die Aufnahme der zweiten Frau seines Vaters, seiner Mutter, auf die Benjamin sich bezieht. Die Beschreibung eines Photos

der ersten Gemahlin könnte dieser jedoch im Sinne gehabt haben, als er das Photo bei Bossert und Guttmann aus ebenfalls vager Erinnerung beschrieb. Denkt man zudem an das komplexe Wechselspiel, durch das der Sohn die Notizen seines Vaters zu einer doppelten Erinnerung seiner selbst und seines Vaters verarbeitet, wird mindestens verständlich, warum ein nicht ganz aufmerksamer Leser die beiden Frauen des älteren Dauthendey verwechseln konnte. Ohnehin ist *Der Geist meines Vaters* ein vertracktes, temporales Gefüge, in dem die Chronologie der Ereignisse zerbrochen und zu einem synchronen Zeitkristall neu zusammengefügt wird, um einen Ausdruck aus der Filmtheorie Gilles Deleuzes heranzuziehen.²⁷ Der Kristall verkompliziert sich dadurch, dass in dem Buch nicht nur die Erinnerung eines Einzelnen umstrukturiert wird, sondern zugleich auch die Funktion des Erzählers zwischen den Figuren von Vater und Sohn wechselt. Der Sohn beansprucht, die Erinnerungen des Vaters im Werk sozusagen zu vollenden und betreibt dadurch zugleich seine eigene, konfliktreiche Selbstfindung. Benjamin, der ein Jahr nach der Veröffentlichung der »Kleinen Geschichte der Photographie« seine eigenen Erinnerungen in *Berliner Kindheit um 1900* zusammenfasste, kann die Problematik eines solchen Unterfangens nicht verborgen geblieben sein.²⁸ Der Proustkenner und -übersetzer, geübt darin, Erinnerungsströme und -brüche zu verstehen, hat sich hier wohl selbst im Labyrinth der erinnerten Bilder verloren.

3. DAS »OPTISCH UNBEWUSSTE« UND DIE MUTTER ALS »MATRIX«: BENJAMINS ANEIGNUNG DES BRAUTPHOTOS NACH ANDRÉ GUNTHERT, 1997, UND KAJA SILVERMAN, 2015

Warum aber macht Benjamin aus der Braut des älteren Dauthendey eine Moskowitin? In den Schriften Max Dauthendeys über seinen Vater, den Photographen, findet sich nichts, was auf diesen Irrtum vorausweisen würde. Diese Verwechslung ist derart symptomatisch, dass sie nur vor dem Hintergrund sowohl persönlicher als auch kultur- und diskurshistorischer Zusammenhänge verständlich wird.

Zunächst aber zurück zur Verwechslung der Braut! Denn schon für diese lassen sich Gründe namhaft machen, die einerseits selbst psychoanalytischen Charakter haben, andererseits in der Geschichte der Psychoanalyse verankert sind, an der Benjamin seinen Anteil hatte. André Gunthert hat die Fehllektüre interpretiert, statt sie dem Autor vorzuhalten.²⁹ Dieser habe das Photo des damals nicht besonders berühmten Photographen aus Bosserts und Guttmanns Bildband ausgewählt, wie Gunthert erkennt, nicht weil das Bild, son-

dern weil der Text des Sohnes ihn beeindruckt habe. Nur dadurch werde die an sich »banale« Photographie überhaupt »lesbar«. Erst eine von dem Narrativ der aufkeimenden Bereitschaft zum Freitod angeregte »phantasmatische Rekonstruktion von existentieller Dichte« habe aus dem Bild ein Ereignis gemacht. Sie erst habe es Benjamin ermöglicht, den Charakter prekärer Präsenz in dem Photo herauszuarbeiten.³⁰

Gunthert interpretiert die Verwechslung mit einer Parallele aus der Psychoanalyse. Nicht ohne Bedeutung ist, dass Benjamin keineswegs verbirgt, dass er Dauthendeys Braut über die Zeiten hinweg mit verliebten Blicken betrachtet. Gleich vor der Beschreibung zitiert er ein paar Zeilen aus einem Liebesgedicht Stefan Georges, die sich bei ihm zwar auf Hills Fischersfrau beziehen, aber auch die Lektüre des Brautphotos einfärben.³¹ Auch vor diesem Hintergrund zieht Gunthert zwei Texte heran, die er mit Benjamins Lesart in Verbindung bringt, nämlich Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, 1903 publiziert, und Sigmund Freuds Aufsatz darüber.³² Ausgangspunkt der Erzählung ist das Relief einer ausschreitenden, von der Seite gesehenen Frau (Abb. 4), *Gradiva* – die Ausschreitende –, die den Helden Dr. Norbert Hanold, einen jungen, gänzlich seiner Arbeit ergebenen Archäologen, ästhetisch ebenso wie erotisch fasziniert. Hanold stellt sich die Frage, wie der griechische Künstler die Bewegung der Schönen so lebensnah hatte gestalten können, und halluziniert dann, ihr zwischen den Ruinen Pompejis wirklich zu begegnen. Tatsächlich sieht er jedoch seine Jugendfreundin mit dem sinnreichen Namen Zoë Bertgang. Für sie hatte er einstmals ein unerfülltes erotisches Begehren empfunden, nun aber, da sie ihm als Touristin über den Weg läuft, erkennt er sie nicht mehr. Freud analysiert die Novelle – besonders die Träume des Protagonisten – 1907 in seinem Aufsatz »Der Wahn und die Träume in Jensens ›Gradiva‹«.³³ Nach seiner Deutung hat Hanold das Bild der Lebensvollen, Zoë, als verdrängtes in das römische Relief hineinprojiziert.

Man mag hinzufügen, dass Benjamin vielleicht Aby Warburgs frühen Text über die *Nymphe*, die Erotik schreitender Frauen,³⁴ kannte. Jedenfalls bemühte er sich 1927–28 vergeblich, Zugang zu Erwin Panofsky und dem Warburg-Kreis zu gewinnen.³⁵ Warburg bezeichnete das Motiv, dem er von der Antike bis in eine dionysisch-bewegte (statt apollinisch beruhigte) Renaissance nachging, nicht ausdrücklich als »Pathosformel«, doch sollte er dieses Konzept in Anlehnung an Nietzsche recht bald, im Jahre 1906, in einem Aufsatz über Dürers Hamburger Zeichnung von den verzückten Mänaden, die Orpheus erschlagen, entfalten.³⁶ Es sei dahingestellt, ob die Ähnlichkeit von Warburgs »Nymphe« und Jensens *Gradiva* nur signifikant für zeittypische Diskurse ist oder ob es auch historische Verbindungen gab.³⁷

Benjamin spricht schon 1931 in der »Kleinen Geschichte der Photographie« vom »optisch Unbewussten«, und verbindet es mit dem Motiv des »Ausschreitens«, das dem flüchtigen Blick zwar verborgen bleiben müsse, jedoch durch ein Photo, seit kurze Belichtungszeiten dies möglich machten, sichtbar gemacht werden könne. Vielleicht hat Benjamin, als er die »Kleine Geschichte der Photographie« verfasste, selbst Freuds Deutung von Jensens Novelle gelesen – eine Frage, die Gunthert gar nicht aufwirft. Wie anders aber ließen sich Passagen wie diese erklären?

»Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des »Ausschreitens«. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.«³⁸

Wegen des Bezugs nicht nur zur Photographie, sondern auch zum Film hat man das »Ausschreiten« stets auf Eadweard Muybridges und Étienne-Jules Mareys Chronophotografie bezogen. Ist der Parallelismus von optisch und psychisch Unbewussten aber ohne den Rückbezug auf die (auch erotische) Bewegung, wie Warburg, Jensen und Freud sie thematisiert haben, zu begründen?³⁹ Bevor Maler wie Francis Bacon in Muybridges Chronophotografien, etwa von Ringern, starke homoerotische Assoziationen mobilisiert haben, was zu einem Hauptmotiv von Deleuzes Bacon-Monographie wird, waren sie nur punktuell Thema psycho-erotischer Reflexionen.⁴⁰

Da Benjamin 1931 vor allem über Photoporträts schreibt, ist es nicht abwegig, daran zu erinnern, dass er auch dabei schon Parallelen zum Film im Auge behält. 1936, im Kunstverkaufsatz, in dem der Film gegenüber der Photographie in den Vordergrund tritt, hat Benjamin die Reflexion über das »optisch Unbewusste« in Film und Photographie wieder aufgegriffen und weitergesponnen. Doch ausgehend vom Photoporträt als dem letzten »auratischen« Bild kommt er auch in der »Kleinen Geschichte« schon zum Film, nämlich zum »Russenfilm«. Das verbindende Glied sind die etwa bei Sergej Eisenstein besonders oft zu sehenden Großaufnahmen von Gesichtern, regelrechte Gesichtslandschaften. Deleuze hat später herausgearbeitet, dass darin die filmische Handlung unterbrochen wird, um in der Reflexion einer Gestalt einen Augenblick der Unbestimmtheit – und der Unsicherheit über den weiteren Fortgang – einzubringen.⁴¹ Es wird zu zeigen sein, dass auch in Fräulein Friedrichs Gesicht Zeiten zugleich angehalten und Umbrüche übersprungen werden.



Abb. 4 | Edmund Engelmann: Photo aus dem Arbeitszimmer Sigmund Freuds mit einem Abguss des Reliefs der Gradiva, 1938

Eine ähnliche Projektion wie bei dem mit Freud gedeuteten Jensen sieht Gunthert bei Benjamin am Werk: doch sehe dieser nicht seine eigene, verdrängte Jugendliebe in Dauthendeys Photo, sondern finde eigenes Erleben in komplexeren Assoziationsketten dort wieder. Generell parallelisiere er die Präsenz des Vergangenen im Photo mit der des Verdrängten im Bewusstsein. Beide – das Vergangene im Photo wie das Verdrängte im Seelenleben – blieben noch handlungsleitend, obwohl beide, in ihrer wechselseitigen Überschreibung, nicht bewusst verstanden werden, ja vielleicht gerade weil sie rätselhaft entrückt bleiben.

Guntherts Argument findet später eine Bestätigung in Silvermans Lesart.⁴² Sie schlägt weitere Gründe dafür vor, warum Benjamin in dem Photo die Jüdin Anna Olschwang und nicht Charlotte Caroline Friedrich erkannt hat. Zum einen projizierte er kurz gesagt seine eigene, jüdische Kindheit in dieses Photo. Zum anderen findet sich auch dafür, dass Benjamin das Photo nach Moskau verortete statt nach St. Petersburg, ein Grund. Er hatte sich von Dezember 1926 bis Ende Januar 1927 selbst dort aufgehalten – eine Zeit, die von der letztlich unglücklichen Liebesgeschichte zur lettischen Schauspielerin Asja Lacis geprägt war.⁴³ Wie Dauthendeys erste Frau trug zudem auch Benjamin sich schon Ende der 1920er Jahren mit Selbstmordgedanken; kurz vor der Arbeit an der »Kleinen Geschichte der Photographie« hatte er Depressionen.⁴⁴

In seiner Explikation des »optisch Unbewussten« macht Gunthert Anleihen bei einem anderen Theoretiker der Photogra-



Abb. 5 | Gaspard-Félix Tournachon, bekannt als Nadar: Mutter oder Frau des Künstlers, 1853 (nach BARTHES 1980, wie Anm. 45, S. 79)

phie, nämlich Roland Barthes. Dieser hatte im letzten seiner zu Lebzeiten publizierten Bücher *La chambre claire / Die helle Kammer*, 1980 auf Französisch und 1985 in deutscher Übersetzung publiziert, zwar viele Photos abgebildet, aber nicht dasjenige, das ihm am meisten bedeutete – und auch im Mittelpunkt seiner Argumentation stand.⁴⁵ Es handelte sich um ein Jugendphoto seiner verstorbenen Mutter, welches für ihn deren ganzen Zauber wieder wachrief, zugleich aber ihre unwiederbringliche Entrückung durch den Tod präsent hielt.⁴⁶ Ausgehend von diesem Photo geht Barthes auch auf die Unnatürlichkeit der photographischen Pose ein: man könne stets nur mit Unbehagen posieren, da man unterschwellig davon ausgehen müsse, genau in der gerade eingenommenen Haltung für die Zeit nach dem eigenen Tod festgehalten zu werden. Dieses Unbehagen empfand er auch angesichts jener Aufnahme seiner Mutter, die er dem Leser vorenthält. Als Ersatz dafür bildet er ein Photo des berühmten Gaspard-Félix Tournachon, bekannt als Nadar, ab, das dieser im Jahre 1853 aufnahm (Abb. 5).⁴⁷ Barthes beschriftet es als »Mutter oder Frau des Künstlers«. Ähnlich war nach Gunthert auch »Fr. Friedrich«, die falsche Anna Olschwang, für Benjamin, Leser Max Dauthendeys, Braut und zugleich Mutter, Objekt der Begierde ebenso wie Matrix schlechthin des Begehrens.

Das Motiv der »Matrix« verdient es, hier wenigstens angerissen zu werden. Rosalind Krauss hat ihm Beachtung geschenkt.⁴⁸ Benjamin verwendet es an dieser Stelle nicht, es taucht jedoch später in einem anderen Kontext wieder auf. Im Kunstwerk-Aufsatz spricht er am Ende von der Masse als der neuen »Matrix«, aus welcher der Umgang mit Kunstwerken hervorgehe, insbesondere ihre Art der »Anteilnahme« am medialen Geschehen.⁴⁹ Implizit darf man dies zu einem Verständnis jeglicher sozialer Formation, in welcher die Rezeption von Kunst und Bildern verortet ist, als Matrix des jeweiligen Bildverständnisses verallgemeinern. Charakterisiert man das jeweilige Medium gemäß ästhetisch-geistesgeschichtlichen Kriterien, wird dabei der Rückbezug auf das sozial- und diskursgeschichtliche Milieu und die darin verortete Bildpraxis in der Regel verdrängt. Betrachtet man dieses, wie Benjamin die »Masse«, jedoch als Matrix, wird erkennbar, dass es bei der rein ästhetischen Betrachtung, außerhalb sozial- und diskursgeschichtlicher Analyse, als etwas »Unbewusstem« mitwirkt. Erst wenn man die Bilder in der jeweils besonderen, sozialen Praxis – vom Kult zur zerstreuten Unterhaltung oder zur beiläufigen Wahrnehmung – zurückverortet, in der sie zuerst wirksam wurden, wird das Milieu als deren »Matrix« erkennbar.

Dieses Motiv der Matrix ist also keineswegs bloß eine Provokation der Psychoanalyse, die den gelingenden Objektbezug in der Liebe an die Übertragung der Rolle gegenüber der eigenen Mutter auf eine andere Person bindet.⁵⁰ Vielmehr wirft die Psychoanalyse hier auch ein Licht auf die heute wie damals aktuelle Frage, warum bestimmte visuelle Stereotype sich rationaler, aufklärerischer Kritik so zählebig widersetzen. Als erinnerte Handlungsmuster, zugleich Teil und Trigger früh eingeübten Rollenverhaltens haben sie sich dem Habitus eingeschrieben, können also nicht durch Kritik, sondern nur durch Abtrainieren unwirksam gemacht werden. Die »Matrix« ist zudem keine Erfindung der Psychoanalyse, sondern eine alte, tief in die Mentalitäten eingegangene Allegorie: Maria wurde seit dem 12. Jahrhundert zugleich als mystische Braut und als Mutter Christi verehrt. Die typologische Auslegung des Hohen Lieds Salomons, bei der man in Sulamith die Vorwegnahme Mariens und zugleich der Kirche erkannte, stand geradezu hinter der Durchsetzung der Ikonographie der Marienkrönung.⁵¹ Jean-François Lyotard hat – mit Blick auf Marcel Duchamp – in der »Matrix«, insbesondere der Vorprägung von Geschlechterrollen, und in der an sie gebundenen »Rollenübertragung« geradezu einen Grundmechanismus gesehen, der jenseits allen aufgeklärten Denkens das Fortwirken von Stereotypen und deren zählebiges Nachleben in gesellschaftlich tief verwurzelttem Habitus erklärbar macht.⁵² Das Konzept hat auch heute noch analytisches Potential. In einer Zeit, in der aufgeklärt-rationale, migrantische oder urban-kosmopolitische Identitätsmodelle auf (z.B. natio-

nal-religiöse) Identitäten stoßen, die allein durch Gruppen-Habitus legitimiert werden, ist die allegorische Ausweitung der »Mutter« und ihres »Schoßes« auf »Nation«, »Identität« oder »Heimat«, »Kultur« bzw. »Ethnie« oder gar »Rasse« und andere Selbstverortungen durchaus aktuell.⁵³ Man darf hinzufügen, dass allegorische Figuren – von den Tugenddarstellungen des Mittelalters bis zur »Liberté« Delacroix, in der Regel weibliche Gestalten sind.⁵⁴ Auch dies ist mit Blick auf einen Allegoriker – und Theoretiker der Allegorie – wie Benjamin keineswegs belanglos.⁵⁵ Nadars Photo, Mutter oder Gemahlin des Photographen, und Dauthendeys von Benjamin verwechselte Mutter umschreiben den Wirkungskreis der Frau als »Matrix«.

Gunthert hat leichtes Spiel, wenn er die Morbidität der Photographie nach Barthes mit Benjamins Vorstellungen von der Gegenwart als dereinstiger Vergangenheit in Verbindung bringt. Im Konzept der »Vergängnis« hatte Benjamin diese schon Mitte der 20er Jahre in seiner abgelehnten, 1928 gedruckten und durchaus weithin rezipierten Habilitationsschrift *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* entwickelt.⁵⁶ Barthes Merkmal des »ça-a-été«, »es-ist-so-gewesen«, das Tempus einer radikalen Vergangenheit, das die Temporalität der Photographie grundsätzlich charakterisiere und ihr einen Hauch von Vanitas beigebe,⁵⁷ ist leicht mit jener »Vergängnis« zu reimen, in welcher Benjamin die Bedingung der Möglichkeit zuerst des Dramas gesehen hat: nur unter der Voraussetzung des Vergangenen-Seins, also erst in einer künftigen Vergangenheit, ist es denkbar, dass eine Handlungsfolge sich zu jener großen Handlung zusammenschließt, die sie überhaupt erst erzählbar macht.⁵⁸ Dies gilt für die fiktionale Welt eines Dramas ebenso wie für die fiktionale Gegenwart des im Photo Präsenten. Erst mit Blick auf die »Ferne« ihres künftigen Angeschaut-Werdens erhält auch die Braut auf Dauthendeys Photo ihre Bedeutung – dazu unten mehr.

So werde denn, deutet man Benjamin mit Gunthert, die falsche Anna Olschwang zur Figur, die zugleich mit ihrer lebensfrohen Schönheit ihre Vergängnis – und damit ihre Vollendung im Photo – präsent halte. Als Matrix des Begehrens, ihres eigenen wie das der Betrachtenden, macht sich jedoch jede Frau in einem Photo zur Abgesandten der Vergangenheit, mitsamt ihren ergriffenen wie verpassten Gelegenheiten, geltend – ähnlich wie Zoë Bertgang, die in Hanolds erotischer Ersatzwelt zuerst als antike *Gradiva* auftritt und ihn dann dadurch, dass sie ihm als reale Jugendfreundin begegnet, jäh mit seiner eigenen Verdrängung konfrontiert. Mit diebischem Genuss hält sie ihm in Pompeji sein eigenes Begehren vor – und rächt sich dadurch auch dafür, dass er ihr, ganz in Beschlag genommen von der Archäologie, daheim zuvor keine Beachtung mehr geschenkt hatte. Die Gelegenheit erwies sich als ein für alle Mal verpasst. Die Psychoanalyse löst nach Freud gerade dadurch Widerstand

aus, dass sie uns jenseits des Verdrängten mit vergangenen Traumata konfrontiert. Wenn die Photographie für Benjamin schließlich zu einem Dokument wird, das mit dem »Sekundenbruchteil des ›Ausschreitens‹« mehr sieht als wir, nämlich auch das »optisch Unbewusste«,⁵⁹ so finden wir uns in eine Reflexion zugleich über den Gang, über Ver-Gängnis und über Wieder-Gänge gestoßen. Durch die Photographie wie durch die Psychoanalyse sind wir mit etwas konfrontiert, das die bewussten Deutungsschemata überschreitet, mit denen wir ansonsten der Realität begegnen.⁶⁰

Stellt Gunthert mit der »Vergängnis« den Vergangenheitsbezug des Photos auch in Benjamins Œuvre in den Vordergrund, so greift Silverman durch den vorwegnehmenden Bezug auf Benjamins erst später entfaltete Theorie des »dialektischen Bildes« auf die Zukunft voraus, und zwar sowohl mit Blick auf jene Zukunft, welche die Dargestellten in der Fiktionalität des Photos noch zu erwarten haben – ihnen noch unbekannt aber uns als späteren Betrachter*innen und Leser*innen Max Dauthendeys bereit bewusst –, als auch auf die Entwicklung des Textkorpus des Autors. Beide ergänzen einander in jenem Zeitkristall, in dem die Nähe der Dargestellten sich mit der »Ferne« verbindet, welcher der Blick von Carl Dauthendeys Braut gilt. Den Bezug zu Benjamins mit Asja Lacis in Moskau verbrachter Zeit bringt Silverman nicht aus rein biographischen Interessen ins Spiel. Letztlich geht es ihr nicht um die Psychobiographie des Autors. Bekanntlich sieht Benjamin Ende der 1930er Jahre die Macht vergangener Bilder diesen erst dadurch zuwachsen, dass sie dazu veranlassen, Gegenwärtiges anders als zuvor zu sehen. Das Konzept des »dialektischen Bildes« beruht insofern nicht auf dem Verhältnis zwischen zwei Bildern, sondern auf der Relation zwischen einem Bild und einer dadurch erst zum Bild werdenden Gegenwart. Dieser wächst im gleichen Zug nicht nur neue Bedeutung zu, sondern es zeigen sich auch darauf beruhende Handlungsoptionen, ja -notwendigkeiten. Es handelt sich also durchaus nicht um die Aneignung einer Tradition, die dem jeweils Gegenwärtigen andere Schattierungen verleihe, im Gegenteil. Wie Prousts »mémoire involontaire« erschließt sich das Vergangene nicht bewusster Erinnerungsarbeit, sondern es macht sich völlig unerwartet, »in einem Nu«, geltend, letztlich mit dem Effekt, die vom Bild Ergriffenen zu aktivieren und dadurch die Gegenwart zu politisieren.⁶¹ Für die Plötzlichkeit des Auftretens dieses Effekts sollte Benjamin in seiner späten Geschichtstheorie auch das Bild des »Tigersprungs« verwenden. Er steht auch dafür, dass geduldige, historisch-kritische Arbeit mit einem Mal, also ganz unplanbar, ganz unerwartet die Vorstellung des jeweiligen Hier und Jetzt verändern könne.⁶² Georges Didi-Huberman hat Benjamins Konzept des »dialektischen« unlängst in seiner Theorie des *anachronistischen* Bildes zugespitzt. Gerade als

Anachronismus, nicht als Vertreter nachwirkender Traditionen, greift das dialektische Bild ebenso befremdlich wie grundstürzend in die Gegenwart ein.⁶³ Dabei kommt ihm gar, so der spätere Benjamin, »messianische Kraft« zu.⁶⁴ Heute stehen derartige Gedanken in diametralem Gegensatz zu »identitären« Vorstellungen von Tradition.

Silverman interpretiert die Verwechslung letztlich metapoetisch. Erst durch sie wird das Photo für den Autor selbst zum dialektischen Bild, erst als die jüdische Anna Olschwang kann Benjamin nicht nur seine eigene Mutterliebe, sondern auch die unglückliche Liebe zu Asja Lacis in dem Bild verarbeiten. Erst durch diese Projektionen eröffnete ihm Dauthendeys Brautbild die Möglichkeit, sein eigenes Leben und seine Situation zu überdenken, und zugleich damit zu einer befreienden, d.h. für ihn – auch dank des Einflusses der überzeugten Kommunistin Asja Lacis – zu einer revolutionären Theorie der Photographie zu gelangen. Spiegelt man spätere Gedanken, für welche Benjamins Abkehr vom Stalinismus nach dem Hitler-Stalin-Pakt die Voraussetzung ist, auf das Jahr 1931 zurück, so würden damit nicht im dogmatischen Sinne revolutionäre, sondern vielmehr »messianische« Wirkungen entbunden.⁶⁵

4. DAS VERLANGEN NACH DEM NAMEN UND DAS »HIER UND JETZT«: BENJAMINS FRÜHE SPRACHPHILOSOPHIE UND IHRE NACHWIRKUNG IN SEINER THEORIE DES PHOTOGRAPHISCHEN BILDES

Warum aber sieht Benjamin den Blick von Dauthendeys Braut »saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet«, warum meint er unmittelbar zuvor, das »Fischweib aus New Haven«, wie es in Hill's Photo erscheint, verlange »ungebärdig« nach dem Namen? Einigen theoretischen Implikationen des dichten Textes, in dem Dauthendeys Braut eine Schlüsselfigur ist, kommen wir nur näher, wenn wir den direkt vorausgehenden Absatz, nämlich die Beschreibung der Fischersfrau aus dem Fischerdorf nahe Edinburgh, mit einbeziehen. Für Benjamin, nicht für die Zeitgenossen, hat das berühmte »Fischweib aus New Haven« (Abb. 3), das David Octavius Hill zwischen 1843 und 1847 fotografiert hat, die von ihm eher beschworene als beschriebene Präsenz, wie sie nur den frühesten Photographien zukam:

»in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend,

die da gelebt hat, das auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen.«⁶⁶

Es folgt die Beschreibung von Dauthendeys Aufnahme (Abb. 1, 2). Doch auch Hills Photo sieht Benjamin durch die Augen des »alten Dauthendey«, also des Mannes, der sich hier mit seiner künftigen Frau ablichtet. Von ihm – jedoch nach dem Buch des Sohnes – zitiert er ein paar Sätze später eine Passage, auf welche seine Rede von der »verführerischen Scham« der Fischersfrau vorausweist:

»Man getraute sich... [Auslassung W.B.] zuerst nicht, so berichtet er, die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, dass die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, so verblüffend wirkte die ungewohnte Deutlichkeit und die ungewohnte Naturtreue der ersten Daguerreotypbilder auf jeden.«⁶⁷

Würde man noch daran zweifeln, dass Benjamin – trotz des großen zeitlichen Abstands der Entstehung – das Brautphoto »des alten Dauthendey« und Hills Photo einer für Benjamin anonymen Frau in einen Zusammenhang stellte, so wäre dieser Text ein weiterer Beleg dafür. Doch schon vor dem Zitat und gleich im Anschluss an seine poetisch so aufwertende Analyse des Brautphotos, auch in Bezug darauf fährt Benjamin fort:

»Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie ihn für uns ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, [und] die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute, das Künftige noch heute uns so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können.«⁶⁸

Auf die ansaugende Ferne wird unten eingegangen (Abschnitt 6). An dieser Stelle jedoch sei die Frage, die das rätselhaft Verlangen nach dem Namen aufwirft, erweitert um jene, was Benjamin mit dem »winzigen Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt [...], mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat«, meint – eine Formulierung, durch die er die theoretische Erfassung des Mediums der

Photographie von der allgemeineren Bildtheorie abhebt. Man hat in diesen dichten Bemerkungen stets einen Schlüsseltext über die Relation der Photographie als Bedeutendes auf das Bedeutete ausgewertet, die freilich in Benjamins Skepsis gegenüber der Sprache als bloßem Mittel, bestehend aus bloßen Zeichen grundiert ist,⁶⁹ bzw. von Signifikant zu Signifikat, wie vor dem Hintergrund semiologischer Theorien formuliert wurde. So lässt sich Barthes Konzept des »punctum« mit Benjamins den Bildcharakter »durchsengendem« »Fünkchen Zufall« in Verbindung bringen oder gar gleichsetzen.⁷⁰ Ja, die Verbindung von »punctum« und »durchsengtem Bildcharakter« ist geradezu ein Grundelement in der Theorie der Photographie geworden.⁷¹ Tatsächlich scheint es Benjamin um die uneinholbare Kontingenz des durch Deutung nicht einholbaren Augenblicks, um das radikal Zufällige, zu tun zu sein.⁷² Die Fragestellung wird nicht weniger gigantisch dadurch, dass im Vergleich zu dem Spezifikum der Photographie die Theorie des Bilds im Allgemeinen mit abgehandelt wird; das Besondere des Photos wird zum Symptom allgemeinerer Bildtheorien, die imstande sein müssen, es mit zu erfassen.⁷³ Darauf kann an dieser Stelle nur verwiesen werden.

Man kann sich zu dem Problem so stellen, dass man die Photographie nicht als »Signifikant« zwischen das Wirkliche als Signifikat und das mentale Bild stellt, sie also in bestimmtem Sinne gar nicht als »Medium« auffasst. Insofern sie als Lichtspur im indexikalischen Bezug zur Wirklichkeit steht, wäre ihr Verhältnis dazu nicht (medial) »vermittelnd«, sondern benachbart, auf Kontakt beruhend. Die Photographie wäre der vergangenen Wirklichkeit insofern gleichartig. Erst in der Imagination der Betrachter wird sie, so gesehen, überhaupt zum Medium.⁷⁴ Wichtig ist, dass man diese Imagination dabei jedoch nicht zum singulären Bewusstsein verabsolutiert, sondern sie kulturwissenschaftlich als soziales Ereignis betrachtet – wie auch die Sprache niemals nur dem Sprechenden, sondern der kommunikativen Gemeinschaft gehört. Bildsprachen sind im Vergleich dazu nicht »authentischer«, und auch das mentale Bild kann angemessen nicht nur als das je meilige betrachtet werden. (Darin liegt der tiefere Zusammenhang zwischen dem »linguistic« und dem »pictorial« bzw. »iconic turn«, die von den 1970er bis in die 90er Jahre aufeinander folgten.) So gesehen, liegt der Mediencharakter des Photos erst in der Versprachlichung oder in anderen Formen einer grundsätzlich auf Kommunikation angelegten gedanklichen Erfassung begründet, durch welche es auch im Bewusstsein des Einzelnen erst Gestalt annimmt. Die These wäre, dass es erst darin überhaupt zum Bild statt zur belichteten Bromsilberschicht o.Ä. wird. Für den eigentlichen »Signifikanten« dürften wir nicht das Photo als bloße Lichtspur halten, sondern erst das mentale Bild, zu dessen Bildung im

Bewusstsein der Betrachter es Anlass ist. Dass das Photo an sich, jedoch keineswegs das darin jeweils erkannte Bild, zur (vergangenen) Wirklichkeit gehört, die es zeigt, und in dieser Hinsicht keiner (medialen,) vermittelnden Ebene angehört, wird freilich dadurch vernebelt, dass wir in ihm immer schon etwas erkennen. Wenn dies einmal nicht der Fall wäre, würden wir wohl sagen, dass es ein Photo ist, auf dem man nichts sieht, das also seinen Dienst sozusagen nicht leistet. Als »Bild« also ist ein Photo natürlich ein Medium, aber es ist nicht die bloße Technik, die es zum Bild macht, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass technische Manipulationen (scharfe, kontrastreiche Konturen oder Weichzeichnungen, Bildausschnitt und Tiefenschärfefeffekte und dgl. mehr) erst die Voraussetzungen dafür schaffen, dass sich ein so oder so geartetes Bild in unserer Imagination formt. Um die Terminologie Saul Kripkes anzuwenden, von dem weiter unten die Rede sein wird, würde das Bild als Lichtspur zwar kausal mit dem, was diese Spur verursacht hat, verbunden sein, doch nicht aufgrund seines zu beschreibenden Inhalts. Auch nicht aufgrund der Verfahren, mit denen der Photograph sein Bild ästhetisch gestaltet hat. Denn den kausalen Bezug der Emulsion zum Wirklichen muss dieser voraussetzen; er gehört zum Material, mit dem er, dieses gestaltend, arbeitet. »Bild« wird das Photo sozusagen erst im Sehen des Photographen sowie in unserem Sehen – eine Fähigkeit, die wir wiederum nicht dem denkenden solus ipse zuschreiben, sondern sie vielmehr als kulturell konditioniert, technisch zugerichtet und sozial praktiziert betrachten sollten. Dies kann an dieser Stelle nicht umfassend entwickelt werden. Das in diesem Text verfolgte Anliegen muss bescheidener sein: es geht um die Erschließung neuer Bedeutungsebenen der Begriffskonstellation Namen und »Hier und Jetzt« (sowie, s.u., »Ferne«).

In der »Kleinen Geschichte der Photographie« bereitet das Verlangen nach dem Namen die Formulierung über den »durchgesengten« Bildcharakter unmittelbar vor. Beide deuten voraus auf die Definition der »Aura«, die für Benjamin untrennbar mit der Einzigartigkeit des Bildes – ebenso wie der des im Bild Gezeigten – verbunden ist. In der analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts wurde ein Streit über die Bedeutung des Namens geführt, und Benjamin war wahrscheinlich Mitte des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts mit den ersten Positionierungen dazu, nämlich denen von Gottlob Frege und Bertrand Russell, indirekt vertraut.⁷⁵ Es ging, allgemein umrissen, darum, ob ein Name ähnlich einer Begriffsbestimmung untrennbar mit der auch inhaltlichen Bestimmung dessen verbunden ist, was benannt wird. Zunächst wurde relativ scholastisch um abstrakte Probleme der Mengenlehre debattiert, insbesondere um ein nach Russell benanntes Paradox, nämlich die Frage, ob die Menge aller

Mengen, welche sich selbst nicht enthalten, sich doch selbst enthält. Frege hatte einen Begriff im Allgemeinen als bestimmt durch die Menge der Dinge, die unter ihn fallen, aufgefasst. Dem hatte Russell 1903 in *Principles of Mathematics* durch das beschriebene Paradox widersprochen. Er versuchte, der Aporie zu entkommen, indem er bei der Bezeichnung von Mengen zwischen Designatoren eines bestimmten Typs von Mengen und deren Inhaltsbestimmungen unterschied.⁷⁶ Diese Frage hat Benjamin nicht weiter interessiert – wohl aber die Idee, ein Name könnte ein bloßer Designator sein. So hat er schon 1916 – offensichtlich vor dem Hintergrund dieser Debatte in der frühen analytischen Philosophie – eine Theorie über »Namen« entwickelt, die spätere Positionierungen, die insbesondere Saul Kripke seit 1972 zur Diskussion gestellt hat, in zentralen Punkten vorwegnimmt.⁷⁷

Diese seien der Klarheit halber vorwegnehmend dargelegt. Der bis heute geführte Streit dreht sich um den besonderen epistemischen Charakter, der Eigennamen im Unterschied zu allen anderen Bezeichnungen, insbesondere zu Allgemeinbegriffen, zukommt. Mit dem Namen einer Person ist, anders als mit der Bezeichnung von Dingen, etwas Einzelnes, schlechthin Individuelles gemeint, also nicht ein Begriff, der eine Klasse von Gegenständen, die unter ihn fallen, definiert. Russell hatte angenommen, dass ein Name sämtliche von einem damit bezeichneten Lebewesen oder Ding bekannten, aber auch die noch unbekannteten Eigenschaften mit meint.⁷⁸ Kripke vertrat dann die gegenteilige Auffassung, dass nämlich mit einem Eigennamen ein Individuum letztlich ohne jeden Bezug auf irgendwelche Eigenschaften oder Prädikationen, die freilich durchaus mit ihm verbunden werden können, gemeint sei. Seine Theorie gilt daher als kausale, z.B. durch einen Taufakt begründete, Namenserklärung, die sich deskriptiven Theorien entgegenstellt. Wenn also die mit einem Namen bezeichnete Person Richard Nixon, die er damals – nach der Watergate-Affäre – sicher nicht ohne Ironie als Beispiel wählte, sämtliche an ihm bekannte Eigenschaften verlöre, seine Moral, aber auch sein Aussehen vollständig änderte etc., wäre er immer noch Richard Nixon. Namen sind für Kripke bloße Designatoren, die kausal auf einen Akt der Bezeichnung (wie die Taufe) zurückgehen, und nicht notwendig durch beschreibende Inhalte gefüllt.⁷⁹ Nach dieser radikalen Auffassung ist der Eigennamen nichts als ein radikaler Designator, ein Identifikator sozusagen diesseits und frei von jeglicher Inhaltsbestimmung – anders als ein Begriff, der notwendig durch seine Präzisierung bestimmt ist. Dass solche als Assoziationen damit verbunden und insofern im alltagssprachlichen Sinne gemeinhin mit gemeint werden, hat Kripke natürlich nicht in Frage gestellt. Der Exkurs in die analytische Philosophie ist hilfreich, da er unterstreicht, dass ein Eigennamen strikt etwas

Einzelnes, Unwiederholbares – und zudem radikal Kontingentes, also im jeweiligen »Hier und Jetzt«, so Benjamins Formulierung, zufällig so und nicht anders Seiendes bezeichnet.

Benjamin hat im Herbst 1916 eine frühe philosophisch-theologische Abhandlung verfasst, ohne die viele seiner späteren Konzepte nebulös bleiben: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«.⁸⁰ Darin wendet er sich gegen »die bürgerliche Auffassung der Sprache«, die im heutigen, nicht philosophisch grundierten Vorverständnis wohl alles andere als überwunden ist. »Sie besagt: Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr Gegenstand die Sache, ihr Adressat ein Mensch.«⁸¹ Namen und deren »Magie« kommt bei dem Versuch der Widerlegung dieser Auffassung eine Schlüsselrolle zu. In einem ersten, philosophischen Anlauf entwickelt der Autor eine radikale Theorie der Sprache bzw. jeglicher Sprache als Medium des Denkens und Wissens, nicht als Ausdrucksmittel, in dem ein vermeintlich vorsprachliches Wissen über Gegenstände lediglich ausgedrückt oder mitgeteilt würde. Nach Benjamin zeigen sich die Gegenstände überhaupt erst in der Sprache, oder, wie er formuliert, erst in ihr teilen sie sich mit.⁸² Die nur dem Menschen eigene Sprache unterscheidet sich für den Autor nun von allen anderen Sprachen, die er durchaus auch versteht – bis hin zur Sprache der Tiere, gar der Dinge –, dadurch, »dass er die Dinge benennt« – und sich *in* den Namen, keineswegs *durch* sie, zugleich selbst mitteilt.⁸³ Der Name steht im Zentrum von Benjamins Sprachtheorie: er sei »das innerste Wesen der Sprache selbst«. »Der Name ist dasjenige, *durch* das sich nichts mehr, und *in* dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt.« [Hervorhebungen W.B.]⁸⁴ Benjamin lässt in seinen Ausführungen zunächst offen, ob er damit vor allem den Eigennamen meint, jedoch spitzt er seine Theorie immer mehr auf die bloße Benennung des Konkreten zu. Das Erfassen des Einzelnen im Namen ist für ihn insofern das Paradigma menschlicher Sprache – im Unterschied zur Sprache der Lebewesen, aber auch der Dinge, die sich auch erst in einer Sprache zeigen. Insofern zeigt sich im Namen, »nicht allein der letzte Ausruf, [...], auch der eigentliche Anruf der Sprache«, nicht nur der oder das damit Benannte, sondern die sprachliche Verfasstheit des Menschen selbst: »Der Mensch ist der Nennende, daran erkennen wir, dass aus ihm die reine Sprache spricht.«⁸⁵

Benjamin privilegiert also in einzigartiger Weise die bloß designative – mit dem frühen Barthes gesprochen, denotative – Funktion der Sprache gegenüber der begrifflichen – wiederum mit Barthes, konnotativen – Funktion;⁸⁶ dies steht im Zentrum seiner »Sprachphilosophie«. Er versteht, was sich im Namen zeigt, als Offenbarung, für ihn Anlass, die Sprachphilosophie in »innigster Verbindung mit der Religionsphilosophie« zu be-

trachten.⁸⁷ Sein zweiter, theologisch argumentierender Anlauf im Aufsatz »Über Sprache« gilt daher der Bedeutung des Namens in der Genesis. Da die Fundierung des ersten, philosophischen Teils in der frühen analytischen Philosophie bis unlängst unbekannt war, wurde dieser meist nur flüchtig rezipiert, und lediglich durch den zweiten, theologischen erörtert. Tatsächlich sind Benjamins Gedanken, die er im Anschluss an die beiden Narrative der Schöpfungsgeschichte – das Siebentagewerk und die Erschaffung Adams aus Erde einschließlich des »Einblasens des Odems« – entwickelt, leichter verständlich als der philosophische Auftakt. Sie seien daher nur kurz resümiert. Gott schafft durch das Wort, und verleiht dem Menschen die Sprache als Gabe, und dieser erhält das Privileg, die Dinge und die Tiere zu benennen – dadurch hat er am Wesen Gottes teil. Überlesen wurde, dass Benjamin auch in diesem Zusammenhang klar zwischen Namen und Begriff unterscheidet. Letzterer, welcher vom Konkreten abstrahiert und ins Allgemeine übergeht, impliziert das Urteil, und dazu sei der Mensch durch den Sündenfall befähigt worden:

»Diese Unmittelbarkeit in der Mitteilung der Abstraktion stellte sich richtend ein, als im Sündenfall der Mensch die Unmittelbarkeit in der Mitteilung des Konkreten, den Namen, verließ und in den Abgrund der Mittelbarkeit aller Mitteilung, des Wortes als Mittel, des eiteln Wortes verfiel, in den Abgrund des Geschwätzes.«⁸⁸

Der Übergang vom Namen zum Begriff ist für Benjamin also der Sündenfall der Sprache! Mit dessen indirekten Folgen erklärt er noch die babylonische Sprachverwirrung, Strafe für die Hybris des Turmbaus, durch die eine adamitische Ursprache durch die Vielfalt der Sprachen verdrängt wurde.⁸⁹ Im Namen vollzieht der Mensch, dem der Auftrag zur Benennung z.B. der Tiere von Gott erteilt wurde, den göttlichen Schöpfungsakt nach. Nichts könnte weiter von Saussures Idee der Arbitrarität der Zeichen, Grundgedanke der Semiotik, entfernt sein als diese Bemerkungen!⁹⁰ Im Namen wird der Mensch des konkret Einzelnen habhaft – statt ihm nur in einer diskreten Folge artikulierter Zeichen jeweils einen arbiträren Signifikanten zuzuweisen! Benjamins theologisch grundierte Ausführungen sind lediglich eine umfassende Allegorie der zu Anfang herausgearbeiteten epistemologischen Zusammenhänge. Die Durchschlagskraft seiner Schöpfungsgeschichte des Namens wird allein im Zusammenhang mit dem zuvor entfalteteten, philosophischen Argument erkennbar.

Der Text wurde stets in engem Zusammenhang mit einem weiteren gelesen, nämlich »Über das Programm der kommenden Philosophie«, einem Manuskript, das Benjamin ein Jahr später, 1917–18 erarbeitete.⁹¹ Stärker als die Ausführungen

gen vom Vorjahr hatte dieser Systementwurf – Reaktion auf seine Auseinandersetzung mit der Philosophie Hermann Cohens und anderer Neukantianer – skizzenhaften, vorläufigen Charakter, worüber Benjamin sich im Klaren gewesen sein dürfte.⁹² Im Wesentlichen setzt er sich darin mit der Philosophie Kants bzw. dem »Kantischen System« und dem Neukantianismus auseinander – in einer historischen Situation, in der Kants Grundlegung seines Erfahrungsbegriffs in der Newtonschen Physik ebenso wie die »religiöse und historische Blindheit der Aufklärung« obsolet geworden seien.⁹³ Bemerkenswert sei lediglich, dass Benjamin erneut dem Einzelnen, insofern es von den Allgemeinbegriffen nicht erfasst werden kann, eine privilegierte Rolle zuspricht: von der »Fixierung des bei Kant unbekanntem Begriffs der Identität« verspricht er sich eine Überwindung des Subjekt-Objekt-Gegensatzes.⁹⁴ Dieser zwang Kant auch dazu, die Ermöglichungsbedingungen der Erkenntnis (also alles, was er als a priori anspricht) ins Subjekt (und damit in ein verabsolutiertes, sozial ebenso wie historisch unverortetes Bewusstsein) zu verlagern. Benjamins Text ist im Wesentlichen dem Begriff der Erfahrung und ihrer Grundlagen gewidmet. Der Text »Über Sprache« belehrt darüber, dass diese ihm wesentlich in der Sprache als Medium aller Erkenntnis fassbar wurden; die Erkenntnis des Singulären hatte er in den Vordergrund gestellt, da erst sie – im Namen – die Wirklichkeit erreicht. Kantisch gesprochen, wäre das im Namen eigenschaftslos Erkante ein Pendant des für Kant unerkennbaren »Dings an sich«. Doch auch der Entwurf zur »künftigen Philosophie« – für Benjamin wesentlich Erkenntnistheorie – berechtigt dazu, ihm ein zugespitztes Interesse nicht nur für das Denken im Allgemeinen zuzuschreiben, sondern darin eine besondere Aufmerksamkeit für das Einzigartige, absolut Kontingente, für irreduzible »Identität« und ihre Erkenntnis, nicht bloße Benennung im Namen.

Zusammen mit dem Aufsatz »Über Sprache« gelesen, wäre diese für Benjamin zwar ein a priori all dessen, was sich in ihr zeigt, für den Menschen also ein absolutes Medium (so Benjamins medientheoretische Umdeutung Kantischer Ermöglichungsbedingungen), von dem er gar nicht absehen kann, aber dennoch ein ganz und gar kontingentes, zufällig so und nicht anders geartet. Benjamin nennt dies schon 1916 die »inkommensurable einziggeartete Unendlichkeit« der Sprache.⁹⁵ En passant sei die Nähe dieses Gedankens zu Foucaults Bestimmung des Diskurses als eines historischen a priori bemerkt, also einer historisch bedingten und doch für diejenigen, die an ihm teilnehmen, unhintergehbaren Ermöglichungsbedingung ihrer Praxis.⁹⁶ Das Medium der Sprache ist für Benjamin etwas absolut Kontingentes, historisch Bedingtes (so wie für Foucault das des Diskurses), woraus die Schwierigkeit ersichtlich wird, es mit dem Apparat der Allgemeinbegriffe dieser selben Spra-

che überhaupt zu erfassen. Schon in »Über Sprache« erkennt Benjamin, dass das Einzelne – ebenso wie die Identität – als Herausforderung an unsere Episteme, unsere Urteilsfähigkeit erscheinen muss, da diese ja alles durch die Zuschreibung von quantitativen und qualitativen Prädikaten begreift, mit denen jeweils auch andere Dinge begrifflich erfasst werden. Der Name erscheint vor diesem Hintergrund als Grenzfall der Sprache – als dasjenige Wort, durch welches sie die Wirklichkeit erreicht.

Beide Texte wurden später in vielfältiger, auch entgegengesetzter Weise interpretiert.⁹⁷ Auffassungen, die den Text weitgehend als inspiriert von jüdischer Offenbarungstheologie betrachteten, fanden ihre Bestätigung bei Gershom Scholem.⁹⁸ Winfried Menninghaus hat die Benjamin vorgehaltene Mystik im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie des deutschen Idealismus und der Romantik neu gelesen und ihr dadurch auch in der Postmoderne anschlussfähige Perspektiven abgewonnen.⁹⁹ Bettine Menke hat den Inhalt des Sprach-Aufsatzes auf seine Form angewandt: die sprachliche Verfasstheit seines eigenen Denkens über die Sprache hat den Autor erkennen lassen, dass er seine Gedanken nicht direkt entfalten kann, sondern nur, indem er zugleich die selbstreferentielle Struktur sprachphilosophischer Reflexion mit offenlegt. Angesichts der Tatsache, dass die Sprache nicht von einem Standort außerhalb ihrer selbst betrachtet werden kann, kann sie sich nur in figurativen Rückwendungen auf sich selbst über sich Rechenschaft abgeben.¹⁰⁰ Dagegen rückte Peter Fenves den Text zunächst in die Nähe der Phänomenologie: Die Sprache habe bei ihm transzendentalen Charakter – ähnlich wie in Husserls Phänomenologie sich in einem »eidetisch« auf die »Sachen selbst« reduzierten Denken diese sich zeigen, und zwar als das, was sie sind, abhängig nur von allgemeinen, jedoch nicht von subjektiver Intentionalität.¹⁰¹ In einer sehr viel ausführlicheren, oben bereits herangezogenen Studie rückt Fenves zwar nicht von seiner Verortung Benjamins im weiteren Kreis phänomenologischen Denkens ab, doch klärt er umfassend weitere Zusammenhänge (wie die Auseinandersetzung mit Freges und Russells Begriffs- und Mengentheorie). Auch wenn man einer Engführung von Benjamins Denken auf die Phänomenologie hin skeptisch gegenübersteht, sind die Ausführungen wegweisend.¹⁰² Ergänzend zu diesen Deutungen sei bemerkt, dass Benjamin sich in »Über Sprache« als radikaler Nominalist zeigt, und einige zentrale Gedanken von Ludwig Wittgensteins später Sprachphilosophie vorwegnimmt – und dies bereits zu einer Zeit, als der Begründer einer Philosophie der Normalsprache noch im Umkreis Fregescher und Russellscher Erkenntnistheorie an einer Rekonstruktion der (Ideal-)Sprache als solcher arbeitete,¹⁰³ ohne, wie später, zu bedenken, dass eine solche niemals gelingen kann, da schon beim Versuch von der unauf-

hebbaren Beteiligung des Denkenden an der sprachlichen Kommunikation abgesehen werden müsste.

Vor diesem Hintergrund wird vielleicht verständlich, welche Verbindung Benjamins Theorie des Namens mit der Photographie haben könnte. Mit dem Namen kommt die Sprache – auch die des Bildes! – beim Konkreten, Kontingenten, kurz: Wirklichen an. Dies gibt einen Fingerzeig dafür, warum er gleich nach dem »ungebärdigen« Verlangen der Photographierten nach dem Namen auf das »winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt« zu sprechen kommt. Der dadurch »durchgesengte« »Bildcharakter« ist nichts Anderes als das bereits erblickte, verstandene, in der visuellen Imagination beheimatete oder mindestens verortete, sozusagen versprachlichte Bild, nicht das Photopapier, insofern es beim Kontakt mit dem Bildvorwurf einstmals in unterschiedlicher Intensität geschwärzt wurde. Da man aber versteht, dass es vom Gewesenen als einstmals Realem zeugt, welches nun der Anschauung über die Abgründe der Zeit hinweg erneut präsent wird, wird der Charakter des in der Imagination verarbeiteten Bildes »durchgesengt«. Das Photo ermöglicht erneut die Anschauung dessen, was es einst hervorgebracht hat. Doch nicht als »Bild«, lediglich als Lichtspur.

Nach dem Namen verlangt das »Fischweib aus New Haven« nur als absolut Einzelne, nicht, weil sie etwas darstellt, aufgrund ihrer Einschätzung als eine solche oder solche – was Benjamin durch die Bemerkung unterstreicht, dass sie das Erblicktwerden durch den Photographen bereits mit »Scham« quittiert. Handelte es sich um Sozialporträts – etwa von Fischersfrauen, die notorisch um ihre Gatten auf See bangten, dem bildlichen Äquivalent der Balzacschen »Physiognomien«, kurzer literarischer Porträts von »types individualisés«, wäre nicht verständlich, warum man ihren Namen erfahren möchte.¹⁰⁴ Wenn man die Dargestellte als Vertreterin eines Typs auffassen würde, wäre ihre Aura damit auch schon zerstört. Darauf verweist vielleicht Benjamins Ausführung, dass zu jener Zeit, als noch die »Zeitungen Luxusgegenstände« waren, »diese ersten reproduzierten Menschen [...] in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet« traten – also keinem Begriff zugeordnet, vor dem Sündenfall des Bildes.¹⁰⁵

Übrigens können wir das »ungebärdige« Verlangen der Frau, deren »verführerische Scheu« Benjamin so faszinierte, nach dem Namen heute umstandslos stillen: Die Dargestellte ist Mrs. Elisabeth Johnston Hall.¹⁰⁶ Mit diesem Namen jedoch verlöre das »Fischweib aus New Haven« seinen Ort in Benjamins historisch-kritischem Rückblick auf die Photographie und das von ihr geprägte mediale System, ähnlich wie auch Dauthendeys Braut nur als Anna Olschwang mit ihrem Fernblick ihre Funktion erfüllen kann.

5. DAUTHENDEYS BRAUTPHOTO UND BENJAMINS KLEINE GESCHICHTE DER »AURA« IN DER PHOTOGRAPHIE

Der Name und das »Hier und Jetzt« sind also für Benjamin offenbar dadurch verbunden, dass sie sich auf radikal Konkretes, Kontingentes, Einzelnes beziehen. In ihnen erreicht die Sprache, ähnlich wie der Photographie dies möglich ist, das Reale, was Allgemeinbegriffen ebenso wenig erreichbar ist, wie ein durch Kopf und Hand des Künstlers gegangenes Bild einstmals Wirkliches wieder präsent machen kann. Wie aber steht das sprachlich und bildlich absolut Konkrete, für das der Name in der »Kleinen Geschichte« steht, zum komplexen Begriff der »Aura«, bekanntlich das Schlüsselkonzept in Benjamins Photo-Theorie, die er damals, 1931, erstmals entwarf – bevor er es 1936 ins Zentrum seines ebenfalls seit langem kanonischen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* stellte?¹⁰⁷

Um die Frage zu beantworten, müssen zuerst bestimmte Bedeutungsebenen des schillernden Begriffs eingeführt und unterschieden werden. Zu Vorstellungsinhalten, die ihm durch den Spiritualismus und die Theosophie um 1900, von denen Benjamin sich absetzte,¹⁰⁸ oder durch die Auraphotographie der gleichen Epoche, schließlich durch seine kontrollierten Drogenexperimente seit 1927¹⁰⁹ zuwachsen, und etlichen weiteren kann hier nur auf die umfangreiche Literatur verwiesen werden. Von der notorischen Vielschichtigkeit des »Aura«-Begriffs seien nur drei Aspekte aufgegriffen. Sie beruhen sämtlich auf der Beobachtung, dass Benjamin das Photo im Besonderen und das Bild im Allgemeinen mit der gleichen Radikalität, mit der er dies 1916 bezüglich der »Sprache überhaupt« entfaltet hatte, als Medium auffasst. Er sieht sie also nicht nur als Mittel der Darstellung oder des Ausdrucks, sondern als Medium, in dem sich das gelebte Leben insgesamt erst zeigt, vor welchem sich zudem im gleichen Zuge die Imagination der Betrachter, auch unsere Vorstellung, allererst herstellt, statt nur ausgedrückt zu werden. Ein instrumentelles Bildverständnis wäre Benjamin also ebenso fremd wie die Rede von der »Funktion« von Bildern, die seit nunmehr vierzig Jahren in der Kunstgeschichte ein verengendes, instrumentalistisches Bildverständnis bekräftigt.¹¹⁰ Vor diesem Hintergrund seien drei Aspekte des Konzepts der »Aura« hervorgehoben:

1. Aura ist für Benjamin zunächst das vitale Ambiente, das sich dem unmittelbaren Erleben der Wahrnehmenden in seiner Zeitlichkeit unbewusst einprägt und nun durch das Photo bewusst nachempföndbar wird. Dies kommt schon in seinem Definitionsversuch der Aura zum Ausdruck. Doch sollte man diese Sätze weder, wie es oft geschieht, als Begriffsbestim-

mung, noch, wenn dies scheitert, einfach einföhrend lesen, sondern auf die literarische Strategie achten. 1916 hatte Benjamin, der selten über Fernes oder landschaftlich Beeindruckendes redet, in »Über Sprache« angedeutet, dass das Namengeben Nähe ebenso wie Ferne überbrücke – für welche er, vielleicht in Erinnerung an Kants Explikation des »Erhabenen« im Unterschied zum »Schönen«, das Beispiel des Gebirges wählt.¹¹¹ Nun, 1931, konfrontiert er mit dem Bild von Zweig und Gebirge Nahes und Fernes miteinander:

»Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespönst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«¹¹²

Strategie ist sicherlich auch Benjamins Wiederaufnahme von Kerngedanken aus Alois Riegls berühmtem Aufsatz über »Stimmung«.¹¹³ Bereits dem Kunsthistoriker der Wiener Schule ging es um die Spannung zwischen dem unmittelbaren Empfinden und der davon auch zeitlich distanznehmenden Reflexion, insofern beide durch ein landschaftliches Ambiente angeregt sind. Wie so oft bei Benjamin, sind räumliche »Nähe« und »Ferne« also sogleich Metaphern für zeitliche Eingebundenheit und Distanz. Diesen Abstand, welcher ein selbstreflexives Erleben grundsätzlich charakterisiert, bringt Benjamin durch die Dialektik von Nähe und Ferne mit ein.

Doch schon Dauthendeys Braut ist in diese Dialektik eingespannt. Sie ist neben dem Photographen zu sehen – »er scheint sie zu halten« –, doch geht ihr Blick »an ihm vorüber, saugend an eine [...] Ferne geheftet.« Gerade im Spannungsverhältnis zwischen dem Halt, mit dem der Photograph, ihr künftiger Gemahl, sie im Augenblick beheimaten will, und der Haltlosigkeit ihres Verhaftet-Seins an die Ferne, weist sie auf die bald in so bodenloser Vielschichtigkeit definierte Aura voraus.

2. Aura ist jedoch nicht nur der Lebensraum, in dem ein Erleben sich ereignet, sondern auch das mediale Ambiente, in das es gebannt wird. Die frühe Photographie war für Benjamin durch die dunklen Hintergründe gekennzeichnet, aus denen die Gegenstände und die Personen hervortreten, die ihnen aber auch ihre Einheit verleihen. Er zitiert Emil Orlik, der die »zusammenfassende Lichtführung« der Inkunabeln der Photographie pries.¹¹⁴ Darin sah Benjamin das »Dunkel der Schabkunst«, der Mezzotinto-Graphiken, nachwirken.¹¹⁵ Beide Medien kennzeichne ein »absolutes Kontinuum von hells-

tem Licht zu dunkelstem Schatten«. Für die Gezeigten sei dieses deren ästhetischer »Hauchkreis«. ¹¹⁶

3. Dem entspricht die Aura schließlich auch als das soziale Milieu der Dargestellten, das sie gerade deswegen – und auch nur solange – umgibt, wie es sich mit dem des Photographen berührt. Auch das Milieu erlebt sich in den frühen Photos nicht als im Voraus bestehend, aber neu repräsentiert, sondern als ereignishaft neu. Das Aufscheinen eines sozialen Ambientes ist ein visuelles Ereignis, das die bloße Faktizität des Abgebildeten übersteigt. ¹¹⁷ Die Photographie selbst bricht in die vorherige Medienlandschaft ein, und zwar so, dass die Selbstfindung der Angehörigen eines neuen sozialen Milieus sich zugleich mit ihrem Aufleuchten aus dem dunklen Grund des medialen Ambientes vollziehen kann. Die Magie der neuen Bilder veranlasst die Porträtierten dazu, während der langen Belichtungszeiten der frühen Photos »nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein« zu leben, wie Benjamin schreibt. ¹¹⁸ Man kann dieses schöne, aber schwierige Bild so deuten, als affirmierten die Dargestellten ihr Milieu durch ihre Pose nicht für Andere, das sie sich als für sich und ihresgleichen reflexionslos von ihm absorbiert zeigen. Zwischen den Photographen als Magiern des Neuen und ihren Klienten, die ihr Erscheinen im neuen Medium zwar mit Scheu, aber doch mit einem wenn auch ängstlichen Einvernehmen erleben, bestand eine Solidarität, die später, als das photographische Bild seinen medialen Ereignischarakter verloren hatte, nicht mehr erreicht werden konnte:

»Diese Bilder sind in Räumen entstanden, in denen jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegentrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks oder der Lavallière sich eingemistet hatte.« ¹¹⁹

Schließlich durchdringen diese drei Ebenen – 1. eingebundenes und doch distanzierendes Erleben des körperlichen Ambientes, 2. Einbettung in die ästhetische Einheit des Mediums sowie 3. in ein soziales Milieu, das die Dargestellten mit den Darstellenden eint – einander in einem wechselseitigen allegorischen Verhältnis: eine Ebene steht zugleich für die jeweils andere. Ausgesprochen wird dies nicht, aber die Indizien dafür sind zahlreich und in dem Gespinnst nicht nur der Bedeutungsebenen der »Aura«, sondern auch des Textes unübersehbar. Die eine dieser Ebenen ist in der anderen jeweils mit gemeint, und alle miteinander sind angesprochen, wenn es von den Menschen in der frühen Photographie zusammenfassend heißt: »Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt.« ¹²⁰

Wie die »Aura« hat auch die Geschichte von deren Verlust, die Benjamin 1931 erstmals skizziert, drei Ebenen:

1. Das deutlichste Anzeichen des Verlusts der Aura ist für Benjamin das Zurücktreten des Interesses an der Einzigartigkeit des in der Photographie festgehaltenen Erlebten, aber auch des Erlebens der Photographie. Wieder gehen zwei Phänomene miteinander einher, die sich zugleich metaphorisch entsprechen. Das erste ist die massenhafte Reproduzierbarkeit des Photos, die mit seiner wiederholten Rezeption einhergeht, das andere der Charakter der Einzigartigkeit dessen, was bzw. wer sich z.B. in einem Porträt präsentiert. In der Flut der Reportagen – die Photoreportage hatte sich seit Mitte der 1920er Jahre zuerst in Deutschland durchgesetzt – waren die jeweils neuen Geschichten gerade als Abwandlungen bereits bekannter interessant. ¹²¹ Gleiches gilt für Photographien von Individuen, die als Repräsentanten eines Berufsstands, einer Klasse oder gar einer Rasse aufgenommen und in Photobüchern zusammengefasst wurden, wobei das einzelne Photo austauschbar wurde. Schließlich meint Benjamin wohl nicht erst im Kunstwerkaufsatz auch das Training wiederkehrender Situationen im industrialisierten Alltag in der Fiktionalität der Bilder, wozu er dann – ähnlich wie Kracauer – besonders den Film für geeignet hielt. ¹²² Doch schon 1931 impliziert die Erwähnung der Wochenschau, dass er diesen Trainingseffekt bereits im Sinne hatte. ¹²³ Benjamins Formulierung, die gleich auf die oben zitierte Beantwortung der Frage folgt, was Aura sei, gewinnt ihren Sinn erst durch das Zusammengehen dieser drei Bedeutungsebenen:

»Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen »näherzubringen«, eine genauso leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung. Täglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass es sie mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.« ¹²⁴

Im Kunstwerkaufsatz sollte Benjamin diesen Gedanken weiterentwickeln und ihn mit Blick auf den Film weiter zuspitzen – ein Medium, das für ihn kein Original mehr kannte. Erst in dem Text aus dem Jahre 1936 geht für ihn mit dem Auraver-

lust auch die Demokratisierung der medialen Sphäre durch den Film einher – eine Utopie, die er bekanntlich in sowjetischen Filmen der 1920er Jahre vorweggenommen sah.¹²⁵

2. Die Einführung lichtstärkerer Objektive hellte bald das der Mezzotinto-Radierung analoge Schwarz in den frühesten Photos auf und macht es zu Grau. »Bald nämlich verfügte eine fortgeschrittene Optik über Instrumente, die das Dunkel ganz überwand und die Erscheinungen spiegelhaft aufzeichneten.«¹²⁶ Dies war nur ein Zeichen dafür, dass die Photographie industrialisiert wurde, dass »von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen« eintraten, womit »ein jäher Verfall des Geschmacks« einsetzte.¹²⁷

3. Benjamin führt den Verlust der Aura, insofern sie auf der Einstimmung des Milieus der Produzenten mit dem der Rezipienten der Photographie beruht, kurzerhand auf »die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums aus der Wirklichkeit« zurück.¹²⁸ Diese Formulierung ist ohne Zweifel reich an Voraussetzungen. Hintergrund ist der von Karl Marx, der schon im Jahre 1852 über Napoleon III. geschrieben hatte, entlehnte¹²⁹ und gleichzeitig von Kracauer¹³⁰ weiterentwickelte Gedanken, dass das Bürgertum des französischen Second Empire politisch zugunsten der eigenen Geschäfte abgedankt, sich dabei selbst zur Farce gemacht – und seither auch keinen anderen als einen vorgetäuschten, substitutiven Habitus mehr hatte. Den überzogenen Tand findet Benjamin auch in den Ambientes, die nun photographiert wurden – so in einem Photo von Kafka als Kind, das er besaß (Abb. 6). Das Bürgertum, das zugleich abdankt und sich selbst im bloßen Plunder feiert, zelebriert sich unter Napoleon III. ein letztes Mal selbst – auch im Exzess von Schwulst und Plüsch, mit welchen die Ateliers für die Porträtphotos ausgestattet wurden. Der ästhetischen Ersatzidentität des Bürgertums, das schon darin als Milieu konturlos wurde, entsprach das falsch auratische Ambiente der zeitgleichen Photographie.

Sobald das Photo zum Massenartikel und zum zugleich ritualisierten und als solchem normalisierten Kommunikationsmittel geworden war, wurde für Benjamin diese »Aura« verfälscht. Ein Kinderbildnis Franz Kafkas (Abb. 6) steht für die Geschmacklosigkeiten, d.h. für den ganzen Plunder, den man alsbald in die Porträtphotographie einführen sollte, und für die konventionelle Pose, bei Erwachsenenbildnissen »Standbein und Spielbein, wie es sich gehört«, die nunmehr verlangt war. Erst jetzt wurde die Pose ebenso morbide wie der Blick des Modells, das sich an diese verlieren musste.

»Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so



Abb. 6 | Franz Kafka im Alter von ca. vier Jahren, 1887, Photo aus Benjamins Besitz

zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bild von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmwedel stechen im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Truppen noch stetiger und spürbarer zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit weiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiss, dass es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermesslich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.«¹³¹

Nach der »Aura« – erstes Stadium der »Kleinen Geschichte der Photographie« also die falsche »Aura«, nur für einmal hier »beherrscht« von Kafkas Kinderaugen.¹³² Damit ist die »Aura«, insofern mit ihr auch das in ein soziales Milieu eingebundene Erleben gemeint ist, zwar nicht hinfällig geworden, aber doch verfälscht. Als »entartet« verschafft das »imperialistische Bürgertum« den Menschen nicht mehr Halt bei Ihresgleichen als

ihrem Milieu, sondern allenfalls im Schein, den sie nunmehr beständig zu wahren, dem sie sich anzuverwandeln haben – auch der kleine Kafka im Bild. Ein drittes Stadium in der Entwicklung der »Aura« ist bekanntlich ihre Vertreibung – die durch die universelle, technische Reproduzierbarkeit der Bilder wie der Filme bewirkt wird. Von ihr erwartet Benjamin 1936 zugleich das Verschwinden des Originals, mitsamt dem Privileg, dieses zu betrachten oder gar zu besitzen, und die Demokratisierung der Bilder. Das ist freilich so nicht eingetreten.¹³³

Namen und das »Hier und Jetzt« leuchten – verortet man sie in den drei Etappen der Geschichte der »Aura« – nur in der ersten noch auf, in der »ungebärdig« nach ihnen verlangt wird oder das mit ihnen bezeichnete »Hier und Jetzt« den »Bildcharakter« durchsengt. Das wäre die Verbindung zwischen Aura und Namen sowie dem Kontingenten, für die sie stehen. Die Geschichte der »Aura« ist bekanntlich zuerst eine Verfalls-, dann eine Verlustgeschichte. Im zweiten Stadium spiegelt sich ihr Verfall in den »unermesslich traurigen Augen« eines Kindes, das als Erwachsener die Falschheit des bürgerlichen Lebens ad absurdum führen sollte.¹³⁴ Im dritten geht die »Aura« in den namenlosen, industriell produzierten Bildern verloren – für Benjamin der Preis, der für die utopisch herbeigesehnte Demokratisierung des Bildes zu entrichten war. Diese relegierte er jedoch in nachrevolutionäre Zeiten, in denen dann jeder Betrachter selbst im Bild erscheinen sollte, und dabei wie alle anderen auch mit seinem Namen zählen würde.¹³⁵ Seine Hoffnungen haben sich als ähnlich illusorisch herausgestellt wie diejenigen, die 2011 in den arabischen Frühling als »facebook revolution« gesetzt wurden.¹³⁶ Es hat den Hitler-Stalin-Pakt, oder eine Diktatur in Ägypten und einen Krieg in Syrien gebraucht, um den Wert derartiger Medieneschatologie herauszustellen.

6. »SAUGEND AN EINE UNHEILVOLLE FERNE GEHEFTET« – EIN BLICK, DER ÜBER DIE GRENZE ZWISCHEN MEDIALEN SYSTEMEN HINWEGTRÄGT

Beschränken wir uns jedoch auf das erste und das zweite Stadium, das der wirklich »auratischen« Photos und das des Verfalls der »Aura« und ihres Ersatzes, so können wir Dauthendeys Brautphoto (Abb. 1, 2) noch einmal neu lesen: Der – in der Erinnerung seines Sohnes so rücksichtslos effiziente – Photograph tritt nun bereits als Repräsentant der falschen Aura auf, die sich in die professionellen Ateliers mit ihren Posen und Posamenten nach Benjamin damals breitmachte. Seine Braut jedoch, deren von Dauthendey Vater und Sohn beschriebener zuversichtlicher, sanftmütiger Blick mit ihrem für Benjamin bevorstehendem Selbstmord kontrastiert, zeugt noch

von der echten Aura, mit der die Photographie in die Medienwelt einbrach. Ihr Blick drückt neben der »Ferne«, an die er sich »heftet«, auch noch jenen Optimismus aus, mit dem die Zeitgenossen dem Medium anfangs begegnet seien.

Für diese, gleich ob Newhavener Fischersgattinnen oder Petersburger Bräute, ergab sich die Aura noch aus jenem Abstand, der zwischen den alten, gemalten Porträts und den neuen Bildern besteht. Nur so lange, wie man vor dem neuen Medium die Erwartungen noch erinnerte, die in den zuvor genutzten, gemalten Bildnissen – vom bürgerlichen Bildnis bis zum Porträtmedaillon – nicht enttäuscht worden waren, präsentiert sich das neue Medium in seiner Neuartigkeit, die sich dem Gesehenen als dessen »Aura« einsetzt. Nur so lange man noch erlebte, dass die Photographie die Verbindung von Geist und Hand eines Künstlers (und den daran gebundenen »Bildcharakter«) obsolet machte, so lange man sich selbst und einander mit vorher undenkbarer Unmittelbarkeit im Bild begegnete, betrachtete man seine Effigies inmitten eines Mediums, das von der Faszination des Neuen durchwirkt war. Sobald dieser Effekt durch die Industrialisierung der Photographie und die damit einhergehende Abstumpfung verfliegen war, transportierte man dann, statt auf den Kontrast zu setzen, das alte Medium (wie die bürgerlichen, gemalten Porträts mit ihrem historistischen Beiwerk) in das neue herein, und imitierte in Photoateliers, die nunmehr zum Abklatsch der pompösen Malerateliers des Historismus wurden, die hohl gewordenen Stereotype der Salonbildnisse.

Nach dieser Lesart ständen Dauthendeys Braut und ihr Zukünftiger zwischen dem »Fischweib aus New Haven« – dem die Frau noch näher wäre – und dem verlorenen Kafka – der vermutlich von einem Photographen vom Schlage Dauthendeys inszeniert wurde –, und damit zwischen der »Aura« und ihrem anhebenden Verfall. Das Brautphoto wäre zugleich (in der Frau) auratisch, während es durch den Mann bereits den Aura-Verlust betreiben würde. Vielleicht war Benjamin doch klar, dass das Photo, anders als Hills »Fischweib«, nicht bruchlos der »Frühzeit der Photographie« zugehört, sondern – wie das Kafka-Photo – bereits in die Anfänge der Periode des von ihm diagnostizierten Niedergangs fällt. So gesehen, wäre Dauthendeys von Benjamin fehlgedeutetes Brautbild eine Ikone des medialen Wandels, nicht allein ein Zeugnis von Vanitas und Vergängnis. Die bestürzende Präsenz der längst Verstorbenen im Bilde würde sich nicht nur über eine lange Zeit, sondern zugleich auch über einen Bruch in den medialen Systemen und der damit jeweils verbundenen visuellen Imagination hinweg geltend machen.

Die künftige »Ferne«, an die Fr. Dauthendey ihren Blick »heftet«, wäre somit auch die einer anderen medialen Welt als derjenigen, aus der heraus sie schaut. Aus der Zeit vor dem Aura-

Verlust erreicht Benjamin und seine Zeitgenossen dieser Blick in der dritten Etappe der Geschichte der Aura, inmitten einer Bilderwelt, in der sich die Aura bereits verfliegen hat, der jedes Bild, auch das einer Person, wiederholbar ist. Die Sorglosigkeit des Autors zur Identität von Frä. Olschwang oder Frä. Friedrich sind noch Symptome für die Namenlosigkeit der Menschen in einer Bilderwelt, in welcher der Fernblick der Schönen nun angekommen war. Die Rückwirkung aus dieser unwägbar fern, Benjamins Zeit, in die künftige Vergangenheit, welche die Braut als ihre eigene dereinstige erblickt, wird im phänomenologischen Blick Teil ihrer Person, die, wie der Autor meinte, in unserer Betrachtung bereits durch Selbstmord geendet sein sollte. Und dieser Selbstmord wird zur Allegorie der weiteren Entwicklung der Photographie, die in sich selbst die Aura abschaffen und alles Einzigartige, Unwiederholbare, aus sich vertreiben sollte. So wirkt die Zukunft auf die im Photo betrachtete Vergangenheit zurück: ein Effekt, über die sich die Kunstgeschichte, solange sie an der Temporalität von Einflussmodellen haftet, noch regelmäßig empört: wie kann es denn sein, dass Späteres auf Früheres wirkt, dieses sozusagen »beeinflusst«? Für die Phänomenologie des »Anachronismus« jedoch, in dem so etwas durchaus möglich ist, hat uns Benjamin, dies hat Georges Didi-Huberman treffend herausgearbeitet, sensibel gemacht.¹³⁷

So zeugt schon die »Aura« der frühen Photos vom Wechsel zwischen verschiedenen medialen Systemen – erlebt mit der Scheu, aber auch dem Enthusiasmus derer, die daran glauben, in einer neuen Zeit zu leben. Von uns aus gesehen, oder für eine scheinbar »uns« anblickende Braut, wäre die »Aura« jener Bilder zudem auch jener Abstand, der zwischen den Photos in der kurzen Phase ihrer Neuheit und »unserer« medial durchwirkten Imagination besteht – eine Wirkung, die das neue Medium nur dadurch und so lange hat, wie man sich in ihm an die zuvor genutzten Blickregime erinnert, und eine Erinnerung, der Benjamin mit seinen Beschreibungen insistent aufhilft. Im Sinne des »durchgesengten Bildcharakters« nistet sich die »Aura« zunächst dadurch in das Photo ein, dass es als Medium die nicht mehr Bestehenden, die ohne es Ungekannten doch noch vergegenwärtigt.¹³⁸ Doch mit ihnen hält sich, folgt man Benjamins eindringlichen und doch so knappen, und dadurch geradezu zwingend anmutenden Beschreibungen, auch die mediale Welt präsent, in der sich diese Menschen überhaupt erst selbst in ihrer Neuartigkeit begegnet sind. »Aura« wird hier verstehbar als Nach-Oszillieren einer alten Praxis des »Bilds« in der neuen, medialen Praxis des »Abbilds«.¹³⁹ Auch in dieser Hinsicht verdankt sich die »Aura« einer im Blickerlebnis kristallisierten, entrückten Zeit. Versetzen wir uns – in dem beschränkten Maße, in dem dies überhaupt möglich ist –, in die Gegenwart Frä. Friedrichs, würde ihr Fernblick zugleich von der ahnungsvollen Vorwegnah-

me der historischen Entrückung ihres »Hier und Jetzt« und von dessen Fortbestehen in dem des Photos künden.¹⁴⁰

Abschließend sei daran erinnert, dass die »Kleine Geschichte der Photographie« ebenso wie der darauf beruhende Kunstverkaufsatz auch eine Theorie des medialen Wandels enthalten.¹⁴¹ Die kanadische Schule hat, kulminierend im Werk Marshall McLuhans, Umbrüche in medialen Systemen in der Medientheorie heimisch gemacht: Wir verorten seither Homers Epen an der Grenze zwischen mündlichen Gesängen und deren schriftlicher Aufzeichnung,¹⁴² und verstehen, dass die Erfindung des Buchdrucks uns in die »Gutenberg Galaxy« geführt hat, in der die Reformation und die Bildung nationaler Leserschaften überhaupt erst möglich wurden.¹⁴³ Auch verstehen wir die Fernseh-Gesellschaft als Eingang in eine Nähe zu allen Ereignissen, die zugleich urbane Räume zerstört und uns in das »global village« geführt hat.¹⁴⁴

Doch schon Benjamin befasst sich keineswegs nur mit dem Einbruch der Photographie und den Brüchen in den ästhetischen Praktiken, die mit dieser verbunden waren.¹⁴⁵ Ausdrücklich verortet er die mit der Photographie einhergehende, mediale Revolution in einer Geschichte von Medienumbrüchen. So erwähnt er frühe gedruckte Bilder und Graphiken, die in der Folge der Erfindung des Buchdrucks das Bild bereits in die Epoche seiner technischen Reproduzierbarkeit eingeführt haben.¹⁴⁶ Von der Photographie aus blickt er zurück auf die Lithographie als erste Technik, die das graphische Bild massenhaft reproduzierbar gemacht hat. Ihm war also geläufig, dass man von Holzschnitten oder Kupferstichen nur weniger als fünfhundert Abzüge, von Lithographien aber um die 10.000 herstellen konnte.¹⁴⁷ Auch macht er klar, dass die jeweils neue Technik den Verfahren der Bildproduktion nicht nur ein weiteres hinzugefügt haben. Die Technikgeschichte kann insofern keineswegs als historische Aufsummierung von Bildmedien geschrieben werden. So war für ihn auch das Photo mehr als nur ein zusätzliches Medium. Vielmehr bewirkt es eine Verschiebung im gesamten medialen System.¹⁴⁸ Nicht nur die Porträtminiatur, wie Benjamin das Medaillonporträt nennt, fiel ihm rasch zum Opfer.¹⁴⁹ Das Photo wirkte als Katalysator, durch den die ästhetischen Erwartungen an jedwede Bilder sich änderten. Dauthendeys Braut steht also nicht nur an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Perioden der Entwicklung der Photographie, nämlich zwischen authentischer Aura und deren Kompensation durch falsche. Sie steht darüber hinaus für einen Bruch zwischen medialen Systemen und den durch sie geprägten Epochen. Durch den Einbruch der Photographie wiederum erschließt sich der Charakter von medialen Revolutionen insgesamt. So gelesen, bleibt Benjamins Theorie der »Aura« auch im Zeitalter des Wechsels vom analogen zum digitalen Photo

inspirierend. Für uns werden die analogen Bilder auratisch. Nicht umsonst versucht die Photoindustrie, unter Druck geraten durch die Handy-Kameras, durch Einführung von Kameras mit »Vollformat«-Sensoren zu überleben, also von Sensoren, welche die gleiche Größe haben wie ein Photo auf der Rolle der analogen Kleinbildphotographie. Der Markt bezeugt

so die nostalgische Rückwendung des neuen Mediums auf das alte. Charlotte Caroline Friedrich hat uns, gerade wenn sie als Anna Olschwang narrativiert wird, nach wie vor etwas zu sagen – aber nur, wenn wir ihr nicht nur zuhören, sondern mit allem, was wir sie dabei in unseren eigenen Blicken entdecken lassen, mit ihr in den Dialog treten.

Ich danke Dominik Brabant und Franziska Kleine für die kritische Lektüre dieses Essays.

- 1 WALTER BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPENHAUSER, Frankfurt am Main 1972–1989, Bd. 2, 1, 1977, S. 368–385, kritischer Apparat Bd. 2,3, S. 1130–1143. Trotz des hilfreichen Apparats kann diese Ausgabe nicht als kritische Edition gelten. Nützlich wegen ihrer Annotierungen auch: BENJAMIN, »Small History of Photography (1931)«, in WALTER BENJAMIN, *On Photography*, übers. und hg. von ESTHER LESLIE, London 2015, S. 59–105.
- 2 HELMUTH TH. BOSSERT und HEINRICH GUTTMANN, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt am Main 1930; STEFFEN SIEGEL, *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotoalbums. Ästhetik des Buches*, Göttingen 2019, S. 26–34; JESSICA NITSCHKE, »David Octavius Hill, Eugène Atget, Karl Dauthendey. Wie Benjamin Fotografien entwendet«, in *Entwendungen*, hg. von JESSICA NITSCHKE und NADINE WERNER, München 2019, S. 169–197.
- 3 Carl Dauthendey spricht nach dem literarischen Bericht des Sohnes zwar von der Brautwerbung, nicht aber von der Verlobung. Der Kirchengang wird für die als streng religiös eingeführte Braut von höchster Bedeutung gewesen sein, vgl. MAX DAUTHENDEY, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert*, München 1912, S. 7, 32–33; Faksimile im Internet zugänglich: https://archive.org/details/bub_gb_DsQPAA-AAQAAJ/page/n9/mode/2up (online ohne Paginierung auch: <https://www.projekt-gutenberg.org/dauthend/dergeist/dergeist.html>).
- 4 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 371.
- 5 ANDRÉ GUNTHER, »Le complexe de Gradiva: Théorie de la photographie, deuil et résurrection«, *Études photographiques*, 2 (Mai 1997), S. 115–128 (online: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289>).
- 6 Zur Bildgattung der Hochzeitsphotographie, die – wie die Brautphotographie, von der zahlreiche Beispiele bekannt sind – lange im Atelier aufgenommen wurde: WILLFRIED BAATZ, *Photography: An Illustrated Historical Overview*, New York 1997, S. 16.
- 7 DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 28.
- 8 Ebenda, S. 31–33 (zu Frä. Friedrich, Max Dauthendey's Mutter).
- 9 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 378. Die Aura-Definition aus der »Kleinen Geschichte« wird fast wörtlich übernommen im berühmten Kunstverkaufsatz. Dessen Entstehungsgeschichte ist ebenso wie die Editions-geschichte komplex. Hier wurde vorwiegend die zweite Version herangezogen; sie wird unten zitiert als BENJAMIN (1935–36) 1989. WALTER BENJAMIN, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935–37), erste Version, Ende 1935, in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, 1974, S. 431–469; zweite Version, Ende 1935 – Anfang Feb. 1936, in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7,1 1989, S. 350–384; Übers. ins Französische von Pierre Klossowski, in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, 1974, S. 709–739; dritte Version, Anfang 1937 – April 1939, in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, S. 471–739, dort irrtümlich als zweite Version bezeichnet. Diese leicht zugänglichen Abdrucke sind nun überholt durch die eine fünfte Version (S. 207–255) enthaltende, kritische Edition (weniger leicht lesbar wegen Einbezug von Streichungen und Zusätzen im Haupttext): WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg. von BURKHARDT LINDNER unter Mitarbeit von SIMON BROLL und JESSICA NITSCHKE, Berlin 2020, die zweite Version dort S. 53–95, Aura-Definition S. 58 sowie im lesbareren Abdruck BENJAMIN (1935–36) 1989 (s.o.), S. 355.
- 10 Zur Unsicherheit über die Eingrenzung der »Frühzeit« der Photographie schon bei BOSSERT und GUTTMANN 1930 vgl. SIEGEL 2019 (Anm. 2), S. 26–28. Zur Carte-de-visite-Photographie Disdéri's und zu Benjamins Ein-

- schätzung: MATTHIAS GRÜNDIG, *Der Schah in der Schachtel. Soziale Bildpraktiken im Zeitalter der Carte de visite*, Marburg 2016, S. 24–40.
- 11 Erster Aufweis der Verwechslung FRITZ KEMPE, *Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Photographie*, München 1979, S. 6; dazu: ROLF H. KRAUSS, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern 1998, S. 86–87. Benjamin zitiert – nach Dauthendey – auch einen Text aus dem »Leipziger Anzeiger«, in dem ein konservativer Autor der Photographie vorhält, sie könnte den Menschen in seiner Gott-ebenenbildlichkeit nicht festhalten, ja, dies sei als Gotteslästerung abzulehnen. BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 369. Diesen Text hat jedoch offenbar Carl Dauthendey aus vager Erinnerung zitiert, vielleicht auch erfunden; vgl. DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 61. Kempe weist auch diesen Fehler nach und sieht Benjamin dadurch desavouiert, wie er nicht ohne Häme schreibt. Vgl. auch NITSCHKE 2019 (wie Anm. 2), S. 190–191, Fußnote 65.
- 12 Zur Bedeutung der »Kleinen Geschichte der Photographie« in den 1960er und 70er Jahren: KRAUSS 1998 (Anm. 11), S. 47–117. Zum Hintergrund in der komplexen Geschichte der Benjamin-Rezeption: DETLEV SCHÖTTKER, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1999.
- 13 ALLAN SEKULA, *Photography against the Grain*. [1984] London 2016; BENJAMIN BUCHLOH, »Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument«, in SEKULA, *Fish Story* (1995), dt. *Seemannsgarn* (1995), Rotterdam, Düsseldorf [1995] 2002 (Ausstellungskatalog Rotterdam, Stockholm, Glasgow, Calais, alle 1995–1996, Santa Monica Museum of Art, 1996, Seattle, 1999, Kassel 2002), S. 189–204; MICHAEL F. ZIMMERMANN, »Allan Sekulas frühe fotografische Dokumentation *Aerospace Folktales* (1973) und seine Inszenierung dialogischer Subjektivität«, in *Mediale Subjektivitäten. Fotografie, Film und Videokunst*, Sondernummer von *Augenblick. Konstanzer Hefte für Medienwissenschaften*, 74 (Februar 2019), hg. von MAGDALENA NIESLONY und SAMANTHA SCHRAMM, S. 53–71.
- 14 HERBERT MOLDERINGS, *Die Moderne der Photographie*, Hamburg 2008, S. 155–180; ESTHER LESLIE in BENJAMIN 2015 (Anm. 1), S. 7–51.
- 15 GUNTHER 1997 (Anm. 5), S. 115–128.
- 16 JESSICA NITSCHKE, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010, S. 147–150 (einschlägig für die Rekonstruktion von Benjamins Theorie des Photographischen im Kontext von Positionen, die er rezipierte).
- 17 GABRIELE GEIBIG, *Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867–1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk* (Schriften des Stadtarchivs Würzburg, 9), Würzburg 1992; WALTER ROSSDEUTSCHER, *Max Dauthendey und seine Familie. Die letzten Dauthendey's, zusammengestellt aus Texten des Dichters, Bilddokumenten von Carl Albert Dauthendey und eigenen Nachforschungen*, Würzburg 2009; ALEKSANDRA E. RDUCH, *Max Dauthendey. Gauguin der Literatur und Vagabund der Bohème; mit unveröffentlichten Texten aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main 2013.
- 18 CARL MUMM, *Max Dauthendey's Sprache und Stil*, Frankfurt am Main 1925; HERMAN GEORGE WENDT, *Max Dauthendey: Poet-Philosopher* (zugl. Diss Columbia University New York, 1936) New York, 1936; KLAUS SEYFARTH, *Das erzählerische Kunstwerk Max Dauthendey's* (zugl. Diss. 1959), Marburg an der Lahn 1960; ELISABETH VEIT, *Fiktion und Realität in der Lyrik. Literarische Weltmodelle zwischen 1890 und 1918 in der Dichtung Max Dauthendey's, Richard Dehmels und Alfred Momberts*, Univ. Diss. München 1987.
- 19 Komplexer zu den Funktionen von Autor und Erzähler, die hier nicht aufgeschlüsselt werden können: WOLF SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, Berlin und Boston 2014, S. 47–64, 71–95. Hier wird zugleich auch auf die Terminologie GÉRARD GENETTES zurückgewiesen, wie dieser sie entwickelt hat in *Diskurs der Erzählung*, in GENETTE, *Die Erzählung* (1972), München 1994, S. 9–194.
- 20 DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 6–7.
- 21 Ebenda, S. 31–32.

- 22 HANS R. VAGET, »Tonio Kröger«, in *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von HELMUT KOOPMANN, Stuttgart 2001, S. 564–568.
- 23 DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 133. Im Anschluss daran (S. 133–135) die Passage über die Durchsetzung der Ehe gegen den evangelischen Pfarrer – die Benjamin gut mit der Brautwerbung für Fräulein Friedrich verwechselt haben könnte.
- 24 MICHEL FOUCAULT, *La volonté de savoir (Histoire de la sexualité 1)*, Paris 1976; dt. von ULRICH RAULFF und WALTER SEITTER erschienen als: FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit 1)*, Frankfurt am Main 1977, S. 103–113.
- 25 DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 177.
- 26 Ebenda, S. 180.
- 27 Vgl. GILLES DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983; DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985, S. 92–128. Dazu: PAOLA MARRATI, »Deleuze. Cinéma et philosophie«, in *La philosophie de Deleuze*, hg. von MARRATI, FRANÇOIS ZOURABICHVILI und ANNE SAUVAGNARGUES, Paris 2004, S. 229–340.
- 28 WALTER BENJAMIN, *Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, hg. von BURKHARDT LINDNER und NADINE WERNER, *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 11, Teilband 1 u. 2, Bd. 1 Texte und Entwürfe, Bd. 2 Kommentare und Apparate, Berlin 2019.
- 29 GUNTHER 1997 (Anm. 5).
- 30 GUNTHER 1997 (Anm. 5), s.p. (vor Anm. 20).
- 31 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 370–371; ausführlich zum George-Zitat: NITSCHKE 2010 (Anm. 16), S. 72–74; NITSCHKE 2019 (Anm. 2), S. 178–180.
- 32 WILHELM JENSEN, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden und Leipzig 1903 (Faksimile online: <https://archive.org/details/gradivaeinpompe00jensgoog>)
- 33 SIGMUND FREUD, »Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva (1907)« in FREUD, *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Frankfurt am Main, 1999, S. 29–125. Zu Jensen, Freud und Aby Warburgs Motiv der Nymphe: SALVATORE SETTIS, »Presentazione«, in JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Turin 1992, S. VII–XXIX; GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris 2015; RAOUL KIRCHMAYR, »L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze«, in *La Rivista di Ingramma*, 100, Sept.–Okt. 2012, S. 137–153.
- 34 SIGRID WEIGEL, »Aby Warburgs »Göttin im Exil. Das »Nymphenfragment« zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine«, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 4, hg. von WOLFGANG KEMP u.a., Berlin 2000, S. 65–103; GIORGIO AGAMBEN, *Nymphae*, Berlin 2005, S. 7–47. Zur Inszenierung des Motivs in Warburgs Mnemosyne-Atlas (ABY WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin 2000): PETER VAN HUISSTEDDE, »Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte«, in *Aby M. Warburg. »ekstatische Nymphen – trauernder Flussgott«: Portrait eines Gelehrten*, hg. von ROBERT GALITZ und BRITA REIMERS (Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 2), Hamburg 1995, S. 130–171; UWE FLECKNER, »Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment«, in *Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen*, hg. von UWE FLECKNER und ISABELLA WOLDT (ABY WARBURG, *Gesammelte Schriften*, II.2), Hamburg 1993, S. 1–18.
- 35 »Wanderstrassen der Kultur«: die *Aby Warburg – Fitz Saxl-Korrespondenz, 1920–1929*, hg. von DOROTHEA MCEWAN, München 2004; SIGRID WEIGEL, »Bildwissenschaft aus dem »Geiste wahrer Philologie«. Walter Benjamins Wahlverwandschaft mit der »neuen Kunstwissenschaft« und der Warburg-Schule«, in DETLEV SCHÖTTKER (Hg.), *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt am Main 2004, S. 112–126.
- 36 Erstmals findet sich der Ausdruck »Pathosformel« in ABY WARBURG, »Dürer und die italienische Antike«, in WARBURG, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Bd. 1.2., *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932), neu hg. von HORST BREDEKAMP und MICHAEL DIERS, Berlin 1998, S. 443–450, Anhang Bd. 1.2. S. 623–625.
- 37 WOLFRAM PICHLER, WERNER RAPPL und GUDRUN SWOBODA, »Metamorphosen des Flussgottes und der Nymphe: Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse«, in *Die Couch. Vom Denken im Liegen*, hg. von LYDIA MARINELLI (5. Mai – 5. November 2006, *Sigmund-Freud-Museum Wien. Eine Ausstellung der Sigmund-Freud-Privatstiftung anlässlich des 150. Geburtstag von Sigmund Freud*), München 2006, S. 161–186.
- 38 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 371.
- 39 Zum Schreiten und zum »optisch Unbewussten«: ALEXANDRE MÉTRAUX, »Aporien der Bewegungsdarstellung. Zur Genealogie der Bildprogramme von Aby Warburg und Étienne-Jules Marey im Vergleich«, in SABINE FLACH u.a. (Hg.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien (= Trajekte)*, München 2005, S. 21–43.
- 40 DAVID SYLVESTER, *Interviews with Francis Bacon* (1975), London 2016, S. 30–34; darauf fußend: GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris 1981, S. 21–26, 57–72. Zur Chronophotographie: PHILLIP PRODGER, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement* (Ausstellung Stanford CA 2003), Oxford 2003, S. 2–33, 112–152.
- 41 DELEUZE 1983 (Anm. 27), S. 125–144.
- 42 KAJA SILVERMAN, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford CA, 2015, S. 144–149.
- 43 HOWARD EILAND und MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge MA und London 2016, S. 235–314; LORENZ JÄGER, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*, Berlin 2017, S. 156–178. Kritisch zum Moskau-Aufenthalt: MARK LILLA, *Der hemmungslose Geist. Die Tyrannophilie der Intellektuellen* (2001), München 2015, S. 81–111.
- 44 EILAND/JENNINGS 2016 (Anm. 43), S. 314–390; JÄGER 2017 (Anm. 43), S. 237–238.
- 45 ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie, 1980*, in BARTHES, *Oeuvres complètes*, hg. von ÉRIC MARTY, Bd. 5, *Livres, textes, entretiens, 1977–1980*, Paris 2002, S. 783–892, dt. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989. Die Sekundärliteratur dazu kann hier nicht umfassend angegeben werden. Daher sei nur verwiesen auf eine Publikation, die den Kontext in Barthes' Werk umreißt und daher dazu auffordert, das Konzept zu historisieren, statt es zu verabsolutieren: OTTMAR ETTÉ, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1998, S. 456–470.
- 46 BARTHES 2002 (Anm. 45), S. 841–847; BARTHES 1989 (Anm. 45), S. 73–81.
- 47 Das Photo erscheint auf dem Umschlag des von Barthes zitierten Werks: JEAN PRINET, ANTOINE DILASSER und LAMBERTO VITALI, *Nadar*, mit Texten von Nadar, Turin 1973.
- 48 ROSALIND KRAUSS, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA und London 1993, S. 192, 116–222.
- 49 »Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Qualität ist in Quantität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht* [kursiv bei Benjamin].« BENJAMIN (1935–36) 2020, Kap. XVIII, S. 380–381, zit. S. 380.
- 50 Zur Verwendung des Matrix-Begriffs aus der Psychoanalyse, wo er im Zusammenhang mit »Rollenübertragung« diskutiert wird, für Wiederholungsstrategien in den bildenden Künsten, bes. am Beispiel Marcel Duchamps: JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris 1977.
- 51 Artikel »Krönung Mariens«, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM und WOLFGANG BRAUNFELS, Bd. 3, Freiburg im Breisgau u.a. 1994, Sp. 671–676; vgl. die Aufsätze in: SUSANNA ELM und BARBARA VINKEN (Hg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der sponsa*, Paderborn 2016. Für den Hinweis – und überraschende Anregungen für künftige Vertiefung – danke ich Beate Fricke.
- 52 JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, »Fiscours Digures«, in *Discours. Figure*, Paris 1971, S. 327–354. Die Komplexität von Lyotards Begrifflichkeit und der Auseinandersetzung Krauss' damit wird hier unterschritten, insbesondere, da nicht auf den Zusammenhang mit Differenztheorien eingegangen wird. Signifikant ist in diesem Zusammenhang die gezielt mit Genderargumenten operierende Rhetorik zur Wiederaufwertung von Nation, Identität und Heimat in: ALAIDA ASSMANN, *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*, München 2020, S. 101–209, ein Buch, das natürlich eine differenzierende Kritik, insbesondere mit Blick auf die medien-blinde Aktualisierung des Nationsbegriffs, verdienen würde.
- 53 STEWART HALL, *Das verhängnisvolle Dreieck* (2017), Berlin 2018, S. 55–100, spricht von einem »gleitenden«, und daher zählbaren Signifikanten.
- 54 SILKE WENK, »Versteinerte Weiblichkeit«. *Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln 1996; MAREEN VAN MARWYCK, *Gewalt und Anmut: Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2015, S. 63–91.
- 55 Vgl. PAUL DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971), Minneapolis MN 1983, S. 35; ANSELM HAVERKAMP und BETTINE MENKE, »Allegorie«, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* (2000), hg. von KARLHEINZ BARCK u. a., Stuttgart 2010, Bd. 1, S.

- 49–104; BETTINE MENKE, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, S. 231–252.
- 56 WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPENHAUSER, Bd. 1, 1, Frankfurt am Main, 1974, S. 203–430. Vgl. dazu: BETTINE MENKE, »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von BURKHARD LINDNER, Stuttgart und Weimar 2006, S. 210–229; MENKE 2010 (Anm. 55), S. 45–53.
- 57 BARTHES 2002 (Anm. 45), S. 850–852; BARTHES 1989 (Anm. 45), S. 86–87. Vgl. RONALD BERG, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München 2001, S. 224–299.
- 58 BENJAMIN (1928) 1974 (Anm. 56), S. 353–358.
- 59 MÉTRAUX 2005 (Anm. 39).
- 60 KRAUSS 1993 (Anm. 48), S. 178–180.
- 61 ANSGAR HILLACH, »Dialektisches Bild«, in *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., hg. von MICHAEL OPITZ und ERDMUT WIZISLA, Frankfurt am Main 2000, Bd. 1, S. 186–229; ANSELM HAVERKAMP, »Dialektisches Bild. Die Konstellation der Geschichte« (zuerst engl. 1992), in ANSELM HAVERKAMP, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/M. 2002, S. 44–60.
- 62 WALTER BENJAMIN, »Über den Begriff der Geschichte« (1940), in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPENHAUSER, Frankfurt/M. 1974, S. 691–704; dazu: JEANNE MARIE GAGNEBIN, »Über den Begriff der Geschichte«, in LINDNER 2006 (Anm. 56), S. 284–300.
- 63 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris 2000, S. 99–111; GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg (L'Image survivante)*, 2002), Frankfurt am Main 2010.
- 64 Zum »Messianischen« bei Benjamin sei aus der umfangreichen Literatur genannt: CARLO SALZANI, »Benjamin«, in *Agamben's Philosophical Lineage*, hg. von ADAM KOTSKO und SALZANI, Edinburgh 2017, S. 27–38.
- 65 Benjamins »Messianismus« wurde von Giorgio Agamben weiterentwickelt – und in seine Philosophie der »Profanierungen« eingeschrieben. Vgl. zu dem Spannungsfeld, das sich daraus ergibt: COLBY DICKINSON, »Canon as an Act of Creation: Giorgio Agamben and the Extended Logic of the Messianic«, *Bijdragen: International Journal in Philosophy and Theology*, 71.2 (2010), S. 132–158; LELAND DE LA DURANTAYE, »Homo profanus: Giorgio Agamben's Profane Philosophy«, *boundary 2*, 35/3 (2008), S. 27–62.
- 66 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 370.
- 67 Ebenda, S. 372; Carl Dauthendey nach dem Bericht des Sohnes DAUTHENDEY 1912 (Anm. 3), S. 72. Die Ausführungen S. 60–72 zur schwierigen Technik der frühen Aufnahmen dürften für Benjamin prägend gewesen sein.
- 68 Ebenda, S. 371.
- 69 WALTER BENJAMIN, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (verf. 1916), in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPENHAUSER, Bd. 2,1, Frankfurt am Main 1977, S. 140–157, hier S. 153.
- 70 BERG 2001 (Anm. 57), S. 105–116, 249–300.
- 71 PETER GEIMER, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 18–25, 31–38, 130–138, 140–146.
- 72 PETER FENVES, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford CA 2011, S. 133–140.
- 73 DIETER MERSCH, *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis*, München 2002, S. 283–353.
- 74 Zu einer differenzierten Betrachtung des »indexikalischen« Charakters der Photographie: PHILIPPE DUBOIS, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* (1983), Amsterdam und Dresden 1998, S. 63. Eingehend zu »Index«, »Spur« und dem »auratischen« Charakter der Photographie bei Benjamin: NITSCHKE 2010 (Anm. 16), S. 153–170.
- 75 Zu Benjamins frühen philosophischen Interessen: EILAND/JENNINGS 2016 (Anm. 43), S. 88–102. Der für Mathematik interessierte Gershom Scholem studierte bei Gottlob Frege, der sich mit Russell auseinandersetzte; wahrscheinlich kam Benjamin mit Russell nur indirekt durch den Freund in Berührung. So FENVES 2011 (Anm. 72), S. 125–151, hierzu S. 127.
- 76 BERTRAND RUSSELL, *The Principles of Mathematics* (1903), New York 1996, Kap. 5 u. § 476. Vgl. FENVES 2011 (Anm. 72), S. 125–130. Vgl. auch RUSSELL, »On Denoting«, *Mind*, 14 (1905), S. 479–493; erneut in ALOJSIUS P. MARTINICH (Hg.), *The Philosophy of Language*, Oxford 2010, S. 230–238.
- 77 SAUL KRIPKE, *Name und Notwendigkeit* (Kernideen in Aufsatz 1972, engl. 1980), Frankfurt am Main 1993.
- 78 Russells Mengentheorie wurde weiter ausgebaut in BERTRAND RUSSELL und ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Principia Mathematica* (3 Bde., 1910–1913), 3 Bde., Cambridge 1925–1927 sowie Reprints 1962 u. 1997, Bd. 1, 1925, S. 1–43. Dazu: ALEJANDRO R. GARCIA DIEGO, *Bertrand Russell and the origin of set-theoretic paradoxes*, Birkhäuser 1992, S. 81–130. Unnötig zu betonen, dass der Autor diese Texte nur als Kulturwissenschaftler, d.h. ohne tieferes Verständnis zur Kenntnis nehmen kann.
- 79 Vgl. zu den Theorien, die in der analytischen Philosophie über Namen und Benennungen vertreten werden: WILLIAM G. LYCAN, *Philosophy of Language. A Contemporary Introduction* (2000), New York 2008, S. 9–62.
- 80 BENJAMIN (verf. 1916) 1977 (Anm. 69), S. 140–157.
- 81 Ebenda, S. 144.
- 82 Ebenda, S. 140–143.
- 83 Ebenda, S. 143.
- 84 Ebenda, S. 144.
- 85 Ebenda, S. 144.
- 86 ROLAND BARTHES, »Mythologies«, *suivis de «Le Mythe, aujourd'hui»* (1957), in BARTHES, *Oeuvres complètes*, hg. von ÉRIC MARTY, Bd. 1, *Livres, textes, entretiens, 1942–1961*, Paris 2002, S. 671–872, hier S. 830, 835.
- 87 BENJAMIN (verf. 1916) 1977 (Anm. 69), S. 146.
- 88 Ebenda, S. 154.
- 89 »Zur Verknechtung der Sprache im Geschwätz tritt die Verknechtung der Dinge in der Narretei fast als deren unausbleibliche Folge. In dieser Abkehr von den Dingen, die die Verknechtung war, entstand der Plan des Turmbaus und die Sprachverwirrung mit ihm.« BENJAMIN (verf. 1916) 1977 (Anm. 69), S. 154.
- 90 FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris 1995.
- 91 WALTER BENJAMIN, »Über das Programm der kommenden Philosophie« (verf. 1917, Nachtrag 1918), in BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPENHAUSER, Bd. 2,1, Frankfurt am Main 1977, S. 157–171.
- 92 Vgl. PETER FENVES, »Über das Programm der kommenden Philosophie«, in LINDNER 2006 (Anm. 56), S. 134–150.
- 93 BENJAMIN (verf. 1917, Nachtrag 1918) 1977 (Anm. 91), S. 159.
- 94 Ebenda, S. 167.
- 95 BENJAMIN (verf. 1916) 1977 (Anm. 69), S. 143.
- 96 MICHEL FOUCAULT, *Archäologie des Wissens (Archéologie du savoir)*, Paris 1969), Frankfurt am Main 1973, S. 183–190; zur umfangreichen Literatur dazu einleitend: PHILIPP SARASIN, *Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 83–123; CLEMENS KAMMLER, »Archäologie des Wissens«, in *Foucault-Handbuch*, hg. von KAMMLER, ROLF PARR und ULRICH JOHANNES SCHNEIDER, Stuttgart und Weimar 2008, S. 51–62.
- 97 Vgl. dazu den Artikel zu dieser Schrift von UWE STEINER in LINDNER 2006 (Anm. 56), S. 592–603, bes. S. 596–597.
- 98 BERND WITTE, *Walter Benjamin, der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976, S. 9; GERSHOM SCHOLEM, »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala«, in GERSHOM SCHOLEM, *Judaica 3, Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt a.M. 1977, S. 7–70, hier S. 8; GERSHOM SCHOLEM, »Walter Benjamin« [1964], in SCHOLEM, *Walter Benjamin und sein Ego. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt a.M., 1983, S. 9–34, hier S. 29.
- 99 WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M. 1980, S. 9–37, 40–50.
- 100 BETTINE MENKE, *Sprachfiguren: Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, Weimar 1991, S. 29–206. Es handelt sich um die bislang umfassendste Auseinandersetzung mit Benjamins Auffassung von »Namen«. Der hier skizzierte Zugang kann an dieser Stelle nicht in kritischer Auseinandersetzung damit entfaltet werden.
- 101 Vgl. FENVES 2006 (Anm. 93), S. 134–149.
- 102 FENVES 2011 (Anm. 72), S. 125–151.
- 103 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Logisch-philosophische Abhandlung, Tractatus logico-philosophicus* (1921), Kritische Edition, Frankfurt am Main 1998; dazu immer noch erhellend: ERIK STENIUS, *Wittgenstein's Tractatus: An Exposition of Its Main Lines of Thought*, New York 1960. Zur Spätphilosophie: LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (1958), Frankfurt am Main, 1971, kritische Edition: WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, hg. von JOACHIM SCHULTE, Frankfurt am Main 2001; zu deren Rolle für die »Philosophie der Normalsprache«: EIKE VON SAVIGNY, *Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die »ordinary language philosophy«*, Frankfurt am Main 1969, S. 15–90. Heute

- wird die Grenze zwischen der »ordinary language-philosophy« und der analytischen Philosophie im Allgemeinen mindestens durchlässiger gesehen.
- 104 MIREILLE LABOURET, »Le Personnel du roman: une collection de types?«, in AUDE DÉRUELLE, *Le Cousin Pons de Balzac*, Rennes 2018, S. 37–49. Zur Physiognomik und ihrer Tradition: RÜDIGER CAMPE und MANFRED SCHNEIDER (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*, Berlin 1995.
- 105 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 372.
- 106 Vgl. SARA STEVENSON, *The Personal Art of David Octavius Hill*, New Haven und London 2002, S. 3. Benjamin bezog sich auf: HEINRICH SCHWARZ, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, Leipzig 1931, Abb. 26, Beischrift »Fischweib aus Newhaven«. Vgl. NITSCHKE 2019 (wie Anm. 2), S. 174–175.
- 107 BENJAMIN (1935–36) 1989 (Anm. 9), S. 355.
- 108 JOSEF FÜRNKÄS, »Aura«, in OPITZ/WIZISLA 2000 (Anm. 61), S. 85–146, hier S. 104–105; NITSCHKE 2010 (Anm. 16), S. 48–53.
- 109 FÜRNKÄS 2000 (Anm. 108), S. 106–109.
- 110 *Funkkolleg Kunst. Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen* (1985), hg. von WERNER BUSCH, München 1997 sowie in 2001–2004 überarbeiteter Version online: <http://www.kunst-und-funktion.de/>.
- 111 »Wozu benennt? Wem teilt der Mensch sich mit? [...] Wem teilt die Lampe sich mit? Das Gebirge? [...] Hier aber lautet die Antwort: dem Menschen.« BENJAMIN (verf. 1916) 1977 (Anm. 80), S. 143. Vgl. IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der königlich-preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V, Berlin 1913, S. 165–486, hier S. 251–257.
- 112 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 378.
- 113 ALOIS RIEGL, »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«, *Die Graphischen Künste*, 22 (1899), S. 47–56; LUCIA ALLAIS und ANDREI POPP, »Mood for Modernists. An Introduction into Three Riegl Translations«, *Grey Room*, 80 (Sommer 2020), S. 6–25; zu Benjamin S. 21, Anm. 3 (online: https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/grey_e_00300).
- 114 EMIL ORLIK, *Kleine Aufsätze*, Berlin 1924, S. 38; BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 373, 376; BENJAMIN 2015 (Anm. 1), S. 97.
- 115 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 376. Vgl. zur Technik der Mezzotinto-Graphik: WALTER KOSCHATZKY, *Die Kunst der Graphik*, München 1981, S. 103–105.
- 116 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 376.
- 117 Der Begriff des visuellen bzw. ästhetischen Ereignisses ist eng mit der erkenntnistheoretischen Vorstellung der Wahrheit verbunden, die nicht allein auf Faktizität bzw. dem Bestehen behaupteter Sachverhalte beruht, sondern auch auf deren Relevanz. Die Diskussion ist vielschichtig und vielstimmig. Vgl. – für die neuere Debatte grundlegend – MERSCH 2002 (Anm. 72), S. 283–353, sowie die Aufsätze in *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, hg. von EMMANUEL ALLOA, München 2013. In diesem Sinne kann auch ein soziales Milieu (auch: erst) im Photo zu sich selbst finden, das Bewusstsein einer distinkten Identität erahnen oder erlangen, anstatt darin nur repräsentiert zu werden.
- 118 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 373.
- 119 Ebenda, S. 376.
- 120 Ebenda, S. 376.
- 121 Benjamin zur Photoreportage in Deutschland BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 379; umfassende Dokumentation dazu: KARL KNÖFERLE, *Die Fotoreportage in Deutschland von 1925 bis 1935. Eine empirische Studie zur Geschichte der illustrierten Presse in der Periode der Durchsetzung des Fotojournalismus*, Phil. Diss. Eichstätt 2014; zum weiteren Kontext: WOLFGANG PENSOLD, *Eine Geschichte des Fotojournalismus*, Wiesbaden 2015 (über die Reportagen der 1920er Jahre S. 49–58).
- 122 Film. BENJAMIN (verf. 1935–36) 1989 (Anm. 9), S. 375–378. Zu Kracauer: GÜNTER BUTZER, »MedienRevolution. Zum utopischen Diskurs in den Medientheorien Kracaunders und Benjamins«, in *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, hg. von FRANK GRUNERT und DOROTHEE KIMMICH, München 2009, S. 155–168. Vgl. auch: JÖRG SPÄTER, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 2017, S. 323–331; MICHAEL WEDEL, »Grausame Geschichte. Kracauer, Visual History und Film«, in *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*, hg. von BERNHARD GROSS, VRÄÄTH ÖHNER und DREHLI ROBNIK, Wien und Berlin 2018, S. 107–119.
- 123 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 379.
- 124 Ebenda, S. 378–379.
- 125 BENJAMIN (verf. 1935–36) 1989 (Anm. 9), S. 371–372.
- 126 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 376–377.
- 127 Ebenda, S. 374–375.
- 128 Ebenda, S. 377.
- 129 KARL MARX, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte« (1852), in KARL MARX/FRIEDRICH ENGELS, *Studienausgabe*, Bd. IV, hg. von IRING FETSCHER, Frankfurt am Main (1966) 1990, S. 33–119.
- 130 SIEGFRIED KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937), *Werke*, Bd. 8, Frankfurt am Main 2005. Vgl. GERTRUD KOCH, *Siegfried Kracauer zur Einführung*, Hamburg 1996, S. 90–101; SPÄTER 2017 (Anm. 122), S. 321–332. Siehe auch: *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hg. von ELISABETH SCHMIERER, Laaber 2009.
- 131 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 375.
- 132 Zu Benjamins Deutung des Kafka-Bildes – im Rahmen der »Kleinen Geschichte der Photographie« (Anm. 1): CAROLIN DUTTLINGER, »Imaginary Encounters. Walter Benjamin and the Aura of Photography«, *Poetics Today*, 29.1 (Frühjahr 2008), S. 79–101.
- 133 FÜRNKÄS 2000 (Anm. 108), S. 104–120, 141–143.
- 134 SIGRID WEIGEL, »Zu Franz Kafka«, in LINDNER 2006 (Anm. 56), S. 543–557.
- 135 BENJAMIN (verf. 1935–36) 1989 (Anm. 9), S. 361–362, 364–368.
- 136 KERSTIN SCHANKWEILER, *Bildproteste*, Berlin 2019.
- 137 GEORGES DIDI-HUBERMAN (2002) 2010 (Anm. 63), S. 273–306.
- 138 MERSCH 2002 (Anm. 117), S. 85–99 (auch zur »Aura« im Unterschied zur Spur, und im Kontext der Schrift, diskutiert im Kontext von Barthes' »punctum«).
- 139 »Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschrankt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem.« BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 379.
- 140 MENKE 2010 (Anm. 55), S. 176–195; GEORGES DIDI-HUBERMAN (2002) 2010 (Anm. 63).
- 141 MICHAEL F. ZIMMERMANN, »Introduction. »Aura« as an Operative, not an Ontological Concept«, in *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*, hg. von G. ULRICH GROSSMANN und PETRA KRUTISCH (33 Congress of the International Committee of the History of Art, Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, *Congress Proceedings*), Teil 3, Nürnberg 2013, S. 862–868.
- 142 Eine Vorläuferrolle hatten Studien über den Wandel von der Oralität zur Schriftlichkeit in der griechischen Literatur, dazu: *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, hg. von ADAM PARRY, New York und Oxford 1987. Das Thema spielt auch in der Schule von Toronto eine Schlüsselrolle: ERIC A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Cambridge MA und London 1963; HAVELOCK, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven und London 1986; JACK GOODY, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge 1987.
- 143 Im Zentrum der Diskussion über mediale Entwicklung steht: MARSHALL McLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto 1962; McLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964. Zu McLuhan siehe: DERRICK DE KERCKHOVE, MARTINA LEEKER und KERSTIN SCHMIDT, *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2008 (»Einleitung« von Leeker und Schmidt S. 19–48).
- 144 Einführend zur kanadischen Schule: DIETER MERSCH, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 90–130. Wichtig auch: HAROLD A. INNIS, *Empire and Communications* (1950), Lanham MD u.a. 2007; INNIS, *The Bias of Communication* (1951), Toronto 2008.
- 145 Später hält er es für notwendig, sich der Frage zu widmen, »ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe«. BENJAMIN (1935–36) 1989 (Anm. 9), S. 362.
- 146 Zur Verortung der Photographie in weiteren Medienumbrüchen: BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 368–369, 378, 382; BENJAMIN (1935–36) 1989 (s.o.), S. 351–352, 354–355, 362.
- 147 »Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm.« BENJAMIN (1935–36) 1989 (s.o.), S. 351. Allg. zu den Anfängen der Lithographie: FRANÇOIS FOSSIER, SÉGOLENE LE MEN u.a., *De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie 1800–1830*, Paris 2005; HANS-JÜRGEN IMIELA und CLAUS W. GERHARDT, *Geschichte der Druckverfahren*, Bd. 4: *Stein- und Offsetdruck, Ergänzungen und Gesamtregister*, Stuttgart 1993.
- 148 Zur Verschiebung des medialen Systems durch den Einbruch der Photographie nach Benjamin BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 374, 379, 382, 385; BENJAMIN (1935–36) 1989 (s.o.), S. 362–363, 380–381.
- 149 BENJAMIN (1931) 1977 (Anm. 1), S. 374.