

Die Lesbarkeit der Bilder als erkenntniskritische Kategorie der Kulturwissenschaft um 1900: das Beispiel Walter Benjamins und Aby Warburgs

Seit etwa dreißig Jahren ist in den Geisteswissenschaften das Thema der ›Lesbarkeit‹ ins Zentrum des Interesses gerückt, indem man versucht, den Akt des Lesens von seiner engen Verbindung mit dem geschriebenen Text zu befreien. An der Schnittstelle zwischen Literatur- und Kulturwissenschaft wird ein Begriff von Lektüre vorgeschlagen, der im engsten Sinne *avant la lettre* liegt und als Herauslesen zu verstehen ist.¹ Auf den folgenden Seiten soll einerseits der Begriff der Lesbarkeit buchstäblich herausgelesen und andererseits als erkenntniskritische Kategorie jenseits des Gegensatzes von Text und Bild gedacht werden. Dadurch soll die traditionelle Gegenüberstellung von Sprachlichem und Visuellem, in der das erste als diskursiver und beschreibender und das zweite als abbildender und illustrativer Akt gedacht werden, zugunsten des Modells der Vergegenwärtigung latenter Erinnerungsbilder überwunden werden. Dieses Modell distanziert sich sowohl von semiotischen Ansätzen zum Bild als auch von der ikonologischen Perspektive à la Panofsky und zielt darauf ab, vor die Trennung von Text und Bild zurückzugehen, indem man sich gleichzeitig für die »visuelle Konsistenz des Bildes jenseits seiner rein darstellenden Funktion und für die *einbildende Kraft* der Sprache jenseits ihrer bloß argumentativen Funktion«² interessiert. Das heißt, nicht nur die Zeilen, sondern auch zwischen ihnen zu lesen und Spuren jenseits der Zeichen zu suchen.³ Damit kommt eine Dimension der Potenz ins Spiel, die auch dem Begriff der Lesbarkeit zugrunde liegt und die Unterscheidung zwischen mentalen und materiellen Bildern erheblich relativiert.

I. Lesbarkeit als virtuelle Bedingung des Lesens

Das Wort ›Lesbarkeit‹ besteht aus der Wurzel des Verbs ›lesen‹ (›les-‹) und aus der Nachsilbe ›barkeit‹ – im Deutschen eine Form der Substantivierung, die, im Unterschied zu dem gewöhnlichen ›Lesen‹, nicht auf einen Akt (in diesem Fall den Akt des Lesens) anspielt, sondern dessen Möglichkeit evoziert. Auf diese Weise wird nicht nur auf die zeitliche Dimension des Aktes des Lesens angespielt – wie bei einer Substantivierung üblich –, sondern auf dessen Potentialität als Ereignis: Lesbarkeit wäre insofern die virtuelle Bedingung des Lesens.

Bevor das erkenntniskritische Potential der Kategorie der Lesbarkeit vorgestellt wird, mag es nützlich sein, kurz den Begriff der Potenz – der zugleich als Möglichkeit und Fähigkeit zu verstehen ist – zu überdenken, damit klar wird, wie er von dem komplementären Begriff der Virtualität zu unterscheiden ist.⁴ Bestimmt von binären Gegensätzen und antithetischen Dichotomien hat die westliche Kultur ein Denken ausgeprägt, das die Kategorien von Akt und Potenz als sich gegenseitig ausschließend interpretiert. Der Begriff *dynamis*, im Lateinischen mit *potentia* (oder *vis* in der Übersetzung von Leibniz) übertragen, bezeichnet gleichzeitig ein wirksames und ein mögliches Sein. Die beiden Aspekte sollten stets zusammen gehalten werden. Dies ist bei Aristoteles offensichtlich, wenn er etwa im vierten Buch der *Metaphysik* die Potenz als eine Fähigkeit zum Besitz (*hexis*) und zum Mangel (*steresis*) definiert: »Bald also scheint etwas durch ein Haben [*hexis*], bald durch eine Pri-

vation [*steresis*] vermögend zu sein. Wenn nun auch die Privation gewissermaßen ein Haben ist, so würde alles durch ein Haben möglich sein⁵ und damit eine Fähigkeit besitzen. Die *steresis* ist eine Form des Mangels, die weniger eine Absenz, ein Nicht-Dasein, anzeigt (*apousia*) als eine Privation. Im Modus der Privation ist das Sein noch heraufbeschworen und präsent in seiner Absenz. Die Potenz hat damit einen zweifachen Charakter, der sich in den Modi des *Könnens* und des *Unterlassen-Könnens* ausdrückt. Aber wie lässt sich nun der Vorgang einer *Potenz-nicht-zu-tun* denken? Ein Abschnitt in *De anima* mag hier vielleicht eine Antwort geben, wenn die Potenz als Passivität, Empfänglichkeit und Erleiden (*pathos*) definiert wird. Aristoteles sagt, dass dies kein einfacher Begriff ist, weil er in einer ersten Bedeutung die Zerstörung, in einer zweiten aber die Erhaltung (*soteria*) von dem, was sich in der Potenz im Akt befindet, verdeutlicht.⁶ Es gibt einen Teil der Potenz, der sich in den Akt hinüberrettet. So zum Beispiel beschreibt Aristoteles an der Erfahrung der Potenz, der Erfahrung des Denkens, wie sie tatsächlich durch einen irreduziblen Rest ihrer selbst ermöglicht wird, der im Übergang zum Akt in einer Möglichkeit erhalten bleibt. Durch diesen Rest der Potenz werden damit im Übergang zum Akt die eigentlichen Formen und Ausführungen überschritten.⁷

Dass wirksames und mögliches Sein zwei untrennbare Aspekte der Potenz sind, ist allerdings keinesfalls eine Konstante in der Geschichte des abendländischen Denkens. Folgt man der Interpretation von Gilles Deleuze, so hat die moderne Machtstruktur die Menschen von dem ihnen als Möglichkeit Zustehenden getrennt. An diesem Punkt scheint es notwendig, darüber nachzudenken, inwieweit sich das Mögliche entschieden vom Virtuellen unterscheidet.⁸ Wenn das Mögliche im Gegensatz zum Wirklichen gesetzt ist und genauer der Prozess des Möglichen ein Prozess der Verwirklichung ist, so kann das Virtuelle nicht dem Wirklichen entgegen gesetzt werden. Das Virtuelle besitzt eine ihm eigene

vollwertige Realität, unabhängig von einer jeden Opposition. Sein Prozess ist eine Aktualisierung, d. h. ein Prozess der Differenzierung. Dies basiert in der Einschränkung nicht auf einer vorausgegangenen Möglichkeit.

An diesem Punkt muss daher jede Form der Dichotomie überwunden werden, die Potenz und Akt, Mögliches und Wirkliches, Möglichkeit und Wirksamkeit zusammenfügen will. Es gilt an den Punkt zurückzugehen, an dem das Auftreten beider Kräfte diese einander sogleich gegenüberstellte. Dabei wird die Potenz in ihrem Übergang zum Akt nicht zum Abschluss gebracht; es gibt einen Teil von ihr, der sich in der Form eines *Unterlassen-Könnens* aufrechterhält. Die Potenz ist auch ein ›Erleiden‹, aber das Erleiden – ›leiden‹ (*patire*) im Sinne von Pathos – ist nicht nur eine Zerstörung, sondern Erhaltung. Das Denken wird erst ermöglicht durch das, was sich von der Potenz im Akt erhält: das *Unterlassen-Können*, jene Instanz des Widerstandes, die das Denken sich selbst gegenüber setzt. Darin besteht die Macht der Nachsilbe ›-barkeit‹: in der Virtualität einer Potenz, die auch eine *Potenz-nicht-zu-tun* ist.

II. Die Zeitlichkeit der Lesbarkeit

Wenn man den Begriff der Lesbarkeit aus der Nähe betrachtet, merkt man nicht nur seine potentielle Natur, sondern auch seinen Bezug zu seiner eigenen Vergangenheit – im Sinne des geschichtlichen Gedächtnisses der Sprache. Da ›Lesbarkeit‹ kein Neologismus, sondern eine Variation des Stammes des Verbes ›lesen‹ ist, bezieht sie sich auf ihre ›Vergangenheit‹ und damit auf die Möglichkeit von deren Wiederholung. In der Dialektik von Vergangenheit und Erneuerung, Wiederholung und *nouveauté* spielt sie durch ihre potentielle Natur auf eine Wiederholung an, die immer wieder stattfinden kann. Die Lesbarkeit entsteht innerhalb der Spannung zwischen Gegenwart und Zukunft einerseits (Potentiali-

tät) und Vergangenheit andererseits (Wiederholung). Es geht nämlich um eine paradoxe Zeitlichkeit von etwas, was immer schon gelesen und zugleich noch nie gelesen wurde, indem es die Erinnerung an das nie Gesehene enthält.

Indem sich die Lesbarkeit einem konnotativen und imaginativen Modus des Lesens öffnet, deren Funktionieren auf Korrespondenz zum jeweils anderen beruht, erweitert sie ihr Feld jenseits des Textes und betrifft auch Bilder. Eine solche Auffassung eines Lesens, das sich nicht innerhalb eines kodierten Zeichensystems abspielt, hat zum Ziel, vor die Sprache als Zeichensystem zurückzugehen, wo Schrift, Laut und Bild noch nicht getrennt sind. Das heißt, »über die Buchstäblichkeit des Buchstabens nachzudenken und damit auch, sich daran [zu] erinnern, dass es Leser schon dann gab, als Bücher noch längst nicht in Sicht waren.«⁹ Man denke zum Beispiel an die Lektüre von Eingeweiden, Tänzen, Sternen und Konstellationen.¹⁰

Während das buchstäbliche Lesen eines Textes durch ein Alphabet geregelt ist, das, einmal gelernt, zum Entziffern (und sogar Transkribieren) aller nach diesem System verfassten Texte dienen kann, unabhängig vom kulturellen Kontext ihrer Entstehung, funktioniert das »konstellatorische« Lesen ganz anders.¹¹ Wenn wir auch keine Syntax und Semantik kennen, die es uns ermöglicht, Bilder und Konstellationen zu lesen, so können wir doch ein »seitliches Lesen« (»lecture oblique«)¹² üben, das geheime und unscheinbare Verbindungen enthüllt. Die Lesbarkeit der Bilder hat nichts mit einem hermeneutischen Akt zu tun: Es heißt nicht, Bilder durch die Sprache zu deuten, sondern vor die Trennung zwischen Sprache und Bild zurückzugehen.¹³

Niemand hat ein solches »nicht-buchstäbliches« Lesen besser verstanden als Walter Benjamin, dessen Œuvre von dem Thema der Durchdringung und der Zusammengehörigkeit von Bild und Sprache durchzogen ist. Samuel Weber hat überzeugend gezeigt, wie Benjamins auffallendste Begriffe durch die Nachsilbe »-bar-

keit« gebaut werden.¹⁴ Seltsamerweise widmet sich Weber dem Begriff der »Lesbarkeit« nur marginal. Er kommt erst im Konvolut [N] *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts der Passagen-Arbeit*¹⁵ in Bezug zum Begriff des »dialektischen Bildes« vor, wirkt aber in Benjamins Schriften als »langnachrollende[r] Donner«¹⁶, sowohl vor als auch nach. Tragend für Benjamins Epistemologie ist nämlich eine Bildauffassung, in der das Bild als etwas verstanden wird, was eher *gelesen* als *gesehen* sein soll. Er bildet seine Erkenntnistheorie des Bildes im Zuge einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit von ihm gesehenen, materiellen Bildern.¹⁷ Selbst der Begriff des dialektischen Bildes ist stark von diesen geprägt.

III. Benjamins Epistemologie der Bilder: dialektisches Bild und unsinnliche Ähnlichkeit

Das dialektische Bild ist von Benjamin als wesentliche Denkfigur einer Philosophie verstanden worden, die dem Bild den Erkenntniswert des Begriffs verleihen möchte. Es entsteht jenseits des Gegensatzes von Begriff und Metapher. Das Bild ist das Mittel einer Erkenntnisform, die von der Linearität der synthetischen Argumentation Abschied nimmt. Indem der Autor die Abstraktheit des Begriffs durch das Bild ersetzt, wird er Interpret eines »gefühlten Wissens«¹⁸, das sich »toter«¹⁹ Daten wie eines Erfahrenen und Gelebten bemächtigt. Um der Konkretheit willen stellt er konkrete Objekte als Elemente dar, die man sammeln soll, um einen Atlas der Bilder zu bauen, in dem eine ganze Epoche enthalten ist.

Das dialektische Bild wird als eine sprachliche Erscheinung eingeführt, in der blitzhaft das Bild der Gegenwart und das Bild der Vergangenheit koexistieren und eine dialektische Figur schaffen: »Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern

Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache«.20

Die Bilder haben eine monadologische Struktur, die durch die Koexistenz von zwei zeitlichen Horizonten gegeben ist. Sie leben in einem Zeitdifferential: In ihnen bestehen die dialektischen Pole, die nicht aufgehoben werden, im Stillstand nebeneinander. Entsprechend ist auch der Grundcharakter des Bildes seine Historizität, die nicht in einer zeitlichen und linearen Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit gegeben ist, sondern in der Verbindung zwischen Jetzt und Gewesenem, die nur diskontinuierlich und sprunghaft durch das Aufblitzen der Bilder erfassbar ist.

Die dialektischen Bilder sind an einen konkreten und bestimmten Zeitraum gebunden und durch einen historischen Index charakterisiert. Der historische Index sagt einerseits, dass die Bilder in einer bestimmten Zeit entstanden sind, andererseits, dass sie nur in einer bestimmten Zeit ›lesbar‹ werden. Und hier kommen wir zur Lesbarkeit: Die Lesbarkeit soll als den Bildern innewohnend verstanden werden. »Und zwar ist dieses ›zur Lesbarkeit‹ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern«.21 Es geht nicht darum, das Bild auf die Themen, die es darstellt, zurückzuführen oder auf Begriffe oder Schemata zu bringen. Der Modus eines Denkens und Sprechens in Bildern mündet in einer als plötzlich figurierten Erkenntnisweise, die sich im Denk- und Sprachbild verdichtet. Die Lesbarkeit ist ein Moment der Dialektik: Das Bild produziert erst die kritische Lektüre seiner Gegenwart, indem es diese in eine unlösbare Spannung mit jener Vergangen-

heit stellt, auf die es sich bezieht. Diese Vergangenheit ist nicht einfach die Quelle, aus der die Gegenwart sich entwickelt und sich formt. Ihre Beziehung zum Gegenwärtigen, das im gleichen Zug ebenfalls bildhaft wird, ist nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Es handelt sich um Bilder, die, indem sie zusammenstoßen, einen Schock verursachen, der einen explosiven Kern mitbringt, welcher ungelesen zu bleiben droht. Das Zeitdifferential, in dem sie leben, hat eine paradoxe Struktur: Es ist die Zeit einer Latenz.

Wie die Traumbilder, die beim Erwachen erscheinen, ähneln dialektische Bilder denen der *mémoire involontaire* nach Marcel Proust. Beide erscheinen blitzhaft, ohne gerufen worden zu sein: »Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir – genau wie in manchen Träumen – selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns, wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten – die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks entwickelten – Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen. Man könnte sagen, daß unsern tiefsten Augenblicken gleich jenen Päckchenzigaretten – ein kleines Bildchen, ein Photo unsrer selbst – ist mitgegeben worden. Und jenes ›ganze Leben‹, das, wie wir oft hören, an Sterbenden oder an Menschen, die in der Gefahr zu sterben schweben, vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen. Sie stellen einen schnellen Ablauf dar wie jene Hefte, die Vorläufer des Kinetographen, auf denen wir als Kinder einen Boxer, einen Schwimmer oder Tennisspieler bei seinen Künsten bewundern konnten«.22

Die Erinnerung wäre damit ein Medium, um den unwillkürlichen Status blitzhafter Erkenntnis für das Denken fruchtbar werden zu lassen. In dieser Perspektive stellt der Begriff des dialektischen Bildes ein *Pendant* für Prousts

mémoire involontaire dar. Die Lebenserfahrung nimmt für Proust erst im Akt des Erinnerns ihre Form an. Auf diese Weise kann das, was von der Lebenserfahrung vergessen wurde, auch von der Erinnerung verdrängt werden. Die Bilder der *mémoire involontaire* werden nicht bewusst wahrgenommen, indem das Subjekt sie gerade erfährt, und können also nicht bewusst in Erinnerung gebracht werden. Die Lebenserfahrung ist Besitz mehr der Vergessenheit als der bewussten Erinnerung. Das Vergessene baut eine Konstellation der Vergangenheit wieder auf, die, lange getrübt von der bewussten Erinnerung, dann unverhofft von der *mémoire involontaire* ans Licht gebracht wird.²³ Dieser wird, mit unendlich vielen Variablen, die Möglichkeit anvertraut, die vergangenen Bilder zu korrigieren, die vergessen wurden, denn »ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam«.²⁴

Um Prousts Begriff der *mémoire involontaire* zu beleuchten, der in Auseinandersetzung mit Bergsons *Ceuvre* gebildet wurde, bezieht sich Benjamin auf Freuds *Jenseits des Lustprinzips*, in dem das Verhältnis zwischen Erinnerung (etwa analog zur *mémoire involontaire*) und Bewusstsein untersucht wird.²⁵ Freud behauptet, dass die Bewusstwerdung nicht neben dem Akt des Erinnerns existieren kann. Erinnerungsspuren können hingegen explizit festgestellt werden, »wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewusstsein gekommen ist«.²⁶ Zu diesem kommt der grundlegende und paradoxe Begriff der ›Nachträglichkeit‹ hinzu: Nur durch ein nachträgliches Symptom kann ein ursprüngliches Trauma lesbar werden, das sich immer wieder unbewusst erneuert. Aufbauend auf Prousts Konzept der *mémoire involontaire* und Freuds der Nachträglichkeit betrachtet Benjamin das Gedächtnis nicht als ein neutrales Medium, sondern als eines, das in der Lage ist, die Gegenwart umzustürzen.

In einer Notiz der *Passagen-Arbeit* scheint Benjamin das Prinzip der Unwiderrufbarkeit der Vergangenheit zu überwinden: »Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen«.²⁷ Die Geschichte wird nicht von logischen Prinzipien der Notwendigkeit und Widerspruchslosigkeit regiert. Vielmehr spielt sich alles auf der Ebene der Kontingenz ab. Die Erinnerung stimmt tatsächlich niemals mit der Aktualität des Geschehenen noch mit der eines Ungeschehenen überein, sondern vielmehr mit ihrer beider Potenzierung in der Form einer Wiedergewinnung des Möglichen.

Die ›Gefährlichkeit‹ des Lesens ist auf das blitzhafte Erscheinen des Bildes zurückzuführen, nach dem das Bild auch für immer verschwindet. »Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt«.²⁸ Wenn Benjamin sagt, dass das Bild gelesen werden muss, denkt er an die ursprüngliche Natur des Wortes ›lesen‹: ›herauslesen‹, lesen in Konfigurationen der Fläche; die verborgenen Zeichen lesen; die Konstellationen zwischen dem Jetzt und einem bestimmten Gewesenen entziffern. In diesem Prozess laufen andere Wahrnehmungsformen zusammen, wie z. B. die Einbildungskraft, das Vermögen, Bilder zu sehen und zu produzieren. Das dialektische Bild ist also ein inneres Bild, das ›unsinnliche Ähnlichkeiten‹ ausdrückt.

Der Begriff der ›unsinnlichen Ähnlichkeit‹ tritt in dem Text *Über das mimetische Vermögen* (1933) in Erscheinung, wo Benjamin seine Theorie des Lesens formuliert. Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, ist nach Benjamin »ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten«.²⁹ Demnach ist die Sprache ein Produkt des mimetischen Vermögens. Von einem qualitativ-sinnlichen Verhalten den Dingen gegenüber hat sich das mimetische Ver-

mögen phylogenetisch in die Gabe gewandelt, unsinnliche Ähnlichkeiten und Korrespondenzen wahrzunehmen. Das ist die Genese von Sprache und Schrift. Im Gegensatz zur Erkenntnis, die sich durch Abstraktion entwickelt, will die Erfahrung den unmittelbaren Kontakt mit dem mimetischen Vermögen bewahren. Dies verdeutlicht, dass der Begriff der Ähnlichkeit wichtig ist, um die Beziehungen zwischen Bild und Schrift in Benjamins Denken zu verstehen. Die unsinnliche Ähnlichkeit stiftet »die Verspannungen [...] zwischen dem Gesprochenen und Gemeinten, dem Geschriebenen und Gemeinten, [...] dem Gesprochenen und Geschriebenen«.³⁰

»Was nie geschrieben wurde, lesen«, sagte Hugo von Hofmannsthal, den Benjamin zitiert.³¹ Oder, anders gesagt, sich erinnern an das, »was nie gesehen wurde«. Dieses Lesen, sagt Benjamin, ist das älteste. Davon zeugen Runen und Hieroglyphen, danach erst Sprache und Schrift. Wenn die Schrift noch Spuren des mimetischen Vermögens enthält,³² so heißt »was nie geschrieben wurde« »lesen«; *zwischen* den Zeilen lesen und nicht nur *in* den Zeilen. Nur so öffnet sich das Vexierbild, das jedes Wort aufbewahrt. So wird verständlich, welche unhintergehbare Beziehung zwischen Schrift und Bild besteht.

IV. Materielle Bilder: Aby Warburg und die Ikonologie des Zwischenraums

Auch wenn er dies nicht explizit suggeriert hat, könnte Benjamins Theorie bildlicher Erkenntnis als Modell genutzt werden, um materielle Bilder zu lesen.³³ Das materielle Bild könnte als die Verkörperung einer Spannung verstanden werden, die zugleich räumlich, zeitlich und gestalterisch ist. Es ist nämlich physisch anwesend, aber es scheint, als ob es einen Überschuss mit sich brächte, der jenseits seiner Materialität liegt. Daher scheint das Bild sowohl materiell als auch ungreifbar, sowohl individuell als auch kollektiv zu sein und sowohl Fläche als auch Tiefe, so-

wohl Bewegung als auch Stillstand, sowohl die Einbildungskraft als auch das Gedächtnis auf den Plan zu rufen.³⁴ In diesem Sinn könnte jedes materielle Bild als Nebeneinanderbestehen der dialektischen Pole einer stets auf Konstellationen beruhenden Bildlichkeit gedacht werden, die nicht synthetisch überwunden werden, sondern im Stillstand – in einer positiven Spannung – koexistieren. Es ist kein Zufall, dass Benjamin vorhatte, seiner *Passagen-Arbeit* einen »materiellen Teil im Sinne eines Atlas' der Bilder beizufügen, den er wahrscheinlich gemäß einem Verfahren der Montage angelegt hätte.³⁵

Eine vergleichbare Epistemologie der Bilder stand wohl hinter Aby Warburgs Plänen³⁶: Der *Bilderatlas Mnemosyne*³⁷ hätte als dreibändiges Werk (zwei Text-Bände und ein Bild-Band) entstehen sollen. Das Einzige, worauf wir uns beziehen können, sind aber die Zeugnisse eines *work in progress*, die nicht als Atlas im eigentlichen Sinne funktionieren, sondern als Konstellation von Bildern, die ihrerseits in ein räumliches Arrangement projiziert werden. Wie bekannt, benutzte Warburg für seine Vorträge mit schwarzem Stoff bespannte Holztafeln, auf denen er Bilder unterschiedlichen Formats und verschiedener Herkunft aufhängte. Die Bilder waren auch durch die Tatsache verbunden, dass es sich um schwarzweiße fotografische Reproduktionen von Kunstwerken oder anderen Bildern handelte. Jedes Foto trat nicht nur in einen Dialog mit den anderen auf derselben Tafel, sondern war selbst ein unendliches Verweisnetz zu anderen Bildern und Geschichten. Das bringt ein weites Bildungsgut mit sich, das über die reine Dimension des Sichtbaren, der Semiotik und der Mitteilung hinausgeht, indem es auf einen höheren Bereich anspielt, wo eine Grenzziehung zwischen Individuellem und Kollektivem keinen Rechtfertigungsgrund hätte.

In diesem Sinne gewinnt der Zwischenraum an Bedeutung, weil er das neutrale Mittel ist, das die Macht der Bilder erst aktiviert und sie in Bewegung setzt. So entsteht eine Form des Bilder-

denkens, in der die Bilder als eine Art visuelles Alphabet gelten und Gedanken und Bilder mobilisieren, indem sie in eine Konstellation mit anderen, sowohl anwesenden als auch abwesenden, und virtuellen Bildern treten. Die schwarzen Tafeln haben also eine ähnliche Funktion wie der leere Raum zwischen Benjamins schriftlichen Bildern. Benjamins Prinzip scheint hier befolgt: »Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbeziehung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist.«³⁸ In ihrer Konstruktion dient die Tafelserie mit ihren Bildern und Leerräumen buchstäblich als Denkraum, der durch Lesbarkeiten jenseits von zeitlichen und räumlichen Grenzen eine alternative Konstruktion der Geschichte und der Kunstgeschichte bietet. Bekanntlich nennt Warburg dieses Bilderprogramm, das immer wieder gebaut und ausgebaut werden und immer wieder neue Bild- und Denkkonstellationen erzeugen kann, »Ikonologie des Zwischenraums«. Es scheint, als ob für seine »kulturwissenschaftliche Bildgeschichte« Zwischenräume, Zäsuren und Intervalle, zusammen mit der provisorischen Position der Bilder, so wichtig wie die Bilder selbst seien.³⁹ Die Unterscheidung von Hintergrund und Form wird auf diese Weise zugunsten einer Gleichstellung beider neu hinterfragt, ohne dass aber die Differenzen zwischen ihnen nivelliert werden. Es geht nicht um eine lineare und kontinuierliche Lektüre, sondern um eine von der Plötzlichkeit der Unterbrechung geformte Lesbarkeit. Mit Benjamins Worten könnte man sagen: »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.«⁴⁰ Eine Kunstgeschichte als Narration, die einem evolutionären Prozess folgt, hat in diesem Sinn keine Rechtfertigung. Es war Warburg klar, dass das Denken der Kunstgeschichte eine Frage

von Bilderwanderungen ist. Es geht nämlich nicht darum, Bildern einen Platz innerhalb einer *histoire* zuzuweisen, sondern durch Bilder eine Geschichte erst zu konstruieren, die nur in der Form von Verwandlungen existiert. Und dies auch, weil die Bilder selbst einen mobilen Charakter haben und mit ihnen das Denkmittel, das sie erzeugen: ein Gedächtnis, das zugleich auch Einbildungskraft ist. Es geht darum, eine Kunstgeschichte als Geschichte von Bilderwanderungen zu bauen, die zugleich eine »visuelle Form des Wissens« (»forme visuelle du savoir«) und eine »wissende Form des Sehens« (»forme savante du voir«),⁴¹ oder des Lesens, ist.

In dieser Perspektive sind die Bilder nicht innerhalb einer Dialektik von Original und Kopie, sondern als Momente eines ›Lebens der Formen‹ zu verstehen, die sich kontinuierlich wandeln. ›Ein Bild zu lesen‹ heißt in diesem Sinn, das paradoxe und wechselseitige Verhältnis von Einmaligkeit und Wiederholung zu untersuchen.

Georges Didi-Huberman hat sich in seinem Buch *L'image survivante* (dt. *Das Nachleben der Bilder*) sehr überzeugend über die paradoxe Beziehung zwischen *différence* und *répétition* geäußert, die in Warburgs Begriff des Nachlebens am Werk ist. Was sich wiederholt, ist nicht das Identische, sondern das, was abweicht, die Differenz.⁴² Und die Macht des Nachlebens ist, dass jede Veränderung, jede Verwandlung, jede Neuheit durch die Auseinandersetzung mit Urworten geschieht. Man könnte das mit Benjamins Begriff des Ursprungs lesen, der nicht als *arché* denkbar ist und nicht als Punkt, der am Anfang einer Entwicklung stünde. Wie Goethes Urphänomen in allen natürlichen Formen gegenwärtig bleibt, so ist der Ursprung historisch. Er geht den Formen nur logisch und nicht ontologisch voraus.

Das Bild wird nicht als etwas verstanden, was das Sichtbare als Kopie oder Darstellung wiederholt, sondern als etwas, was jenseits seiner selbst sichtbar macht. Es ist also ein erkenntnis-kritisches Modell, das lesbar macht, was Sprache

und Begriffe nicht können. Und dies, weil es in der Lage ist, verschiedene Aspekte eines Objekts oder eines Ereignisses gleichzeitig zu enthüllen und sich damit als eine Kombination von Simultaneität und Sukzession zu zeigen.

Aus dieser Perspektive könnten die Bilder als Medien (*diaphanes*), die etwas sichtbar machen,⁴³ und als Spuren⁴⁴ oder Signaturen⁴⁵ gelesen werden, die eine historische Prägnanz haben. Durch ihre Zweideutigkeit können sie Konstellationen von Objekten schaffen und den linearen Fluss der Ereignisse unterbrechen. Simultaneität und Sukzession vermischen sich in einer paradoxen Spannungsfigur, indem sie als Spur oder Signatur an etwas erinnern, was zwar schon vergangen ist, aber in der Form der Abwesenheit immer noch existiert. Drei zeitliche Ordnungen treffen sich im Bild: Jedes Bild ist zugleich Vorbild und Nachbild und bringt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen.

V. Fazit

In diesem Sinn sind sowohl Benjamin als auch Warburg an Ausdrucksformen und -formeln interessiert, die sich geschichtlich wiederholen und als körperliche Formen einer überlebenden Zeitlichkeit gelten. Wenn das *Passagen-Werk* die Suche nach Bildern, Denkbildern und Sprachbildern ist, die die Begriffe ersetzen sollen, um eine kulturwissenschaftliche Urgeschichte der Moderne jenseits der Fachgrenzen zu bauen, dann ist der *Mnemosyne-Atlas* eine Suche nach bildlichen und sprachlichen Formeln, nach »Urworten leidenschaftlicher Gebärdensprache«.⁴⁶

In dieser Weise kann man die Quellensuche von Benjamin und Warburg lesen: Wenn sich beide mit Bildern beschäftigen, dann haben sie nicht vor, Bilder und Werke der bildenden Kunst durch Texte zu verstehen, sondern »die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild«⁴⁷ wieder herzustellen und »was nie geschrieben

wurde, [zu] lesen. Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen«.⁴⁸

Es geht um eine besondere Art von Lektüre, die jenseits des Semantischen liegt, um die Sprache der Affekte und der Gesten, die in den Bildern zum Ausdruck kommen. Dabei geht es nicht um einen hermeneutischen Prozess im eigentlichen Sinne, nicht einfach um die Macht zu bedeuten, sondern zu deuten, zu entziffern; nicht nur um Darstellung, sondern auch um Vorstellung. Durch die Struktur der Vergegenwärtigung kann das Bild als Drittes zwischen Denken und Sprache fungieren. Aus der geschilderten Perspektive wirken mentale und materielle Bilder (und damit Bilder der Literatur und der Philosophie einerseits, und der Kunst andererseits), epistemologisch betrachtet, in ähnlicher Weise. Im Akt seiner Vergegenwärtigung lässt das Bild Konstellationen zwischen ›Jetzt‹ und ›Gewesenem‹ entstehen, die sich in einer paradoxen Struktur verdichten. Dabei öffnet sich sowohl die Gegenwart als auch die Vergangenheit zur Dimension der Potenz hin: Das Bild erinnert an etwas, das zwar schon vergangen ist, aber in der Form der Abwesenheit fortwirkt. So kommt die paradoxe Erfahrung auf, dass man sich an etwas erinnert, was man vorher nicht gesehen hat.

Die Art von Lektüre, die Benjamin und Warburg als ›Lesbarkeit‹ verstanden haben, hat mit der sinnlichen Dimension der Wahrnehmung zu tun: »Wahrnehmung ist Lesen«⁴⁹ heißt es in einem von Benjamins Fragmenten. Deshalb liefert »die Sprache der Affekte [...], die in den Ausdrucksgebärden und Gesten der Bilder zur Darstellung kommt«,⁵⁰ einen privilegierten Aussichtspunkt, um die natürliche Verwandtschaft von Bildern und Sprache zu beobachten, die zusammen eine anthropologische Dichte in der Kultur bilden und die Lesbarkeit zum grundlegenden Erkenntnisparadigma der Kulturwissenschaft um 1900 machen.

- 1 Vgl. Muriel Pic und Emanuel Alloa, *Lisibilité/Lesbarkeit*, in: *Trivium* 10, 2012, 1. Dieses Heft der Zeitschrift *Trivium* enthält einige bedeutende deutsche und französische Beiträge zu dieser Debatte, etwa von Jean Bottéro, Michel de Certeau, Georges Didi-Huberman, Wolfram Högrefe, Hans Robert Jauss, Sybille Krämer, Louis Marin und Sigrid Weigel. Für einen Überblick über das Thema vgl. außerdem: Emmanuel Alloa (Hg.), *Penser l'image III. Comment lire les images?*, Dijon 2017. Zur Vorgeschichte dieser Debatte vgl. Muriel Pic, *Constellation de la lettre. Sur le concept de lisibilité en France et en Allemagne*, in: *Poésie* 137/138, 2012, 250 – 265.
- 2 »[...] la *consistance visuelle* de l'image par-delà sa fonction strictement représentative, autant qu'à la *puissance imaginative* du langage par-delà sa fonction strictement argumentative«, Georges Didi-Huberman, *Lire, encore et toujours, ce qui n'a jamais été écrit*, in: Alloa 2017 (wie Anm. 1), 369 – 391, hier 384.
- 3 Wie im Titel angekündigt, beschränkt sich dieser Aufsatz auf ein bestimmtes Paradigma der Lesbarkeit, das der Kulturwissenschaft um 1900, besonders bei Walter Benjamin und Aby Warburg. Es wurde in den letzten Jahrzehnten von unterschiedlichen Denkansätzen, u. a. von Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg, Georges Didi-Huberman und Sigrid Weigel, in seiner ganzen Reichweite bestätigt. Die Perspektiven der Semiotik und der Ikonologie werden im Folgenden ausgeschlossen, da sie andere Perspektiven entwickeln, die für Benjamins und Warburgs Deutung der Lesbarkeit nicht relevant sind, weil sie die Sprache als Mittel verstehen, um Bilder zu deuten. Es soll trotzdem erwähnt werden, dass die Sechziger- und Siebziger-Jahre ein wichtiger Moment in der Geschichte des Paradigmas des Lesens sind (man denke z. B. an Autoren wie Roland Barthes, Umberto Eco und Christian Metz). Man darf außerdem nicht vergessen, dass die Dimension des Lesens und der Interpretation (sei sie ikonologisch, semiologisch oder hermeneutisch betrachtet) von unabdingbarer Bedeutung für die Kunstgeschichte ist, die als Fach zum Ziel hat, buchstäblich ihre Gegenstände zur Sprache zu bringen. Vgl. u. a. Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* (mit Beiträgen von Jean Arrouye, Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Irving Lavin, Barbara Schellewald, Salvatore Settis und Martin Warnke), Berlin 1992; Andreas Beyer, *Die Kunst – zur Sprache gebracht*, hg. von Lena Bader, Johannes Grave und Markus Rath, Berlin 2017.
- 4 Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992.
- 5 Aristoteles, *Metaphysik*, V, 12, 1019 b 5 – 8.
- 6 Aristoteles, *De Anima*, 417 b 2 – 7.
- 7 Das Thema durchquert wie ein roter Faden Giorgio Agambens Werk. Vgl. u. a. *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998 (it. Original: Giorgio Agamben und Gilles Deleuze, *Bartleby o la formula della creazione*, Macerata 1993); *Profanierungen*, Frankfurt a. M. 2005 (it. *Profanazioni*, Roma 2005); *Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays*, Frankfurt a. M. 2013 (it. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza 2005); *Nachtheiten*, Frankfurt a. M. 2010 (it. *Nudità*, Roma 2009); *Il fuoco e il racconto*, Rom 2014; *Che cos'è la filosofia?*, Macerata 2016; *Creazione e anarchia*, Vicenza 2017.
- 8 Deleuze 1992 (wie Anm. 4), 267.
- 9 Pic und Alloa 2012 (wie Anm. 1), 1.
- 10 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, sieben Bände, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972 – 1989 [im Folgenden GS], hier Bd. 2, 213.
- 11 Vgl. Pic und Alloa 2012 (wie Anm. 1), 1 – 2.
- 12 Georges Perec, *Lire: esquisse socio-physiologique*, in: ders., *Penser/Classer*, Paris 2003, 113.
- 13 Das »seitliche« oder »konstellatorische« Lesen zielt nicht darauf, den Kontext der Bilder zu rekonstruieren, der im Zentrum des semiologischen Interesses für die Bilder steht und in verschiedenen Weisen dekliniert wird, etwa als *context* (Alpers), *framing* (Bal), oder *recognition* (Bryson). Zur Anwendbarkeit von semiologischen Lektüren für die Kunstgeschichte vgl. u. a.: Svetlana Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983; Mieke Bal, *Reading art?*, in: Griselda Pollock (Hg.), *Generations and geographies in the visual arts. Feminist readings*, London 1996, 24 – 41; Mieke Bal und Norman Bryson, *Semiotics and art history*, in: *Art Bulletin* 73, 1991, 174 – 208; Mieke Bal und Norman Bryson, *Semiotics and art history. A discussion of context and senders*, in: Donald Preziosi (Hg.), *The art of art history. A critical anthology*, Oxford 1998, 242 – 256; Norman Bryson, *Word and image. French painting of the Ancien Régime*, New York 1981; ders., *Semiology and visual interpretation*, in: Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey (Hg.), *Visual theory. Painting and interpretation*, Oxford 1991, 61 – 73; Nelson Goodman, *Languages of art*, Indianapolis 1968.
- 14 Samuel Weber, *Benjamin's -abilities*, Cambridge, Mass./London 2008.
- 15 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 5, 570 – 611.
- 16 Ebenda, 570.
- 17 Zu diesem Thema vgl. Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. 2008, 265 – 296; dies., *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt a. M. 2015, 402 – 442.
- 18 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 5, 525.
- 19 Ebenda.
- 20 Ebenda, 576 – 577.
- 21 Ebenda, 577 – 578.
- 22 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 2, 1064.

- 23 Vgl. Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata 2008, 70 – 76.
- 24 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 2, 312.
- 25 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 1, 612; Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Wien ³1923.
- 26 Ebenda, 30.
- 27 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 5, 589.
- 28 Ebenda, 578.
- 29 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 2, 210.
- 30 Ebenda, 212.
- 31 Ebenda, 213.
- 32 Das Thema der Spur ist von zentraler Bedeutung in den Forschungen von Sigrid Weigel und Sybille Krämer. In ihrem jüngsten Buch *Die Grammatologie der Bilder* (Frankfurt a.M. 2015) nimmt Weigel ihren Ausgang vom Jacques Derridas *Grammatologie*, und besonders von seiner These: »Es gilt, die Spur von dem Seienden zu denken«. Von hier aus, so schlägt sie vor, »soll die Aufmerksamkeit auf die Spuren desjenigen gelenkt werden, was vor dem Bild liegt, auf das, was sich (noch) nicht in ikonischer oder piktorialer Gestalt – oder auch als Denkbild – darstellt oder in Erscheinung tritt [...]« (9). Es geht also um die »Emergenz visueller Bilder«, aber auch um Denkbilder. Zentral ist deswegen, neben Derrida, Walter Benjamins Epistemologie der Bilder und der Schwelle. Aber natürlich spielen viele andere Autoren, wie Sigmund Freud und Aby Warburg, eine große Rolle in diesem wichtigen Buch, das vielen von Weigels Forschungen der letzten Jahre eine neue und kompakte Gestalt gibt. Die *Grammatologie der Bilder* untersucht Prozesse der Bildgebung, d. h. die Prozesse, durch die etwas erscheint und zum Bild wird. Diesem Bereich gehören Affekte und Gefühle, Ausdrucksgebärden, Tränen und Trauer, Vorurteile und Verurteilungen, aber auch Techniken des digitalen Imaging und Scannens an. Es geht um den Raum, der dem Visuellen vorausgeht, d. h. nicht um das Unsichtbare, sondern um das An-ikonische, das Virtuelle und die Latenz. Zur Epistemologie der Spur, ihrer Lesbarkeit und ihrem Unterschied zum Lesen von Texten, Zeichen und Symbolen vgl. Sybille Krämer, Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: dies., Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, 11 – 33. Der Band enthält verschiedene Beiträge, die das Thema der Spur interdisziplinär beleuchten.
- 33 Zur Beziehung zwischen Benjamins *Passagen-Werk* und Warburgs *Mnemosyne-Atlas* vgl. Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2014.
- 34 Wie bekannt, hat Gottfried Boehm mit dem Begriff der »ikonischen Differenz« vorgeschlagen, der Spezifität des Bildes diesen Überschuss zuzuschreiben. Vgl. Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994. Jörg Huber bezieht sich zur »ikonischen Differenz« und zu Jean-Luc Nancy's »ikonischer Dialektik«, indem er der von der Semiotik und Ikonographie praktizierten »Bildrezeption als Textlektüre« die Unlesbarkeit der Bilder entgegenstellt. »In unserer Kultur und im wissenschaftlichen Kontext geht es im Gebrauch der Begriffe des Lesens und der Lesbarkeit meist um Entzifferung, Wörtlichkeiten, Interpretation, Sinngebung, Bedeutungen, Verstehen und damit um die Vorstellung, die die Welt als entzifferbar versteht. Damit taucht die Frage nach den Grenzen dieses Begriffsverständnisses auf und nach dem, was jenseits von ihnen liegt«. Vgl. Jörg Huber, Der Anspruch auf Unlesbarkeit der Bilder und die Lesbarkeit seiner Behauptung, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*, Würzburg 2007, 49 – 60, hier 52.
- 35 Die Sammlung materieller Bilder (vor allem Druckgraphiken, Gemälde und Fotografien aus dem 19. Jahrhundert), mit denen sich Benjamin für seine *Passagen-Arbeit* beschäftigt hatte, wurde jüngst für das erste Mal rekonstruiert: Vgl. Steffen Haug, *Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Photographie in der Passagenarbeit*, Paderborn 2017.
- 36 Über die Reichweite von Warburgs Epistemologie der Bilder aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive vgl. u. a. Kurt Foster, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft. Ein Blick in die Abgründe der Bilder*, Berlin 2017; Thomas Hensel, *Wie aus einer Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde: Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011; Weigel 2008 (wie Anm. 17) und Weigel 2015 (wie Anm. 17).
- 37 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. 2.1), hg. von Martin Warnke, Berlin 2008.
- 38 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 5, 595.
- 39 Über dieses Thema vgl. u. a. Sigrid Weigel, Epistemology of wandering, tree and taxonomy, in: *Images Revue* 4, 2013, 1 – 20, hier 5.
- 40 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 5, 596.
- 41 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet* (L'Œil de l'histoire, Bd. 3), Paris 2011, 12.
- 42 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2001, 322.
- 43 Vgl. Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920; Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1976; ders., *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1993. Der Begriff *diaphanes* kommt aus Aristoteles *De anima* (2. Buch, 7 Kapitel), wo der Philosoph die relationale Struktur der Wahrnehmung definiert. Grundlage seiner Doktrin der Wahrnehmung ist der Sehsinn. Indem Aristoteles den Zusammenhang zwischen dem Sehsinn und seinem Gegenstand (dem

Sichtbaren) definiert, hebt er das Paradox hervor, nach dem das, was sich zeigt, sich nie in sich selbst (*en autó*), sondern immer durch (*diá*) etwas anderes zeigt. Das heißt, dass jedes Erscheinen immer ein »Mitschneiden« oder ein »Durcherscheinen« ist. Diese Passage wurde oft von der Rezeption ausgelassen, auch weil Aristoteles sie nicht betont, indem er ein Wort aus der allgemeinen Sprache benutzt (*diaphanés*), um die mediale Natur des Erscheinens – d. h. die Fähigkeit eines Mediums, die Form von etwas anderem anzunehmen, ohne mit ihm zusammenzufallen – zu bezeichnen. In *Das durchscheinende Bild* (Zürich 2011) nimmt sich Emmanuel Alloa vor, die Geschichte dieser Vergessenheit zu rekonstruieren. Nach dieser Perspektive finden die Bilder ihren Wohnsitz in einem Dritten, zwischen Sachen und Zeichen. Sie sind nicht bloße Erscheinungen oder Phänomene, sondern bringen das Medium ihres Erscheinens mit sich, das *diá* des *diaphainesthai*. Aristoteles Ästhetik (als Doktrin der Wahrnehmung) wird von Alloa retrospektiv von Husserls Phänomenologie aus gelesen, die dadurch wiederum in ein neues Licht gerückt wird. Aus dieser Begegnung entsteht das, was Alloa als »Diaphänomenologie« definiert. Eine faszinierende

Geschichte des *diaphanes* wird von Emanuele Coccia durch die averroistische Interpretation Aristoteles geliefert: vgl. Emanuele Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Mailand 2005.

- 44 Carlo Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Turin 1986.
- 45 Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Über die Methode*, Frankfurt a. M. 2009 (it. *Signatura rerum. Sul metodo*, Turin 2008).
- 46 Aby Warburg, Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache [1927], in: ders., *Bilderreihen und Ausstellungen* (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. 2.2), hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin 2012, 73–97.
- 47 Aby Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum [1902], in: ders., *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. 1.1,2), hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, 96.
- 48 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 2, 213.
- 49 Benjamin, GS (wie Anm. 10), Bd. 6, 32.
- 50 Weigel 2008 (wie Anm. 17), 234.