

Die Leerstelle Walter Benjamin

Zur Verfehlung einer kulturwissenschaftlichen Wahlverwandtschaft

Sigrid Weigel

Unter den 53 Namen der Autoren, deren Beiträge in dem Jahrzehnt zwischen 1921 und 1931 in den neun Bänden der *Vorträge der Bibliothek Warburg* erschienen sind, springt eine signifikante Lücke ins Auge; es fehlt darin der Name Walter Benjamins. Die Tatsache, dass keine seiner Arbeiten den Weg in die *Vorträge* fand, ist mehr als bemerkenswert – dies nicht nur wegen der zahlreichen Korrespondenzen seiner Schriften zu den Forschungen der KBW und der deutlichen Nähe zwischen den Interessen Benjamins und Warburgs, die gegenwärtig zu den bekanntesten Köpfen der ›ersten Kulturwissenschaft‹¹ gezählt werden. Ihre Namen werden nicht selten zusammen diskutiert.² Die Abwesenheit Walter

- 1 Als ›erste Kulturwissenschaft‹ habe ich diese intellektuelle Bewegung titulierte, um sie vom *cultural turn* in den europäischen Geisteswissenschaften der 1980er Jahre zu unterscheiden, jedoch ohne damit eine Vorläuferschaft zu zeitgenössischen Kulturtheorien zu behaupten. Denn zwischen den Arbeiten jener Intellektuellen und der gegenwärtigen Kulturtheorie liegen symptomatische Brüche, liegen Vergessen und Wiederentdeckung – aber auch späte Entdeckungen. Erhebliche Teile ihrer Projekte und Manuskripte gerieten jahrzehntelang in Vergessenheit oder blieben gar vollständig in Archiven und Kellern verborgen, da die Autoren aus Heimat, Kultur und Sprache vertrieben worden und in verschiedenen Ländern und Sprachen gelandet waren. Dennoch nehmen die Arbeiten dieser Autoren, deren Impetus und Potential noch längst nicht ausgeschöpft ist, etliche Ideen des gegenwärtigen theoretischen Diskurses vorweg; vgl. z.B. Sigrid Weigel: *Kulturwissenschaft als Arbeit an Übergängen und als Detailforschung. Zu einigen Urszenen aus der Wissenschaftsgeschichte um 1900: Warburg, Freud, Benjamin*, in: *Erfahrung und Form. Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung eines transdisziplinären Problemkomplexes*, hg. von Alfred Opitz, Trier 2001, S. 125-145; dies.: *Intellectual Potential from the Other Side of Europe's Colonial and National Past. Cultural Science / Kulturwissenschaft around 1900 and its Relevance for Cultural Relations*, in: *Ifa Input* 04/2021, verfügbar unter: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/75824> (aufgerufen am 17.3.2023).
- 2 Vgl. z.B. Matthew Rampley: *Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000; Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004; Christopher D. Johnson: *Configuring the Baroque: Warburg and Benjamin*, in: *Culture, Theory, and Critique* 57.2, 2016, S. 141-165.

Benjamins in den Publikationen der KBW wie überhaupt in deren gesamtem Netzwerk ist besonders irritierend, weil er sich seinerseits intensiv und ausdauernd darum bemüht hat, mit der Forschergruppe um Warburg in Kontakt zu treten, und seine Wertschätzung für Aby Warburg und dessen Bibliothek mehrfach in seinen Veröffentlichungen zum Ausdruck brachte. Die latente Wahlverwandtschaft der beiden herausragenden Kulturwissenschaftler aber konnte nicht manifest werden, weil ihre Formulierung einseitig blieb und eine Resonanz von der anderen Seite ausblieb.

I. Benjamins Programm zum ›neuen Forschergeist‹ und der Arbeit in Grenzbezirken

Benjamins Bewertung Aby Warburgs als ›Grand Seigneur der Wissenschaft‹ ist derweil legendär und gehört zu den vielzitierten Belegen für die Nähe beider Kulturwissenschaftler. Die Formulierung entstammt dem umfangreichen Aufsatz über Johann Jakob Bachofen, den Benjamin während des Pariser Exils 1934/35 auf Französisch schrieb, in der Hoffnung, ihn in der *Nouvelle Revue Française* gedruckt zu sehen; doch ist der Text erst posthum erschienen.³ Darin heißt es, der Typus des seigneurialen Gelehrten, der durch Leibniz glänzend inauguriert sei, verdiene es, »bis in die Gegenwart verfolgt zu werden, wo er noch immer noble und bemerkenswerte Geister hervorgebracht hat so wie Aby Warburg, den Gründer der Bibliothek, die seinen Namen trägt und die gerade Deutschland in Richtung England verlassen hat«. ⁴ Mit dem letzten Hinweis zeigt sich Benjamin, der Deutschland im März 1933 für immer den Rücken kehrte, auch im Exil gut informiert über das Schicksal der Warburg-Bibliothek. Die Enttäuschung darüber, dass seine Arbeiten dort keine Aufnahme gefunden hatten, ja von Panofsky und Saxl explizit zurückgewiesen wurden, hat ihn nicht daran gehindert, die von seiner Seite empfundene Wahlverwandtschaft öffentlich kundzutun. Bereits eine seiner ersten Veröffentlichungen aus dem Exil, die am 30. Juli 1933 im »Literaturblatt« der *Frankfurter Zeitung* (aus naheliegenden Grün-

3 Die Redaktion der Zeitschrift schickte den Text weiter zum *Mercure de France*, wo er ebenfalls nicht erschienen ist. Und auch ein späterer Veröffentlichungsversuch bei der *Gazette de France* scheiterte. Erstmals publiziert wurde der Text 1954 in *Les Lettres Nouvelles*; vgl. Walter Benjamin: Anmerkungen zu Seite 123-133. Johann Jakob Bachofen, in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980 (Gesammelte Schriften, Bd. 2.3), S. 963-976; hier S. 967.

4 Walter Benjamin: Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. Johann Jakob Bachofen, in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge (Anm. 3), Bd. 2.1, S. 219-233; hier S. 224 (Übersetzung S. W.).

den unter dem Pseudonym Detlef Holz) publizierte Besprechung der neu begründeten *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, mündet in eine Hommage an die Bibliothek Warburg. Denn Benjamin nutzte die Besprechung des kunstwissenschaftlichen Jahrbuchs für einen programmatischen Artikel über einen »neuen Forschergeist«,⁵ unter dessen Orten die Warburg-Bibliothek einen prominenten Platz einnehme.

Das Merkmal des neuen Forschergeistes sei nicht der »Blick fürs ›Große Ganze‹ oder für die ›umfassenden Zusammenhänge‹, wie ihn einst die behäbige Mittelmäßigkeit der Gründerzeit für sich in Anspruch nahm«, so Benjamin:

Vielmehr hat er den strengsten Prüfstein darin, in Grenzbezirken sich daheim zu fühlen. Das ist es, was den Mitarbeitern des neuen Jahrbuches ihren Platz in der Bewegung sichert, die heute von den germanistischen Studien Burdachs bis zu den religionshistorischen der Bibliothek Warburg die Randgebiete der Geschichtswissenschaft mit frischem Leben erfüllt.⁶

In seinem Artikel identifiziert Benjamin jene Gruppe von Wissenschaftlern und Intellektuellen, die sich aus heutiger Perspektive als »erste Kulturwissenschaft« darstellt, bereits als eine »Bewegung«. Obwohl deren Autoren damals geographisch und institutionell weit verstreut waren, lassen sich im Rückblick sehr klar Gemeinsamkeiten in den theoretischen Überzeugungen, im Denkstil,⁷ in der Überschreitung akademischer Disziplinen, in signifikanten Denkfiguren und in Methoden jenseits der taxonomischen Ordnung des Wissens und konventioneller, an Chronologie und Fortschritt orientierter Darstellungen ausmachen. Zu dem Zeitpunkt aber, als Benjamin dieser Bewegung ein Gesicht verlieh, war sie gerade – kurz nach der Etablierung des NS-Regimes – in Auflösung begriffen. Denn alle damals lebenden Autoren der »ersten Kulturwissenschaft« waren bereits im Exil oder im Begriff zu emigrieren. Insofern liest sich der Artikel als Beispiel von Benjamins Methode »rettender Kritik«.

Das Plädoyer für die Überschreitung angestammter Fachgrenzen, für die Arbeit an Grenzfällen und in Grenzgebieten ist ein Leitmotiv des Tex-

5 Walter Benjamin: Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der »Kunstwissenschaftlichen Forschungen« [Rez. 1932], in: ders.: Kritiken und Rezensionen (Gesammelte Schriften [Anm. 3], Bd. 3), S. 369-374; hier S. 374.

6 Ebd.

7 Vgl. dazu Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv 1935, Frankfurt a.M. 1980, S. 129-131.

tes. Ähnlich hat Warburg im Resümee seines Vortrags zur Entzifferung der astrologischen Monatsbilder im Palazzo Schifanoja in Ferrara auf dem Kunsthistoriker-Kongress 1912 in Rom für eine »methodische[] Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung« plädiert.⁸ In Benjamins Artikel wird die kunstwissenschaftliche Arbeitsweise des neuen Jahrbuchs als Kunstbetrachtung aus dem »Geist wahrer Philologie« charakterisiert. Als einen »Ahnherr[n] dieses neuen Typs von Kunstwissenschaft« nennt er Alois Riegl.⁹ In diesem Zusammenhang betont er »die Bereitschaft, die Forschung bis zu jenem Grund voranzutreiben, aus dem auch dem ›Unbedeutenden‹ – nein, gerade ihm – Bedeutung zuwächst«, jenem ›Unscheinbaren‹, das in den Werken überdauere und der Punkt sei, »an welchem der Gehalt für den echten Forscher zum Durchbruch« komme.¹⁰

II. Korrespondenzen zwischen Benjamins und Warburgs Methode

Diese Maxime, das scheinbar Unbedeutende in eine zentrale erkenntnistheoretische Position zu heben, teilte Benjamin mit Warburg,¹¹ bei dem dafür die bekannte Redewendung »der liebe Gott steckt im Detail« steht. Und auch er sah das methodische Beispiel dafür in der Philologie.¹² Entwickelt hatte Warburg diese Perspektive in Gestalt einer Verschiebung von motiv-, stil- oder formgeschichtlichen Untersuchungen der Kunst-

8 Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in: *Astrologische Bilderwelt und Symbolwanderung [1922]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare* hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 373-400; hier S. 396.

9 Benjamin: *Strenge Kunstwissenschaft* (Anm. 5), S. 371 f.

10 Ebd.

11 Und auch mit Sigmund Freud; vgl. dazu Sigrid Weigel: *Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details*, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 15-38.

12 So explizit in einem Brief an den Bruder Max über das Seminar zur »Bedeutung der Antike für den Stilwandel der italienischen Kunst der Frührenaissance«, das er im Wintersemester 1925/26 an der KBW durchführte. In dem Brief nennt er als einen von zwei Leitsätzen »der liebe Gott steckt im Detail«: »Es ist nicht zum wenigsten das Beispiel der grossen deutschen Philologen, besonders Useners, den ich persönlich, wenn auch nur aus geistiger Ferne erleben durfte, das mich zur Formulierung der zweiten Maxime führte«, in: Aby Warburg: *Briefe*, hg. von Michael Diers und Steffen Haug mit Thomas Helbig, Berlin 2021 (*Gesammelte Schriften, Studienausgabe*, Abt. 5, Bd. V.1), S. 643.

werke hin zur bedeutungstragenden Rolle von bewegtem Beiwerk und erregten Gebärden in seiner Dissertation über Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*. Darin postuliert er »die Behandlung des bewegten Beiwerkes«, wie er sie bereits in den literarischen Vorlagen von Botticellis Gemälden – Polizians Versen – entdeckt hatte, zum »Kriterium des ›Einflusses der Antike‹«. ¹³ Den Rückgriff der Maler auf Bildformeln der paganen Antike interpretiert er als Ausdrucksform von Affekten, für die die zeitgenössische christliche Kultur keine Sprache bereithielt. Später, erstmals in seiner Untersuchung von Darstellungen zum *Tod des Orpheus* in *Dürer und die italienische Antike* (1905), wird er solchen Ausdrucksgebärden den Namen der ›Pathosformel‹ geben. ¹⁴

Vermutlich hat Benjamin das Botticelli-Buch Warburgs nicht gekannt, anders als das Buch über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920), das er im Zusammenhang seiner Arbeit am *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) studierte. Umso auffälliger sind in diesem Buch Passagen wie die über die erregten Gebärden und flatternden Gestalten der »theatralischen Figuren« des Barock: »In ihnen drängt sich nicht sowohl die Souveränität auf, welche die stoischen Redensarten zur Schau stellen, als die jähe Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms, in dem zumal Lohensteins Gestalten wie zerrißne, flatternde Fahnen sich bäumen.« ¹⁵ Umgekehrt spricht Warburg in dem Dürer-Aufsatz von 1905, in dem er die »echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks« als Pathosformeln bezeichnet und als »pathetisch gesteigerte Mimik«, »Muskelrhetorik« oder »Superlative der Gebärdensprache« umschreibt, auch vom »römischen Barockstil der großen Geste«. ¹⁶

Wenn für das Konzept der Pathosformel in Warburgs kritischer Ikonologie die antike Rhetorik Pate stand, dann werden in Benjamins Texten umgekehrt spezifische Ausdrucksgebärden nicht selten auf dem Umweg über Bildzitate beschrieben. Denn in den meist kurzen, äußerst verdichteten Verweisen auf einzelne Bilder der Kunstgeschichte, bei denen Bilder, die Benjamin auf Reisen oder im Museum gesehen hatte, sich nicht sel-

13 Aby Warburg: Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance [1893], in: ders.: Werke (Anm. 8), S. 39-123; hier S. 58.

14 Vgl. Aby Warburg: »Tod des Orpheus«, in: Dürer und die italienische Antike [1905], in: ders.: Werke (Anm. 8), S. 176-197; hier S. 177.

15 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928/1980], in: ders.: Abhandlungen (Gesammelte Schriften [Anm. 3], Bd. 1.1), S. 203-430; hier S. 250f.

16 Warburg: Tod des Orpheus (Anm. 14), S. 178, 180f.

ten nach einer langen Latenzzeit in Denkbilder verwandeln,¹⁷ geht es sehr häufig um Gesten, Gebärden und den körperlichen Ausdruck im Bildraum. Solche Pathosformeln sind ein unverzichtbares ›Material‹ für seinen physiognomischen Blick, der Ausdrucksgebärden nicht nur als mimisch-leibliche Signatur von Affekten und Erinnerungen liest, sondern sie darüber hinaus als physiognomische Signatur der Zeit deutet. So zitiert er beispielsweise im Karl Kraus-Essay (1931) die barocke Altarmalerei, um die Art und Weise vor Augen zu führen, wie die ganze Weltgeschichte in einer einzigen Phrase auf Kraus eindringe, ähnlich wie in der Perspektive der verkürzten Proportionen, die für die barocken Deckenbilder typisch sei, Ausdruck eines »ganz und gar nicht kontemplativen Nu«, eines gedrängten Augenblicks, der durch die malerische Komposition hervorgebracht werde. Ein paar Absätze weiter ist es die leibliche »Neigung« der Gestalten auf den Darstellungen der *Wiener Genesis*, die Benjamin im Blick auf Korrespondenzen zwischen Expressionismus und frühmittelalterlichen Miniaturen thematisiert: »Als hätte sie die fallende Sucht ergriffen, so neigen sie in ihrem Lauf, der immer überstürzt ist, sich einander zu.«¹⁸ In diesem Fall wird mit dem »Beispiel der Wiener Genesis« der Schauplatz einer ausführlicheren Bildbeschreibung eröffnet, die fast über die ganze Seite reicht und die Körpersprache der expressionistischen Bilder als Symptome von Schuldgefühlen nach dem Ersten Weltkrieg diskutiert. Im Baudelaire-Buch bleibt es dagegen bei der knappen Erwähnung der »Ausdruckskraft der Iracundia des Giotto in Padua«, mit der Benjamin Baudelaires Jähzorn und Spielwut in den *Fleurs du mal* charakterisiert.¹⁹ Hier zitiert er eine Figur aus der Kunstgeschichte als Bild der Verkörperung eines spezifischen Affektbildes, womit die ikonographischen Ausdrucksgebärden Giottos als Vergleichsregister für die poetische Sprache der Moderne genutzt werden: Nachleben von Pathosformeln der Renaissance in der Moderne.²⁰

Auch die Nähe dieser Betrachtungsweise zu Warburgs Arbeiten erklärt Benjamins Interesse an den Forschungen der KBW. Die Ausdrucks-

17 Zur »Faszinationsgeschichte gesehener Bilder als Latenz von Denkbildern« vgl. Sigrid Weigel: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder, Frankfurt a.M. 2008, S. 269-271.

18 Walter Benjamin: Literarische und ästhetische Essays. Karl Kraus [1931], in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge (Anm. 3), Bd. 2.1, S. 334-367; hier S. 351.

19 Walter Benjamin: Vorträge und Reden. Johann Peter Hebel, in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge (Anm. 3), Bd. 2.2, S. 635-640; hier S. 637.

20 Zur Stellung Giottos und anderer Bilder, die Benjamin auf seinen Italienreisen gesehen hat, vgl. Sigrid Weigel: L'Italia come scena delle immagini di pensiero e del pensare per immagini di Benjamin. Giotto, Baudelaire, Proust e la sopravvivenza dell'Antica nell'allegoria, in: Benjamin e la cultura italiana. Atti della giornata internazionale di studi, hg. von Marco Maggi, Florenz 2022, S. 39-58.

gebärden bilden gleichsam einen Schnittpunkt von Benjamins physiognomischer Geschichtsbetrachtung und Warburgs Arbeit am Bildgedächtnis der europäischen Kulturgeschichte. Insofern geht Benjamins Interesse am Kontakt zur KBW weit über die thematischen Überschneidungen zwischen den Forschungen der Warburg-Bibliothek und seinem Trauerspiel-Buch hinaus, das nach einem Teilabdruck 1927 in den *Neuen Deutschen Beiträgen* 1928 im Rowohlt Verlag erschien.

III. Warburg, Panofsky und Saxl im Trauerspiel-Buch

Dass es aber eben dieses Buch war, für das Benjamin sich die Mitarbeiter der Warburg-Bibliothek als Leser wünschte, begründet sich aus sehr konkreten Überschneidungen mit den Themen und Erkenntnisinteressen von Warburgs Luther-Buch von 1920 zum einen und der Dürer-Studie von Erwin Panofsky und Fritz Saxl von 1923 zum anderen.²¹ Beide zitiert Benjamin ausführlich, und zwar in zwei Abschnitten seines Buches. So würdigt er im Abschnitt zu Dürers *Melencolia I* den »dialektischen Zug der Saturnvorstellung, der aufs erstaunlichste der Dialektik des griechischen Melancholiebegriffs sich zuordnet«, die Vollendung, die Panofsky und Saxl mit ihrer »schönen Studie über ›Dürers Melencolia I‹ den Entdeckungen ihres außerordentlichen Vorbildes, den Studien Giehlow's über ›Dürers Melencolia I und den maximilianischen Humanistenkreis‹ gegeben haben«, und referiert ihre Deutung *en detail*. Auch zitiert er im Zusammenhang seiner Überlegungen zur »Treue zur Dingwelt« z.B. Abū Mašar nach Panofskys und Saxls Dürer-Studie von 1923.²² Allerdings spricht er auch von der »höheren Schönheit der Arbeit von Giehlow« und dessen Verdienst, den Wendepunkt der Renaissance, die Umdeutung der saturnischen Melancholie, »mit der Wucht einer dramatischen Peripetie dargestellt zu haben«.²³ Zugleich bezieht er sich hier auf Warburgs Äußerungen zur »Saturnfürchtigkeit«, die im Mittelpunkt des Sternenglaubens der Renaissance gestanden habe.²⁴ Ausführlicher kommt Warburgs Luther-Studie in dem Abschnitt zum Zuge, in dem Benjamin eine Theorie der Allegorie auf religions- und bildgeschichtlicher Grundlage entwickelt. Aus »wahlverwandter Stimmung« habe Warburg »faszinierend entwickelt, wie

21 Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Dürers ›Melencolia I‹: eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig und Berlin 1923.

22 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (Anm. 15), S. 334.

23 Ebd., S. 327f.

24 Ebd., S. 328.

in der Renaissance »die Himmelserscheinungen menschlich umfaßt wurden, um ihre dämonische Macht wenigstens bildhaft zu begrenzen«.²⁵

Es sind nämlich Benjamins Überlegungen zum religionsgeschichtlichen Ursprung der Allegorie und zur »emblematischen Bewältigung« des antiken Erbes und der Dämonenfurcht mithilfe der Allegorie, die seiner Allegorie-Theorie eine ganz eigene, exzeptionelle Signatur geben, auch wenn dieser Aspekt in der Rezeption des Buches wenig beachtet wird. Und eben diese religionsgeschichtlichen Zusammenhänge und die Frage nach dem Nachleben der paganen Götter in Astrologie und Emblematik sind es, die Benjamins Wahlverwandschaft zu Warburg und seinen Wunsch nach Austausch mit der KBW begründen. Zudem finden sich in seinem »Verzeichnis der gelesenen Schriften« etliche Titel, die zu den besonders gewürdigten Büchern in der Warburg-Bibliothek zählen, so beispielsweise Franz Boll's *Sternenglaube und Sterndeutung* und Boll's *Lebensalter*, Herrmann Useners *Götternamen* und Friedrich von Bezolds *Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*.²⁶

Die Bemühungen Walter Benjamins, sein Buch über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* den Wissenschaftlern in Hamburg zu empfehlen, sind bekannt. So ist belegt, wie intensiv er sich über Gershom Scholem und Hugo von Hofmannsthal bemühte, mit dem Kreis der KBW ins Gespräch zu kommen. Doch dieses Interesse mündete in eine Geschichte der Enttäuschung; die erhoffte Anerkennung einer Wahlverwandschaft und die Realisierung der latenten Beziehung in den offensichtlichen epistemischen Korrespondenzen blieben aus. So bekannt wie Benjamins Initiative um Kontakte zur Warburg-Schule sind, so unbekannt sind lange die Hintergründe geblieben, die zu dieser Zurückweisung führten.²⁷ Aus

25 Ebd., S. 395.

26 Vgl. Walter Benjamin: Verzeichnis der gelesenen Schriften, in: ders.: Nachträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Christoph Gödde, Henri Lonitz und Garry Smith, Frankfurt a.M. 1989 (Gesammelte Schriften, Bd. 7.1), S. 437-476; hier S. 449-451.

27 1978 hat Wolfgang Kemp die in der Benjamin-Korrespondenz sichtbaren Spuren erstmals rekonstruiert; vgl. Wolfgang Kemp: Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft, in: Walter Benjamin im Kontext, hg. von Burkhardt Lindner, 2., erw. Aufl., Königstein (Taunus) 1985, S. 224-257. Dem hat Momme Brodersen 1991 einige Dokumente aus dem Archiv des Warburg Instituts hinzugefügt; vgl. Momme Brodersen: Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint ... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, hg. von Horst Bredekamp u.a., Weinheim 1991, S. 87-94. Durch die Edition von Panofskys Korrespondenz durch Dieter Wuttke wurden 2001 weitere Dokumente zu der Geschichte zugänglich; vgl. Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 1, Wiesbaden 2001 (Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden). Doch ein vollständiges Bild

den Archiven lässt sich die Odyssee des Trauerspiel-Buches jedoch relativ genau rekonstruieren.²⁸ Anstatt Benjamins Buch als wichtigen Beitrag zu den Forschungsinteressen der KBW zu begrüßen, wurde es in der Warburg-Bibliothek von einem zum anderen geschickt: von Aby Warburg in Hamburg zu Fritz Saxl in London und retour nach Hamburg an Erwin Panofsky.

IV. »Zu gescheit« – das Scheitern des Trauerspiel-Buchs in der KBW

Am 28. Januar 1928 schickte Clara Hertz, die Mitarbeiterin Warburgs, einen Postscheck über zwölf Mark an den Rowohlt Verlag, zusammen mit einem Dank für die Zusendung von Benjamins Buch und der Erklärung, dass der »Herr Professor grundsätzlich nicht Exemplare annimmt, auf denen die Verpflichtung der Rezension liegt, das Buch ihn aber interessiert und in den Rahmen der Bibliothek passt«. Offensichtlich war der KBW vom Rowohlt Verlag ein Rezensionsexemplar von Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zugeschickt worden. Ob Warburg das Buch gelesen hat, ist ungewiss; immerhin vergingen etliche Monate, bis er das Exemplar an Fritz Saxl schickte, der sich zu dem Zeitpunkt zu Archivstudien in London aufhielt; er versah es mit der Widmung »Ihrem l.[ieben] Saxl/ die K.B.W./ 4.VI. [1]928«²⁹ und ließ Clara Hertz die Sendung mit den Worten kommentieren: »Das Buch von Benjamin wurde mir vor einiger Zeit (wahrscheinlich auf Betreiben des Autors) vom Verlag Rowohlt zur Rezension zugeschickt.«³⁰ Saxl war das Buch bereits mit einem Schreiben von Gershom Scholem vom 24. Mai 1928 empfohlen worden, in dem dieser sich u. a. nach dem Erscheinen der zweiten Auflage von Saxls und Panofskys Melancholie-Buch erkundigt hatte.

Scholem empfiehlt Saxl vor allem das für sein Dafürhalten höchst großartige »Kapitel über das Melancholieproblem, das Ihren Intentionen von einer ganz anderen Seite her aufs offensichtlichste entgegenkommt«, und fügt die Bemerkung hinzu, dass sein Hinweis möglicherweise ganz überflüssig sei, »da Sie das Buch ja wohl haben werden (ich habe dem Autor

ergab sich aus all dem noch nicht. Die Dokumentation der Quellen zu deren Verständnis erfolgte in Weigel: Walter Benjamin (Anm. 17), S. 255-264.

28 Sofern keine andere Quelle genannt ist, stammen die Dokumente aus dem Warburg Institut.

29 Das Titelblatt mit der Widmung von Warburgs Hand ist abgebildet bei Brodersen: Dokumente (Anm. 27), S. 90.

30 Warburg: Briefe (Anm. 12), S. 711.

sehr empfohlen, der Bibliothek Warburg ein Exemplar zu schicken) aber es wäre ja möglich, daß es Ihnen bei dem scheinbar fernabliegenden Titel nicht auffällt«. Zudem informiert er Saxl, dass der Autor des Buches sein bester Freund sei und er es sehr bedaure, »Ihnen nicht in Hamburg von ihm erzählt zu haben, denn ich glaube, daß Sie kaum viele Leute finden werden, die ein so außerordentliches Verständnis für die Probleme der Geschichte, die den Warburg-Kreis beschäftigen, mitbringen wie dieser Mann, der von ganz andren Ausgangspunkten aus auf Sie gestoßen ist«. ³¹ Damit bezieht Scholem sich auf seinen Besuch in der KBW im Jahr zuvor. Offenbar glaubte er, mit seiner Empfehlung an bestehende Kontakte anknüpfen zu können. Was er allerdings nicht wissen konnte, ist die Tatsache, dass man dort seine mystikgeschichtlichen und judaistischen Kenntnisse zwar über die Maßen schätzte und auch an der Aufnahme eines Aufsatzes von ihm in die *Vorträge der Bibliothek Warburg* interessiert war, sich seine Person aber eher auf höfliche Distanz halten wollte. So hatte Warburg ihm am 13. September 1927 in wenigen Worten mitgeteilt, ihn aufgrund einer Reise nicht empfangen zu können, und auf Saxl verwiesen. ³² Der berichtet am 29. Oktober 1927 dem in Rom weilenden Warburg ausführlich von Scholems Besuch, würdigt dessen Forschungen, die »westliche Wissenschaft mit talmudischer Kenntnis« verbinden, beendet aber seinen Bericht mit einer Art Charakterbild: »Sowie man ihn übrigens in einer konkreten Sache befragt, gibt er sprudelnd Auskunft und endet mit dem stereotypen Satz: darüber könnte ich sehr gut bei Ihnen einen Vortrag halten.« ³³ Insofern war die Scholem'sche Vermittlung offensichtlich nicht die glücklichste. Dennoch beteuert Fritz Saxl in seinem Antwortschreiben vom 17. Juni 1928 Scholem gegenüber sein Interesse und betont die Bedeutung von Benjamins Buchs für die Überarbeitung der Dürer-Studie:

Das Buch von Benjamin hat mich sehr interessiert, wenn es auch wirklich nicht leicht zu lesen ist. Aber der Mann hat doch etwas zu sagen und kennt sein Material. Ich habe es heute wieder an Panofsky weiter geschickt, damit es in die zweite Auflage eingearbeitet wird. Gerade für die Spätzeit, für die wir kein Material haben, ist das von Ben-

31 Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936 (Anm. 27), S. 276.

32 Vgl. Warburg: Briefe (Anm. 12), S. 694.

33 Vgl. Brief von Fritz Saxl an Aby Warburg, 20. 10. 1927, in: Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936 (Anm. 27), S. 277, Anm. 1.

jamin ja so interessant. Ich hoffe sehr, Herrn Benjamin auch persönlich kennen zu lernen. Wo lebt er?³⁴

Der Brief, mit dem Saxl sich am 6. Juni 1928 bei Warburg für die Zusendung von Buch und Widmung bedankt hatte, spricht jedoch eine ganz andere Sprache: »Schönen Dank für die Widmung des Buches von Benjamin. Ich habe mich über die Tatsache der Widmung sehr gefreut. Das Buch ist mir zu gescheit.« Diese Reaktion Saxls ist durchaus sprechend. Der Gegensatz zwischen der Äußerung zur Widmung Warburgs (die ja nicht einmal eine persönliche Widmung Warburgs ist, sondern eine im Namen der KBW) und der zu Benjamins Buch verweist auf seine eigene Rolle und Position dem Bibliotheksdirektor gegenüber. Denn im selben Brief kommentiert er die Arbeitsteilung zwischen Warburg und sich selbst durchaus ironisch. Während er Warburg für dessen »Divinationskraft in historischen Dingen« bewundere, habe der es ihm freundlich überlassen, »wie schon manchmal für dessen Thesen »den Kram dazu zusammenzusuchen«, d.h. die positivistische Knochenarbeit zu machen: »Wie ich die Ausdauer zu diesem Unternehmen habe, weiss ich noch nicht, interessiert Sie und andre ja auch nicht.« Da er sich – womöglich gekränkt – auf die Rolle eines Zuarbeiters verwiesen sah, musste Fritz Saxl »zu Gescheites« offenbar von sich weisen.

In der Abwehr gegen das »zu gescheite« Buch konnte Saxl sich mit Erwin Panofsky allerdings einig wissen. Dem war, als ihm das Buch von Saxl zuzuging, die Sache auch nicht ganz neu, denn er hatte Benjamins Thesen zur Melancholie – in Form des Teilabdrucks, der in den *Neuen Deutschen Beiträgen* erschienen war und ihm von deren Herausgeber Hugo



Abb. 1: Titelblatt von Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels« mit einer Widmung von Warburg an Saxl: »Ihrem l.[lieben] Saxl / die K.B.W. / 4. VI. [1]928«

34 Walter Benjamin: Briefe 1925-1930, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1997 (Gesammelte Briefe, Bd. 3), S. 407f.

von Hofmannsthal zugeschickt worden war – schon vorher in Händen gehabt und offenbar schroff zurückgewiesen. Am 30. Januar 1928 jedenfalls teilte Benjamin Scholem mit, er habe von Hofmannsthal »einen kühlen, ressentimentgeladenen Antwortbrief Panofskys auf diese Sendung« erhalten. »Kannst du dir darauf einen Vers machen?«³⁵ Der auf diese Zurückweisung hin in Gang gesetzte diplomatische Umweg über Scholem, in der Absicht, das Buch Saxl und der KBW zu empfehlen, landete nun ausgerechnet wieder bei Panofsky. Der reagierte auf den wiederholten Empfang nicht aufnahmebereiter als zuvor, fühlte sich nun aber angesichts seiner vorausgegangenen expliziten Zurückweisung peinlich berührt, wie in seinem Antwortschreiben vom 21. Juni 1928 an Saxl deutlich wird. Er habe das Benjamin'sche Buch schon gelesen, es sei auch ihm zu klug, er habe aber ebenfalls viel daraus gelernt:

Die eine Beschreibung der Melancholie von einem Barockdichter des 17. Jahrhunderts, ist übrigens, was B. nicht gemerkt hat, ziemlich genau nach Ripa: wirf die Katze, wie du willst, sie fällt immer auf die bekannten ikonologischen Hinterbeine. Jener Benjamin ist übrigens, was mir ex post sehr peinlich ist, derselbe, wegen dessen Hoffmannsthal [sic] mir damals geschrieben hatte (ich glaube, ich erzählte Ihnen davon), und von dem ich damals in Unkenntnis seines Buches zurückschrieb, dass ich ihn nicht kannte und mir auch einer Anregung auf ihn nicht bewußt wäre.³⁶

Aus dieser Korrespondenz wird erkennbar, dass die Autoren der Melancholie-Studie im Warburg-Kreis durchaus etliches aus Benjamins Beitrag zur Kulturgeschichte und Emblematis der Melancholie »gelernt« haben, zumal das von Benjamin untersuchte Textkorpus sich nicht mit ihren Quellen deckt. Umso erstaunlicher bleibt es, wie stark das Buch von ihnen zurückgewiesen und das Interesse des Autors an einem Austausch brüskiert wurde. Und noch erstaunlicher ist, dass die Lektüre von Benjamins Trauerspiel-Buch keinerlei Spuren in der stark erweiterten und überarbeiteten Dürer-Studie, in dem mit Raymond Klibansky gemeinsam veröffentlichten Buch *Saturn and Melancholy* (1964),³⁷ hinterlassen hat. Lediglich

35 Ebd., S. 325.

36 Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936 (Anm. 27), S. 289f.

37 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt a.M. 1990 (engl. 1964).

in seinem Aufsatz *Et in Arcadia ego* zitiert Panofsky eine Lohenstein-Stelle nach dem Trauerspiel-Buch Benjamins.³⁸

Die Abwehr von Panofsky und Saxl wird vermutlich sehr banale Motive gehabt haben, die in der Verteidigung eines Forschungsgebietes zu suchen sind. Damit verweist die *Odyssee* von Benjamins Trauerspiel-Buch in der KBW auf die Diskrepanz zwischen dem erkenntnistheoretischen Bedeutungsgehalt des Wortes ›Gebietscharakter‹ und seinem wissenschaftspolitischen Sachgehalt. Vor diesem Hintergrund liest sich Benjamins wenige Jahre später veröffentlichte Würdigung der neuen Wissenschaft jenseits des Gebietscharakters der Disziplinen als ›Bewegung‹, der er neben Riegl und Burdach auch und gerade die Warburg-Bibliothek zurechnet, wie eine Beschwörung.

Vermutlich war es also nicht mangelnde Nähe, sondern im Gegenteil eine zu große Nähe zur eigenen Forschung, die die Abwehr von Saxl und Panofsky begründete. Vielleicht war es auch die Tatsache, dass Benjamin in dem Buch eine ganz eigene, neue Deutung der Allegorie aus dem ›Nachleben der Antike‹ entwickelt hat, die den Hamburger Autoren der Dürer-Studie entgangen war, die sich aber deutlich mit Aby Warburgs Interessen am Schicksal der paganen Götter im ›Nachleben der Antike‹ trifft.

V. Zu Benjamins religions- und kunstgeschichtlicher Deutung der Allegorie

Während die Rezeption von Benjamins Allegorie-Diskussion sich weitgehend auf seine Ausführungen zum Widerstreit »zwischen Konvention und Ausdruck«³⁹ und zum Abgrund »zwischen bildlichem Sein und Bedeuten«⁴⁰ konzentriert, hat die religionsgeschichtliche Deutung seiner Lesart der Allegorie und der »emblematischen Bewältigung« des antiken Erbes durch die allegorische Kunst wenig Beachtung gefunden. Dabei formuliert Benjamin explizit, dass der Ursprung der Allegorie nur aus religionsgeschichtlicher Perspektive zu erhellen sei. So verbindet sich sein Hinweis auf die Dominanz des Körperlichen gegenüber der Bedeutung in der »allegorischen Physiognomie« nicht nur mit seiner These, dass im christlichen Trauerspiel die intendierte Transzendenz »ohne Ausblick auf das Jenseits der Mysterien« tatsächlich vollständig in Immanenz aufgehe, obwohl dessen Gattungskon-

38 Darauf hat Wuttke in seinem Kommentar zu Panofskys Briefen hingewiesen; vgl. Panofsky: *Korrespondenz 1910 bis 1936* (Anm. 27), S. 293.

39 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Anm. 15), S. 351.

40 Ebd., S. 342.

zept in der Idee der Erlösung gründe.⁴¹ Die ins Auge springende Körperlichkeit der Allegorie korrespondiert nach Benjamin auch mit der Spur der Leiblichkeit im Nachleben der antiken Götter in der Allegorie:

Dreifach ist zwischen der barocken und mittelalterlichen Christlichkeit die sachliche Verwandtschaft. Der Kampf gegen die Heidengötter, der Triumph der Allegorie, das Martyrium der Leiblichkeit gilt ihnen gleichermaßen notwendig. Diese Motive hängen aufs engste zusammen. Sie sind – wie sich ergibt – unter dem religionsgeschichtlichen Aspekt ein und dasselbe. Und zu erhellen ist der Ursprung der Allegorie nur unter ihm.⁴²

Vor dem Horizont eines bildgeschichtlichen Kontinuums zwischen den Personifikationen der antiken Göttergestalten und der Ikonographie der christlichen Kultur wurde die Wiederbelebung des antiken Bildgedächtnisses in der Renaissance aus christlicher Sicht zu einer Gefahr.⁴³ Daraus motiviert sich der Versuch, in den Allegorien »einen ungebrochenen Rest antiken Lebens [zu] bannen«, so Benjamin.⁴⁴ So hebt er z.B. die emblematische Degradierung der Götter hervor, wenn er darauf hinweist, dass im Chor des Trauerspiels »ganz im altchristlichen Sinne« die antiken Götter »mit Allegorien auf ein und derselben Stufe« stehen. Einerseits also Dämonenangst, andererseits das Projekt, »die dämonische Macht wenigstens bildhaft zu begrenzen«, wie Benjamin aus Warburgs Studie *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* zitiert und folgert: »Und weil durch die Dämonenangst die verdächtige Leiblichkeit ganz besonders beklemmend erscheinen muß, so ist man schon im Mittelalter radikal an ihre emblematische Bewältigung gegangen.«⁴⁵ Im Anschluss an Warburgs Bild von der Doppelherme eines dämonisch-finsteren und eines olympisch-heiteren Antlitzes der Antiken-Verehrung in der Renaissance spitzt Benjamin seine Lesart der Allegorie auf die These zu, die »drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese« seien »unantik, widerantik: die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur.«⁴⁶

Benjamin entdeckt in den Allegorien also nicht nur das Nachleben antiker Figuren und Götterbilder, sondern darüber hinaus deren Verkehrung

41 Ebd., S. 259.

42 Ebd., S. 394.

43 Diese Gefahr betraf auch und gerade die Personifikationen der Sternbilder; zum Kampf um das Bildrecht am Himmel vgl. das Kapitel über die Engel in Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 367-369.

44 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Anm. 15), S. 396.

45 Ebd., S. 395.

46 Ebd., S. 399.

in Bilder des Kreatürlichen und Dämonischen, in denen »böartige magische Kräfte fortwirkten«. Und an dieser Stelle, an der er die Umwandlung der antiken Göttergestalten in Personifikationen des Bösen in einem religionsgeschichtlich fundierten Konzept der Allegorie verdichtet, kommt ein Bild ins Spiel. Es handelt sich allerdings nicht um Dürers *Melencolia I*, die das zentrale kunsthistorische Referenzwerk der Studien von Saxl und Panofsky darstellt, sondern ein Bild von Giotto:

Abgestorbenheit der Gestalten und Abgezogenheit der Begriffe sind also für die allegorische Verwandlung des Pantheons in eine Welt magischer Begriffskreaturen die Voraussetzung. Auf ihr beruht die Vorstellung des Amor »als Dämon der Unkeuschheit mit Fledermausflügeln und Krallen bei Giotto«, beruht das Fortleben der Fabelwesen, wie Faun, Zentaur, Sirene und Harpyie als allegorischer Figuren im Kreise der christlichen Hölle.⁴⁷

Und nach einem längeren Zitat aus Warburgs Luther-Studie zu den antiken Göttern, die als »kosmische Dämonen« eine Art Nebenregiment zur christlichen Kirche darstellten,⁴⁸ fährt Benjamin fort: »Den antiken Göttern in erstorbener Dinghaftigkeit entspricht die Allegorie.«⁴⁹

Die Angabe zur Quelle des oben wiedergegebenen Zitats mit der Beschreibung von Giottos Amor als Dämon der Unkeuschheit ist falsch. Benjamin nennt hier dieselbe Quelle wie beim vorausgegangenen Zitat, nämlich Friedrich von Bezolds *Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* (1922) – wo die Passage aber nicht zu finden ist. Tatsächlich findet sich das Zitat in dem ersten Band von Karl Borinskis *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*.⁵⁰ Im Dezember 1923 hatte Benjamin dem Frankfurter Literaturwissenschaftler Gottfried Salomon-Delatour mitgeteilt, dass »nach zehnjähriger Pause« endlich der zweite Teil von Borinskis Abhandlung erscheine, »gerade noch rechtzeitig für mich«,⁵¹ d.h. für die Arbeit am Trauerspiel-Buch, an dessen Niederschrift er im folgenden Sommer auf Capri arbeiten

47 Ebd., S. 399f.

48 Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten [1920], in: ders.: Werke (Anm. 8), S. 424-491; hier S. 426.

49 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (Anm. 15), S. 400.

50 Karl Borinski: Mittelalter, Renaissance, Barock, Leipzig 1914 (Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm v. Humboldt, Bd. 1), S. 23.

51 Walter Benjamin: Briefe 1919-1924, Frankfurt a.M. 1996 (Gesammelte Briefe [Anm. 34], Bd. 2), S. 401.

wollte. Offensichtlich verfolgte er die Forschung zum recht breit gefächerten Umfeld seiner Arbeit am Trauerspiel-Buch sehr genau. Denn in ähnlichem Sinne berichtete er Scholem und Salomon-Delatour 1924 von der Entdeckung der Dürer-Studie von Panofsky und Saxl.⁵²

Der kurz zuvor, 1922, verstorbene Literaturhistoriker Karl Borinski, Schüler von Michael Bernays, dem Vater von Sigmund Freuds Frau Martha, gehörte zu dem Kreis von Gelehrten aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum, die das Forschungsinteresse am Nachleben des paganen und polytheistischen Erbes der Antike in Renaissance und Moderne teilten. In Borinskis ungemein gelehrter Abhandlung zur Stellung der antiken Ideen und Künste in der europäischen Literaturgeschichte musste Benjamin das zweite Kapitel des ersten Bandes, das der Untersuchung der Allegorie gewidmet ist, besonders interessieren. Darin wird die Metamorphose der heidnischen Götter in Tugenden und Laster gedeutet, und zwar vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten, denen sich christliches Mittelalter und Renaissance in Anbetracht der in den poetischen und mythologischen Figuren der antiken Tradition verborgenen »Heidengötter« gegenüberübersahen. Aus diesem Zusammenhang erklärt Borinski auch, dass Dante die »Vorstellung der ewig in der Luft Schwebenden aus Virgils Unterwelt auf die Verliebten seines ersten Höllenkreises« überträgt, um mit der von Benjamin zitierten These fortzufahren: »Man sieht hier die dämonische Vorstellung der Götter, Amors als Dämon der Unkeuschheit mit Fledermausflügeln und Krallen bei Giotto, entstehen.«⁵³ Da Benjamin sich im Trauerspiel-Buch mehrfach explizit auf Karl Borinski beruft und insgesamt neun Nachweise aus beiden Abhandlungen aufnimmt, kann man den falschen Nachweis beim Giotto-Zitat als Irrtum betrachten.

Dass das Borinski-Zitat für Benjamin allerdings eine zentrale Bedeutung hatte, wird dadurch deutlich, dass er auf der Rückreise aus Capri, von wo er größere Teile des Manuskripts mitnehmen konnte, eine Route wählte, die ihn u. a. auch nach Assisi führte, wo er die Basilica San Francesco mit den Fresken von Giotto besuchte. Der Teil des Trauerspiel-Buches, der nach der Rückkehr nach Berlin noch zu schreiben blieb, war der Abschnitt über die Allegorie, wie er Salomon-Delatour mitteilt.⁵⁴ In die Ausarbeitung dieses Teils ist dann nicht nur das Borinski-Zitat eingegangen, sondern auch dessen Hinweis auf das Amor-Bild von Giotto. Die Darstellung der betreffenden dämonischen Amor-Gestalt findet sich in den Fresken des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar der Unterkirche, die die Allego-

52 Vgl. ebd., S. 509 und 517.

53 Borinski: *Mittelalter, Renaissance, Barock* (Anm. 50), S. 23.

54 Benjamin: *Briefe 1919-1924* (Anm. 34), S. 492.

rie der franziskanischen Tugenden darstellen, bestehend aus der *Apotheose des San Francesco* und allegorischen Szenen der *Povertà*, der *Castità* und der *Obbedienza*. In der unteren rechten Ecke der Allegorie der Keuschheit wird die Amor-Figur, zusammen mit *Immuditia* (Unreinheit) und *Ardor* (Begierde), gefolgt von *Mors* (Tod), einer schwarzen Teufelsgestalt mit Sense, von drei Jungfrauen und der Personifikation der *Penitentia* (Buße) hinabgestoßen; Amor wird also buchstäblich aus der Tugendallegorese herausbefördert. Während die um 1330 entstandenen Bilder heute einem Schüler Giotto zugeschrieben werden, dem sogenannten »Maestro delle Vele«, ging man damals mehrheitlich noch davon aus, dass es sich um ein Werk von Giotto's Hand handelt.

Was Benjamin vor Ort sehen und erkennen konnte, ist schwer zu klären. So klagt er über die Dunkelheit, wenn er Scholem von seinem Besuch berichtet. Da er nur einen Tag in Assisi verbrachte, war es ihm nicht möglich, viel von den »Fresken der an sich schon dunkeln Unterkirche wahrzunehmen. Desto besser konnte ich die der Oberkirche von Giotto studieren.«⁵⁵ Doch der kurze Auftritt des Bildes im Trauerspiel-Buch hat eine zentrale Bedeutung für Benjamins Deutung der »emblematischen Bewältigung« des religionsgeschichtlichen Erbes der Antike im Medium der Allegorie. Im Bildzitat im Literaturzitat verdichtet sich seine These, die Allegorie sei der Schauplatz einer Auseinandersetzung mit den bedrohlichen Anteilen aus dem »Nachleben der Antike« in der christlichen Ikonographie. Während Warburg dieselbe Konstellation am Repertoire des europäischen Bildgedächtnisses studierte, haben die Bilder bei Benjamin zumeist einen kurzen, aber bedeutungsvollen Auftritt; gesehene Bilder verwandeln sich dabei im Nu zu Bildern der Erkenntnis, Verdichtungen seiner Theorie inmitten der Schrift.⁵⁶

Da Saxl und Panofsky solcherlei Ausführungen zur Allegorie »zu gescheit« waren, müssen die Diskussionen, die durch einen Vortrag Walter Benjamins in der Hamburger Heilwigstraße ausgelöst worden wären, in dem er seine Thesen zur »emblematischen Bewältigung« der dämonischen und bedrohlichen Aspekte im Fortleben der Antike in der europäischen Kulturgeschichte präsentiert hätte, im Reich der Phantasie bleiben. Ebenso lässt sich nur über den Dialog spekulieren, der im Anschluss daran möglicherweise zwischen Aby Warburg und Walter Benjamin in Gang gesetzt worden wäre.

55 Ebd., S. 502.

56 Vgl. Kapitel 10 in Weigel: *Grammatologie* (Anm. 43), S. 402-442.