

PHILIPP EKARDT

Benjamins Bekleidungsmodelle

Strumpf und Rüsche als Topologien der Bildtheorie

*Der Beitrag nähert sich der Bildtheorie Walter Benjamins, indem er zwei sie tragenden Topologien nachgeht. Benjamin denkt diese räumlichen Modelle als textile Strukturen und als je schon verzeitlichte. Es handelt sich dabei erstens um den in sich selbst gewickelten Strumpf, der zugleich Hülle und Verhülltes ist, und der sich im Prozess der Entwicklung auflöst; zweitens um die sich in sich selbst windende Rüsche, die Benjamin als den zeitlichen Oszillationen der Mode ausgesetztes schmückendes Beiwerk behandelt. Auf der Basis dieser topologischen Situierung wird Benjamins Bildmodell zunächst kontrastiv lesbar gegen die Modelle Riegls und Wölfflins, die die Geschichte bildlicher Darstellungen als Veränderung der jeweiligen Verschaltungen von Seh- und Tastsinn konzipieren. Zweitens lässt sich eine Serie ästhetischer Begriffe bei Benjamin, die vom Geheimnis, dem Schönen und seinem Komplement, dem Erhabenen bis zum Schein und der Ähnlichkeit reichen, als Folge vergleichbarer topologischer Artikulationen beschreiben. Drittens ergeben sich, in Verbindung mit einer Analyse des Begriffs und Phänomens ›Aufblitzen‹, Ausblicke auf eine Theorie des Photogramms als Umkehrung der Photographie. Und schließlich werden vier-
tens Bezüge zur Zeitlichkeit und historischen Praxis der Mode erkennbar, die an Benjamins Bildtheorie Anteil haben.*

»Der erste Schrank, der aufging, wann ich wollte, war die Kommode. Ich hatte nur am Knopf zu ziehen, so schnappte die Tür aus ihrem Schlosse mir entgegen. Drinnen lag meine Wäsche aufbewahrt.«¹ – Mit diesen Sätzen beginnt eines der kurzen Textstücke, die Walter Benjamins Erinnerungssammlung *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ausmachen. Eingeleitet wird mit diesen Zeilen eine schlicht »Schränke« betitelte Beobachtung, eingeführt werden aber auch zwei Motive, die sich an weiteren Stellen von Benjamins Schriften in ähnlicher und in modifizierter Form wieder finden, die sich dort wie hier auf die eine oder andere Weise verschränken, und denen sich der vorliegende Beitrag widmen soll: einerseits das Textil, konkreter noch: das Kleidungsstück – hier aufgerufen durch die ›Wäsche‹ des jungen Walter; andererseits das Behältnis, hier benannt durch den ›Schrank‹, die ›Kommode‹, durch das ›Drinnen‹, zu dem das Kind vordringt, indem es die Türe öffnet, um zum Ort der Aufbewahrung vorzustoßen. Im Folgenden soll es also um Topologien gehen, die dem Alltäglichen entstammen – Bekleidung und Behälter, beziehungsweise Bekleidung als Behälter –, und es wird zu zeigen

1 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., Bd. 4.1: *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 283. Alle weiteren Verweise auf diese Ausgabe erscheinen unter Angabe der Bandnummer und Seitenzahl in Klammern im Text.

sein, dass diese in Benjamins Denken zu theoretischen Modellen avancieren, ohne ihre Konkretion einzubüßen. Genauer formuliert: Der vorliegende Beitrag beschreibt diese topologisch betrachteten Textilien als Modelle dafür, was Benjamin unter dem Begriff ›Bild‹ versteht. Insofern bewegt er sich im thematischen Rahmen eines Bandes, der sich der Vorstellung und Analyse visueller Modelle widmet. Der weitaus umfangreichere erste Teil wendet sich dabei dem Modell des Strumpfes zu, der kürzere, aber nicht weniger wesentliche zweite Teil dem der Rüsche. Beide textile Topologien, so die Hypothese, können als Elemente einer umfassenden Bildtheorie verstanden werden.

Zunächst ist festzustellen, dass sich Benjamins Bekleidungsmodelle nicht in den schlichten Innen/Außen-Verhältnissen erschöpfen, wie sie noch die anfangs zitierten täuschend einsichtigen Sätze suggerieren – der Schrank, der sich öffnet, wann immer das Kind will, beinhaltet die Wäsche, in die dann der Körper gekleidet wird. Die Angelegenheit ist komplexer – wie auch die sich unmittelbar anschließenden Sätze Benjamins herausstreichen: »Unter all meinen Hemden, Hosen, Leibchen, die dort gelegen haben müssen und von denen ich nichts mehr weiß, war aber etwas, das sich nicht verloren hat und mir den Zugang zu diesem Schranke stets von neuem lockend und abenteuerlich erscheinen ließ.« (IV.1, 283f.) Im Zentrum des kindlichen Interesses steht damit also genau nicht, wie man zunächst mit der Nennung des ersten Schrankes, der »aufging, wann ich wollte«, glauben könnte, ein direktes Eindringen und ein unmittelbarer Zugriff auf ein anziehendes Objekt, sondern vielmehr etwas, das dieses Eindringen- und Zugreifen-Wollen erst hervorbringt, es als »lockend und abenteuerlich erscheinen« lässt. Wie es sich für eine ordentliche räumliche Spannungsdramaturgie gehört, findet sich das in Rede stehende Objekt erst am Ende, wo Lokalität und Suchbewegung konvergieren: »Ich mußte mir Bahn bis in den hinteren Winkel machen; dann stieß ich auf meine Strümpfe, welche da gehäuft und in althergebrachter Art, gerollt und eingeschlagen, ruhten, so daß jedes Paar das Aussehen einer kleinen Tasche hatte.« (IV.1, 284) Das Aussehen aber trägt. Oder, genauer gefasst: Es scheint zwar einsichtig, dass es sich bei den in Rede stehenden Strumpf-Taschen wohl kaum um dem Blick entzogene textile Einstülpungen handelt, wie sie in Hosen, Hemden, Röcke oder Blusen eingearbeitet sind, sondern wohl eher um tragbare, diskrete, mithin durchaus ansehbare Objekte, also Accessoires, Handtaschen, mobile mitführbare Behälter. Deren Aussehen und der sie erkundende Blick aber erweisen sich in der folgenden Schilderung Benjamins als Durchgangsstationen, als Stufen hin zu einer weiteren Erkundung des Taschen-Objekts als materielle, stoffliche Aufbewahrung beziehungsweise als Aufenthalt von Gegenständen oder Händen, und zwar nicht durch den Seh-, sondern durch den Tastsinn. Jung-Walter weiß, und sein Vergnügen weiß das auch, dass die Bedeutung des Strumpf-Objekts nicht zuletzt im Anlass liegt, den es zum Umschalten von hier einander ausschließenden Erfahrungen von Sehen und Tasten gibt, vom Optischen zum Haptischen: »Nichts ging mir über das Vergnügen, meine Hand so tief wie möglich in ihr [der Tasche; Ph. E.] Inneres zu versenken. Und nicht nur ihrer wolligen Wärme wegen. Es war ›Das Mitgebrachte‹, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt und das

mich derart in die Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, fing der zweite Teil des Spiels an, der die atemraubende Enthüllung brachte. Denn nun ging ich daran, ›Das Mitgebrachte‹ aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: ›Das Mitgebrachte‹ seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war« (ebd.).

Im Benjaminschen Strumpf-Spiel alterniert damit ein Zustand der Unsichtbarkeit und Anwesenheit (der eingerollte Strumpf) mit einem der Sichtbarmachung, in der aber nur der schlaife Strumpf bleibt: Der geheimnisvoll erfüllbare, verborgene Inhalt der Tasche (›das Mitgebrachte‹) verschwindet mit einem Griff genauso wie die Verhüllung. Es entspinnt sich so ein Fort/Da-Spiel zweiter Ordnung, das auf einer Struktur basiert, die dem Entweder/Oder von Fort und Da, beziehungsweise der Kopplung von Fort = Verborgenen und Da = Sichtbar entkommt, weil sie ihnen vorangeht.² Dies wird schon aus Benjamins abschließenden Sätzen zur oben geschilderten Episode deutlich: »Nicht oft genug«, schreibt Benjamin, »konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ›Das Mitgebrachte‹ und die Tasche eines waren. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten« (ebd.). In Benjamins Strumpf-Modell sind damit die Oppositionen von Hülle und Verhülltem, Mitgebrachtem und Tasche, beziehungsweise Form und Inhalt als nicht sauber zu scheidende bestimmt. Beide Terme sind jeweils als Funktion eines sich notwendig in der Zeit vollziehenden Prozesses, nämlich eines Spiels gedacht, dessen Aus- wie Auflöser die Verlockung durch das geheimnisvolle Ineinander beider Elemente darstellt. Die Art des zeitlichen Ablaufs, der die topologisch-textile Struktur gründiert, sie hervorbringt und auflöst, geht dabei aus einer Stelle in einem anderen Text Benjamins, dem Aufsatz *Zum Bilde Prousts*, hervor, in dem der in sich gerollte Strumpf einen weiteren Auftritt hat: Hier können sich die »Kinder [...] nicht ersättigen [...] dies beides: Tasche und was drin liegt, mit *einem* Griff in etwas Drittes zu verwandeln: in den Strumpf« (II.1, 314). Die Unersättlichkeit weist auf die Wiederholung hin, die stattfindet, und damit auf den Umstand, dass es hier nicht etwa um das einmalige Ziel einer Aufklärung geht, in dem eine Täuschung sich in Luft auflöst. Vielmehr schreibt Benjamin über einen autotelischen Prozess, ein Spiel eben, in dem sich der eingerollte Strumpf bildet und wieder auflöst, nur um wieder die verlockende Einheit von Tasche und Mitgebrachtem, Hülle und Verhülltem, das heißt, den Zustand verborgener Fülle anzunehmen.³

2 Die einschlägige Beschreibung des Fort/Da-Spiels findet sich bei Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. III, Frankfurt am Main 2000, S. 213–272; hier S. 224–227, und zwar modelliert durch das im Kinderspiel sich vollziehende Auf- und Abtauchen einer Holzspule am Faden.

3 Zum autotelischen Zug des Kinderspiels siehe Carol Jacobs: *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin*, Baltimore, London 1978, S. 95–97.

Greifen und (nicht) Sehen: Taktil/Optisch

Wenn man im Aufsatz *Zum Bilde Prousts* nun weiter liest, stößt man darauf, dass mit eben diesem Objekt, das die Verzeitlichungseffekte eines Spiels der Verlockung anschaulich werden lässt, auch ein Modell für den im Titel geführten Begriff – das Bild – gegeben ist: Wie die Kinder »sich nicht ersättigen können, dies beides: Tasche und was drin liegt, mit *einem* Griff in etwas Drittes zu verwandeln: in den Strumpf, so war Proust unersättlich [...] immer wieder jenes Dritte: das Bild [...] einzubringen.« (II.1, 314) Auf den ersten Blick mag diese Verknüpfung des Bildbegriffs mit der Geste des Greifens befremdlich erscheinen. Tatsächlich stellt aber genau diese Kombination die Voraussetzung dar, aufgrund derer die Benjaminsche Strumpf-Topologie als Bildmodell mit einer Reihe anderer, sehr konkreter Bildkonzepte vergleichbar wird. Die Untersuchung hat sich damit dem spezifischen Verhältnis zuzuwenden, in das hier die Sinne des Sehens und des Tastens gesetzt werden. Diese Relation stellt eine der wichtigsten Achsen dar, entlang derer sich das analytische Repertoire der deutschsprachigen Kunstwissenschaft der ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts strukturierte. Ansatzpunkte für einen im Folgenden schematisch durchgespielten Vergleich, der freilich das Benjaminsche Bildmodell eher als Inversion denn als direkte Fortführung der kunstwissenschaftlichen Doktrin charakterisieren wird, liefern dabei Schriften Riegls und Wölfflins.

Es ist geläufig, dass Benjamin in einem Ende der 1920er Jahre geschriebenen Lebenslauf neben dem Werk Carl Schmitts besonders Riegls Untersuchung der *Spätromischen Kunstindustrie* als relevanten Einfluss für die Entwicklung seiner eigenen Studie zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erwähnt.⁴ Weniger Beachtung findet dagegen ein 1925 verfasstes Curriculum Vitae, das Benjamins bekanntlich abgelehntem Habilitationsgesuch an der Frankfurter Universität mit eben dieser Arbeit beilag. Dort nennt Benjamin in einem Überblick über seine Studienjahre auch Wölfflin als einen der wichtigen Professoren seiner Münchner Universitätszeit, die vom Jahr 1916 bis zum Sommersemester 1917 währte.⁵ Eine vergleichbar exakte Einflussbeziehung, wie die von Benjamin hinsichtlich Riegl behauptete, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt wohl nicht beschreiben.⁶ –

4 Siehe VI, 219.

5 Der erwähnte spätere Lebenslauf macht diese detaillierte Zeitangabe für Benjamins Münchner Studium. Siehe ebd., 218. Die Angabe zu Wölfflin: ebd., 215. Sigrid Weigel dokumentiert die über die Jahre zwischen Enthusiasmus, Ablehnung und kritischer Würdigung schwankenden Äußerungen Benjamins zum Werk Wölfflins, von denen der folgende Vergleich allerdings unberührt bleibt. Siehe Sigrid Weigel: »Bildwissenschaft aus dem ›Geiste der Philologie‹. 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. 112–127; hier S. 117.

6 Aus der im Verzeichnis-Format dokumentierten Reihe der Münchner Veranstaltungen Wölfflins in den fraglichen Jahren sticht in jedem Fall jene im Wintersemester 1916/17 gehaltene über die »Geschichte der Zeichnung (Handzeichnung, Holzschnitt, Kupferstich) in der neueren Zeit« heraus, und zwar weil der Begriff des linearen Stils als Umformulierung des Konzepts des *disegno*, das heißt des zeichnerischen Ansatzes, in Wölfflins

Wie gesagt ist das aber auch nicht das Ziel des folgenden Vergleichs, der vielmehr schematisch die verschiedenen Logiken der Seh- und Tastsinns-Verschaltungen herausarbeiten soll, die bei Riegl und Wölfflin einerseits, bei Benjamin andererseits zu finden sind.⁷

In den einleitenden Passagen der *Spätromischen Kunstindustrie* legt Riegl die simplen Axiome eines Systems der Sinne dar, vor dessen Hintergrund auch die Benjaminsche Strumpf-Topologie zu betrachten ist: »Das Sinnesorgan nun,« schreibt Riegl, »das wir am weitesten häufigsten gebrauchen, um von den Außendingen Notiz zu nehmen, ist das Auge.« Und auf der Stelle fährt er fort, die Unzulänglichkeit einer rein optisch gestützten Weltorientierung zu betonen: »Dieses Organ zeigt uns aber die Dinge bloß als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen; gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Außenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen läßt.« Dem Tastsinn hingegen komme eine zugleich differenzierende wie substantialisierende Funktion zu: »Sichere Kunde von der geschlossenen individuellen Einheit einzelner Dinge besitzen wir nur durch den Tastsinn. Durch ihn allein verschaffen wir uns Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschließenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge.«⁸ Bei Riegl stellt die Möglichkeit einer Entkopplung des Sehens vom Tastsinn damit das notwendige Komplement einer Theorie der sinnlichen Orientierung dar, deren Kernstück genau eine durch die Erfahrung geleistete *Verschaltung* beider Sinnesleistungen ist: »Es kommt [...] zu einer [...] Kombination von Wahrnehmungen im Bewußtsein des denkenden Beschauers: wo das Auge eine zusammenhängende Farbenfläche von einheitlichem Reiz wahrnimmt, dort taucht auf Grund der Erfahrung auch die Vorstellung von der tastbar undurchdringlichen Oberfläche einer abgeschlossenen stofflichen Individualität auf. Auf solchem Wege konnte es frühzeitig geschehen, daß die optische Wahrnehmung allein für

Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen genau die Verknüpfung von Leistungen des Seh- und Tastsinns herstellt, um die es im Folgenden geht. Die Dokumentation findet sich bei Meinhold Lurz: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981, S. 383.

7 Ein freilich nicht ausdrücklich als solches benanntes Erbstück von Benjamins Riegllektüre dürfte mit der begrifflichen Dichotomie von optischer und taktiler Wahrnehmung gegeben sein, die im Kunstwerkaufsatz zur Charakterisierung architektonischer und filmischer Wahrnehmung verwendet wird, denen beiden ein ›taktiler‹ Element zugesprochen wird. Siehe I.2, 504f. Schon Wolfgang Kemp hat auf diesen Nexus hingewiesen, und zwar in seinem Beitrag »Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): »Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...«. Walter Benjamin im Kontext, Frankfurt am Main 1978, S. 224–257; hier S. 256f. Eine weitere Analyse hätte unter anderem dem Umstand Rechnung zu tragen, dass im Kunstwerkaufsatz das Begriffspaar optisch/taktil dahingehend rekonfiguriert wird, dass es eine dem filmischen Medium eingeschriebene Dialektik zu erläutern sucht, nämlich den Sachverhalt, dass ein scheinbar immaterielles, rein ›optisches‹ Lichtbild eine quasi ›taktile‹, stoßhafte, materiell berührende Wirkung auf den Zuschauer ausübt.

8 Alle Zitate in Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*. Neuausgabe, Berlin 2000, S. 27f.

genügend befunden wurde, um von der stofflichen Einheit eines Außendings Gewissheit zu schaffen, ohne daß hierbei der Tastsinn zur unmittelbaren Zeugnenschaft herangezogen werden mußte.«⁹

Heinrich Wölfflin operiert in seinen *Kunsthistorischen Grundbegriffen* mit einer analogen Annahme. Hier werden die Erfahrungen des Sehens ebenfalls so gedacht, dass sie an diejenigen des Tastsinns an- oder von diesen abgekoppelt existieren können. Die zeitliche Distribution dieser beiden Stadien, die Wölfflin als unterschiedliche *Orientierungen zur Sichtbarkeit* bezeichnet, ist freilich von der Rieglschen verschieden.¹⁰ Ähnlich der *Kunstindustrie* unterscheiden die *Grundbegriffe* zwischen der »Begriffung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter – in Umriss und Flächen – einerseits, und andererseits eine[r] Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die ›greifbare‹ Zeichnung verzichten kann.«¹¹ Wölfflin charakterisiert beide Modi ganz analog zu Riegl, überführt dessen Modell aber in eines der im Gang der Kunstgeschichte alternierenden, in ihrer Dominanz abwechselnden Repräsentationsstile. Zwischen Renaissance und Barock, zwischen dem Neoklassizismus des späten 18. Jahrhunderts und der modernen Kunst des späten 19. Jahrhunderts (für die Wölfflin den Impressionismus als gültiges Beispiel annimmt), wechseln sich das Lineare und das Malerische ab. Das Pendel schwingt vom *Tastbild* zum *Sehbild*.¹² Im ersten Fall stellt die visuelle Repräsentation die Dinge als diskrete, plastisch konkrete Objekte vor, im zweiten verlieren sich die Grenzen der Objekte in einer Verwischung hin zum fleckenhaft-autonomen Spiel von Licht und Farbe. Wenn Wölfflin diesen beiden Größen die Begriffe ›linear‹ und ›malerisch‹ zuordnet, so spricht daraus noch teilweise die ältere kunstkritische Terminologie von *disegno* und *colore*. Der hinsichtlich einer Theorie der Sinneskopplungen relevante Punkt liegt dabei in Wölfflins Interpretation der Zeichnung, vor allem der des Umrisses, als Linie: »Der lineare Stil ist ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit. Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte, und alle modellierenden Schatten schließen sich der Form so vollständig an, daß der Tastsinn geradezu herausgefordert wird.«¹³ Der Umriss werde dabei wahrgenommen als gleichmäßig die Form umfahrendes Gleis.¹⁴ Die Verknüpfungsstelle ist die Assoziation zweier Bewegungen: der der tastenden Hand und der des den Umriss abfahrenden Auges: »Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht.«¹⁵

9 Ebd., S. 29.

10 Siehe Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1929, S. 12.

11 Ebd., S. 15.

12 Siehe ebd., S. 20–26.

13 Ebd., S. 23.

14 Siehe ebd., S. 21.

15 Ebd., S. 23.

Im Unterschied zum Rieglschen Modell stellt bei Wölfflin das malerische Sehen keinen primordialen Zustand undifferenzierter Visualität oder eine Rückkehr zu diesem dar. Vielmehr nimmt die alternierende Bewegung, mit der sich beide Modi gemäß der *Grundbegriffe* abwechseln, ihren Ausgang vom linearen Stil, der als dem malerischen historisch immer vorangehend aufgefasst wird: »Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, das heißt die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Führerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie« führt nur in eine Richtung.¹⁶ »Die malerische Art ist die spätere und ohne die erste nicht wohl denkbar, aber sie ist nicht die absolut höherstehende.«¹⁷ Die Geschichte der visuellen Repräsentationsstile ist damit nach Wölfflin eine der wiederholten Verschleifungen – fort von der Seh- und Tastsinnkopplung, die Klarheit und Plastizität generiert, hin zu einem dem Visuellen internen Spiel der Effekte. Am Ende einer solchen malerischen Epoche sieht Wölfflin dann keine Entwicklung zurück zum Linearen, sondern einen Neustart. Um 1800 wird die Kunstgeschichte damit vom *reboot* des Neoklassizismus unterbrochen, mit dem Sehen und Tasten wieder neu und fest gebunden werden, um dann im Impressionismus zugunsten einer vom Haptischen abgekoppelten Optizität abermals aufgelöst zu werden.

Vor dem Hintergrund der Rieglschen und der Wölfflinschen Geschichte bildlicher Darstellung lässt sich nun eine weitere Spezifität von Benjamins Bildmodell bestimmen. Erstens ist ihm eine der Wölfflinschen nicht unähnliche alternierende Zeitlichkeit eingeschrieben. Was bei Wölfflin sich über die Perioden der Kunstgeschichte abspielt, hat das Benjaminsche Kind quasi in der Hand: die wiederholte Überführung des einen in den anderen Zustand. Deutlich wird nun ferner, dass Benjamin – auch hierin ist er Wölfflin vergleichbar – dieses Alternieren eben nicht als eine gleichmäßige Oszillation vom einen in den anderen Modus denkt. Genauso wie das Lineare immer zum Malerischen sich entwickelt, das Malerische aber nicht zum Linearen – es sollte nicht unbeachtet bleiben, dass das Problem der *Stilentwicklung* bereits im Untertitel der *Grundbegriffe* als zentrales Anliegen von Wölfflins Buch deklariert wird –, so stellt der Strumpf buchstäblich ein Entwicklungskonzept vor, das nicht reversibel ist.¹⁸ Ist die Tasche geleert, der Strumpf entwickelt, ist das Objekt damit verschwunden. Über die jeweilige Rückführung zum in sich selbst gerollten Behälter schweigt Benjamin bei aller Emphase mit der er die Unersättlichkeit und Ziellosigkeit des Strumpf-Spiels unterstreicht. Wölfflin und Benjamin können damit als Theoretiker einer Entwicklung hin

16 Ebd., S. 15.

17 Ebd., S. 20.

18 Zu Strumpf und Entwicklung siehe Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, München 1991. Im Anschluss an die oben dargelegte Einsinnigkeit der Entwicklung des Strumpfes wäre allerdings einzuwenden, dass diese Unilateralität mit Menkes Beschreibung, bei Benjamin sei die Entwicklung »Auswicklung, in der das Verhüllte zur ausgerollten, entrollten Hülle, die entrollte Hülle zum Ent-/Verhüllten wird« (Ebd., S. 263), nicht vereinbar ist. Letzteres ist zwar logisch der Fall, spielt aber für Benjamins Entwicklungsdenken keine Rolle.

zur auflösenden Zäsur beschrieben werden, die allerdings keinen Endpunkt darstellt, sondern nach deren Intervention der Ablauf der gleichen Entwicklung abermals einsetzt.¹⁹

Deutlich wird schließlich auch, dass das Benjaminsche Bildmodell dem Rieglschen und dem Wölfflinschen darin regelrecht diametral entgegen steht, dass es die stabilisierende Verschaltung von Seh- und Tastsinn ausschließt, aus der das Rieglsche Taktile und das Wölfflinsche Lineare hervorgehen. Angezogen durch den unsichtbaren Inhalt, verschwindet die greifende, tastende Hand in der Windung der Tasche. Eine sie begleitende Augenbewegung kann es nicht geben. Und wenn die Hand wieder erscheint und sichtbar wird, ist das zu betastende Objekt verschwunden. Geradezu kategorisch entwickelt Benjamin damit ein Bildmodell, das sich gegensätzlich auf das moderne Regime der Sinne und das ihm innewohnende Spiel von Stabilisierung und Destabilisierung bezieht.

Sich selbst nur unter der Verhüllung gleich: Geheimnis, Schönes, Ähnlichkeit

Die verzeitlichte Topologie, die Hülle/Verhülltes in ein Erstes und Drittes verwandelt, wird in Benjamins Werk auch zum Modell einer ganzen Reihe verwandter, aber nicht identischer Konzepte, die im weitesten Sinne dem Bereich der Ästhetik zuzuordnen sind, und deren (nicht historisch) erstes das Geheimnis ist. In einer kurzen, schematischen Notiz *Über das Rätsel und das Geheimnis* grenzt Benjamin dieses (das Geheimnis) – als »das Unlösbare im Gebild oder Vorfall« (VI, 17) gegen das Rätsel ab, das durch die Möglichkeit der Lösung gekennzeichnet sei. Genauer schreibt er dort: »so bricht der Schein des Geheimnisses nur solange nicht, als die Lösung aussteht« (ebd.). Benjamin etabliert damit erstens die inzwischen bekannte Struktur eines Wechsels zwischen einem Zustand der Verborgenheit und einem der Offenlegung, der allerdings eben *nicht* die ›Lösung‹, das heißt Enthüllung des zuvor Verborgenen markiert, sondern schlicht das Verschwinden der Einheit von Verhüllendem und Verhüllten, hier beschrieben als Brechen des Scheins. – Zweitens rekurriert Benjamin mit letzterem Begriff, also dem Schein, ebenfalls implizit auf die in Rede stehende Topologie, denn, wie aus einer Passage aus Benjamins Aufsatz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* ersichtlich wird: hier wird der ›Schein‹, und zwar der des ›Schönen‹, und damit das ›Geheimnis‹ analog modelliert. Die »Anschauung des Schönen als Geheimnis« (I.1, 195) gilt als die »Anschauung, daß in der Enthüllung das Verhüllte sich verwandelt, daß es ›sich selbst gleich‹ nur unter der Verhüllung bleiben

19 Zur Rolle der Zäsur bei Benjamin, zu ihrer Herkunft aus der Hölderlinschen Dichtung sowie ihrer Einbettung in eine generelle (politische) Theorie der Unterbrechung, der Aussetzung beziehungsweise der Ent-Setzung siehe Werner Hamacher: »Afformativ, Streik«. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt am Main 1994, S. 340–371, und ausdrücklich zur Zäsur und Hölderlin S. 356f.

wird. Also wird allem Schönen gegenüber die Idee der Enthüllung zu der der Unenthüllbarkeit« (ebd.), auf die ja letztendlich auch das Strumpfspiel hinausläuft. Explizit formt der Wahlverwandtschaften-Aufsatz dabei das Verhältnis von Schönerem und Schein nach der bekannten Topologie: Der Schein »gehört ihm [dem Schönen; Ph. E.] zu als die Hülle und als das Wesensgesetz der Schönheit zeigt sich somit, daß sie als solche nur im Verhüllten erscheint.« (I.1, 194) – Oder, ausführlicher: »Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit. Sie selbst ist nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen, ein solches freilich, welches wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.« (I.1, 195) Tatsächlich lässt sich auch ausgehend vom Begriff des schönen Scheins dessen Komplement finden, mit dem dann der Umschlag des in sich gehüllten Strumpfs in sein anderes beschrieben wäre. Wie Winfried Menninghaus gezeigt hat, ist im Rahmen der Benjaminschen Ästhetik dem Schönen, ganz wie im klassischen ästhetischen Wissen des 18. Jahrhunderts auch, immer schon sein Gegenpart, das Erhabene beigeordnet. Diese Paarung fasst Menninghaus in der Formel »schönes Geheimnis und erhabene Enthüllung« und rekurriert dabei auf Stellen in Benjamins Schriften, in denen dieser von der »hüllenlosen Nacktheit« (I.1, 196) des Erhabenen handelt und dieses damit gegen das wesentlich Verhüllte abgrenzt.²⁰ So »erscheint die erhabene Gewalt des Wahren« (I.1, 181). Wenn aber das Erhabene als dem Schönen entgegen Gesetztes figuriert, und dem Schönen der Charakter des Scheins zukommt, dann kann sich die Erscheinung des Erhabenen nur in der Brechung und Destruktion der Struktur des Scheins überhaupt äußern, als »Handlung der Unterbrechung ästhetischer Phänomenalität«, und genau dies tut sie auch, wenn sich das topologische Ineinander von Hülle und Verhülltem in der Umwendung auflöst.²¹ Dem entsprechend folgert Menninghaus: »Enthüllung im Sinne Benjamins ist [...] eine produzierende Handlung, die mit der Hülle auch das Verhüllte vernichtet, aber in diesem negativen Akt zugleich ›ein Sein‹ sui generis erschließt.«²² Oder, im Kommentar Bettine Menkes: Das Erhabene »tritt nur auf – negativ markierend – als Unterbrechung, als ›Zäsur‹ im Schönen oder in der Darstellung [...]; es ist als solches strukturell, nicht substantiell bestimmt.«²³ Im Rahmen des vorliegenden Beitrags wäre dies in die Formulierung zu übersetzen, dass das Erhabene-Ausdruckslose bei Benjamin keine topologische Beschreibung findet, sondern nur eine temporale, und zwar im Übergang von Hülle/Verhülltem in ihre Auflösung, die aber keine Trennung beider voneinander ist.

20 Winfried Menninghaus: »Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene«. In: Uwe Steiner (Hg.): Walter Benjamin 1892–1940, zum 100. Geburtstag, Frankfurt am Main 1992, S. 33–76; hier S. 46.

21 Ebd., S. 34.

22 Ebd., S. 49.

23 Menke 1991 (wie Anm. 18), S. 262.

Dem Schein, dem Geheimnis und dem Schönen ist zuletzt noch ein vierter Begriff hinzuzufügen, der ebenfalls in der hier analysierten topologischen Serie vorkommt. Benjamins Text *Über einige Motive bei Baudelaire* setzt ihn folgendermaßen in Analogie, wenn er vom Schein, dem »Aporetische[n] im Schönen« (I.2, 638) handelt und weiterhin das Schöne bestimmt als »Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins« (I.2, 639). Der Begriff führt zurück zu einem der Ausgangstexte, in denen der Benjaminsche Strumpf vorkommt: den Aufsatz *Zum Bilde Prousts*, in dem Proust »Heimweh nach der im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt« (II.1, 314) attestiert wird, die hier auch als »Traumwelt« figuriert. »Kinder«, so schreibt Benjamin dort, »kennen ein Wahrzeichen dieser Welt, den Strumpf, der die Struktur der Traumwelt hat, wenn er im Wäschekasten eingewickelt, ›Tasche‹ und ›Mitgebrachtes‹ zugleich ist« (ebd.), und wesentliches Merkmal dieser Traumwelt sei eben genau – Ähnlichkeit: »Die Ähnlichkeit des Einen mit dem Andern, mit der wir rechnen, die im Wachen uns beschäftigt, umspielt nur die tiefere der Traumwelt, in der, was vorgeht, nie identisch, sondern ähnlich: sich selber undurchschaubar ähnlich, auftaucht« (ebd.) – beziehungsweise eben gerade nicht *auftaucht*, sondern in sich selbst gehüllt (er)scheint. In seiner nur wenige Jahre nach dem Proust-Text verfassten *Lehre vom Ähnlichen* führt Benjamin dann im Bezug auf ihren Gegenstand auch das anfangs erläuterte Verzeitlichungsmodell ein: »Ihre [der Ähnlichkeit; Ph. E.] Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnstellung. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten also scheint an ein Zeitmoment gebunden. Es ist wie das Dazukommen des Dritten, des Astrologen zu der Konjunktion von zwei Gestirnen, die im Augenblick erfaßt werden will.« (II.1, 206 f.)

Aufblitzen à l'envers – Das Photogramm als Kehrseite der Photographie

Dieser Entwurf der Zeitlichkeit der Ähnlichkeitserfahrung (oder der Erfahrung des Geheimnisses oder des Schönen) erweist sich in seiner Suggestibilität derjenigen des in sich gerollten Strumpfes als mindestens ebenbürtig. Der Begriff ›Aufblitzen‹ und die Phänomenalität, auf die er verweist, die Erfahrung einer ebenso markanten wie prekären Offenbarung, die hier das Produkt einer radikal transitorischen Anordnung verschiedener Elemente, also einer Konstellation ist, gehört zu den weniger beachteten, aber nichts desto trotz interessantesten Elementen von Benjamins Denken. Allerdings ist das Benjaminsche Konzept des Aufblitzens im Lauf der Zeit einer Wandlung unterzogen und in Beziehung zum Phänomen der Konstellation sogar diametral. Wie das oben angeführte Zitat aus der *Lehre vom Ähnlichen* verdeutlicht, denkt Benjamin zu diesem Zeitpunkt (circa 1933) das Aufblitzen als den Erscheinungsmodus der Konstellation. Dem war nicht

immer so. Es ist eine wenig bekannte, vielleicht sogar gänzlich ignorierte Tatsache, dass die vielleicht erste Verwendung des Begriffs ›Aufblitzen‹ bei Benjamin in einer Übersetzung auftaucht, die er für die 1924 erscheinende dritte Ausgabe der von Hans Richter mit Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer herausgegebene Publikation *G – Zeitschrift für Elementare Gestaltung* besorgt. Für *G* überträgt Benjamin einen Text Tristan Tzaras, den dieser 1922 als Einleitung zu einem schmalen, *Champs délicieux* betitelten Album verfasst, in dem Man Ray eine erste Serie von zwölf Rayographien, also Photogrammen veröffentlichte. »Il«, schreibt Tzara mit Bezug auf Man Ray, »avait inventé la force d'un éclair tendre et frais, qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels« (Supplement I, 10).²⁴ Und Benjamin übersetzt, charakteristisch eigenwillig: »Er hatte die Tragweite eines zarten unberührten Aufblitzens entdeckt, die wichtiger war als alle Konstellationen, die uns zur Augenweide gestellt werden« (ebd., 11). Bemerkenswert ist hier erstens, dass Benjamin das Aufblitzen nicht als Erscheinungsmodus der Konstellation beschreibt und es ihr sogar entgegen setzt. Später in der *Lehre vom Ähnlichen* ist das Gegenteil der Fall. Bemerkenswert ist zweitens, und hier erweist sich das Beispiel dem im vorliegenden Beitrag erörterten Gebiet vollkommen zugehörig, dass der Titel dieses Textes in Benjamins Fassung *Die Photographie von der Kehrseite*, in Tzaras Original *Man Ray, la photographie à l'envers* lautet. *Kehrseite* und *l'envers* sind aber genau Bezeichnungen für jene Umkehrung, mit der der Strumpf sich entleert beziehungsweise für die als Ergebnis dieser Ausleerung nach außen gestülpte Innenseite. – Freilich wäre diese photogramatische Kehre der Photographie (oder – das Photogramm als Kehre der Photographie) nach Tzara eher als Wendung zum Richtigen zu verstehen, und zwar als Wendung dessen, was die Photographie verkehrt: »Ce n'est plus l'objet qui, entrecroisant les trajectoires des ses points extrêmes dans l'iris, projette sur la surface une image mal renversée« (ebd., 8).

Die durch die Linse aufgenommene Photographie verkehrt genauso wie das menschliche Auge auch die Ausrichtung des Bildes, indem die Projektionsachsen durch den Brennpunkt laufen. Das Photogramm, das bekanntlich eben keine Passage durch Linse oder Brennpunkt vollzieht, richtet diese Verkehrung. Das photogramatische Bild bestimmt sich damit ebenfalls – wie der Strumpf – als Wendung, und Benjamins topologische Theorie erhält ein technologisches *back-up*.

Rüsche: Umweg und Aufblitzen. Die Zeitlichkeit der Mode als Zeitlichkeit des Bildes

Dass Benjamins Strumpfspiel beziehungsweise der Benjaminsche Bildbegriff nicht von ihrer zeitlichen Artikulation abgelöst werden können, verdeutlichen sowohl Stellen aus den einschlägigen *Thesen über den Begriff der Geschichte* wie aus

²⁴ Hier zitiert nach dem Wiederabdruck im ersten Supplement-Band zu Benjamins Gesammelten Schriften, deswegen auch wie Benjamins Texte im Fließtext nachgewiesen.

den *Passagenwerk*-Konvoluten B und N, die sich der *Mode* widmen sowie *Erkenntnistheoretischem* beziehungsweise der *Theorie des Fortschritts*. In den *Thesen* trägt Benjamin den nun schon bekannten Zug des Aufblitzens nämlich nicht nur seinem Bildbegriff ein. Darüber hinaus situiert er dieses Aufblitzen, das das Bild ausmacht, und das von ihm ermöglicht wird, im Bereich der historischen Zeit: »Das wahre Bild der Vergangenheit *buscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeinte erkannte.« (I.2, 695) Hiermit sind zwei Dinge gesagt: erstens, dass die Strumpf-Topologie, auf den Verlauf der Geschichte übertragen, offensichtlich das Bild beschreibt, zu dem zwei auseinander liegende, das heißt diskontinuierlich situierte historische Momente zusammentreten. Und dass zweitens, wie gesagt, die so zustande kommenden Bilder der Vergangenheit unwiederbringlich sind, dass sie *auf Nimmerwiedersehen* verschwinden. Wird damit die Geschichte beziehungsweise die Frage geschichtlicher Erkenntnis in das Kinderspiel von Erscheinen und Verschwinden der verborgenen Fülle eingeführt, so ist das Ergebnis offensichtlich eine weitere Modifizierung des alternierenden Rhythmus: Im Fortgang der Geschichte ist jedes Erscheinen und Verschwinden des Bildes singular, weil es sich mit jedem historischen Augenblick neu konstituiert und auflöst. – Mit dieser Bestimmung gelangt man an eine zentrale, oft zitierte, nichtsdestoweniger immer noch opake Stelle in Benjamins Denken. Im Konvolut über Erkenntnistheorie und die Theorie des Fortschritts heißt es im *Passagenwerk*: »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.« (V.1, 576 f.)

Der Begriff der Dialektik stellt schließlich auch eine Verbindung zu einem weiteren Bekleidungsmodell des Benjaminschen Bilddenkens her, und zwar dem der Rüsche. Im *Mode*-Konvolut des *Passagenwerks* findet sich folgende kurze Notiz: »Ich formulierte, ›daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist, als eine Idee.« ■Dialektisches Bild■« (ebd., 118). Was hier zwar vermittelt durch ein ›eher‹, aber dann letztendlich doch im Gegensatz zueinander steht – die Rüsche und die Idee –, ruft eine leicht anders gelagerte, aber eindeutig verwandte Stelle aus der *Erkenntniskritischen Vorrede* auf, mit der Benjamin die Arbeit zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* einleitet. Dort wird die – von Benjamin für das eigene Projekt in Anspruch genommene – Methode einer Darstellung der Ideen im philosophischen Traktat folgendermaßen skizziert: »Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation.«

(I.1, 208) – Benjamins philosophischer Einsatz ist dabei der Höchste. Mit den Ideen geht es ihm um die Wahrheit, nichts weniger. Gleichzeitig macht sich aber auch an diesem höchsten Abstraktionspunkt wieder auf sehr konkrete Weise die altbekannte Raumstruktur textiler Einwendung bemerkbar: »Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention. Eben das kann ja die Fabel von einem verschleierte[n] Bilde, zu Sais, besagen, mit dessen Enthüllung zusammenbricht, wer die Wahrheit zu erfragen gedachte. Nicht eine rätselhafte Gräßlichkeit des Sachverhalts ist's, die das bewirkt, sondern die Natur der Wahrheit, vor welcher auch das reinste Feuer des Suchens wie unter Wassern verlischt.«²⁵ (ebd., 216) Mit anderen Worten: Was hier verhüllt ist, in diesem Fall die verschleierte Wahrheit, kann als solches nicht direkt ergriffen werden. Es besteht in einem Modus, dem das Meinen (die ›Intention‹) und Erfragen, die sich direkt darauf richten, schlicht nicht beikommen.²⁶ Die hier angemessene Verfahrensweise ist dagegen eben die *Darstellung*, die ihren Gegenstand nicht direkt adressiert, sondern die durch die *Methode als Umweg* gekennzeichnet ist: *Darstellung ist Umweg*. – Mit der Figur des Umwegs aber ist eben auch die Rüsche gemeint, die ja praktisch einen Umweg in Reinform darstellt: ein sich potentiell endlos in sich selbst windendes Gebilde, dessen Biegungen auch nicht durch die Notwendigkeit zustande kommen, ein Hindernis irgendwelcher Art zu umgehen. Die proliferierenden Kurven der Rüsche sind pargonale, supplementierende, schmückende Beiformen, deren Windungen Umwege um ihrer selbst willen formen.

Es ist gleichzeitig dieser ausdrücklich nicht funktionale, rein schmückende Charakter der Rüsche, der auf das Feld der Mode hinweist, in deren Auf und Ab sich Benjamins Bekleidungsmodelle sehr konkret situieren (ist die Rüsche *en vogue* oder nicht?). Darauf weist eine Stelle aus einem 1935 an der Münchner Meisterschule für Mode gehaltenen Vortrag Helen Grunds hin, der Benjamin vorlag und aus dem er ausgiebig im Mode-Konvolut des Passagenwerks zitiert. Grund, mit Benjamin befreundet und mit dessen Kollaborateur Franz Hessel verheiratet, berichtete seit Mitte der 20er Jahre für die Monatsbeilage der Frankfurter Zeitung

25 Der Verweis geht auf Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais*.

26 Bettine Menke behandelt das Modell der verschleierte[n] Wahrheit bei Benjamin mit historischem Rückgriff auf Nietzsche und im Vorgriff auf Derridas Entwicklung des Nietzscheanischen Schleier-Motivs. Siehe Menke 1991 (wie Anm. 18), S. 245–265. Dass solche epistemologischen Modelle einen echten Bezug zur Geschichte der materiellen Darstellungen haben, verdeutlicht eine Reihe kunsthistorischer Untersuchungen, die sich dem Zusammenhang von Bild und Schleier widmen. Siehe exemplarisch Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, sowie Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005. Siehe schließlich die filmwissenschaftliche Analyse von Aufnahmen des verschleierte[n] weiblichen Gesichts bei von Sternberg, in Mary Ann Doan: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, London 1991, S. 44–75.

Für die Frau, von den Pariser Schauen und dem allgemeinen Modegeschehen in der französischen Hauptstadt. Sie kann als Benjamins Gewährsperson, als eigentliche Expertin in Sachen zeitgenössischer Mode für die entsprechenden Stellen im Passagenwerk angesehen werden. In Grunds schlicht *Vom Wesen der Mode* betitelten Vortrag findet sich folgende Schilderung, die einen tatsächlichen Moment der Erfahrung mit der Mode schildert, wie ihn Benjamin dann als textile Topologie theoretisch fasst: »Ich kann Ihnen versichern, liebe Kolleginnen, eine gute Kollektion zu sehen, ist ein ganz unvergleichlicher Genuß, ja, daß es mich noch heute ergreift, dieses Defilee von schöngewachsenen, jungen Wesen, die so abstrakt bleiben, und so gut angezogen sind, so diskret, – so ausdrucksvoll, – so schön, – so verführerisch gekleidet. Sie ziehen vor unseren Augen ihre Kreise wie ekstatische Schlafwandlerinnen. [...] Manche Kleider bleiben unvergeßlich. Ein schmales, violettees Tüllkleid, zum Beispiel, dessen Rock in immer breiteren Stufen weit und weiter ausfiel. Um den nackten Hals des dunkelhaarigen, hellhäutigen Mannequins stand eine riesige Tüllrüsche, zart und starr alle vertraute Annäherung an dieses Gesicht abwehrend.«²⁷

Nicht nur im Passagenwerk hat die Mode ihren Ort. Auch in den *Geschichtsthesen* kommt sie vor, in denen ihr »Tigersprung ins Vergangene« (I.2, 701) Erwähnung findet, mit dem – sprunghaft, modisch – Differenz erzeugt wird: »Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo es sich im Dickicht des Einst bewegt« (ebd.). Wie ein Raubtier springt die Mode in der Zeit zurück, um das erbeutete Vergangene in ein gegenwärtiges zeitliches Milieu einzubringen: »Tonangebend nun ist zwar immer das Neueste, aber doch nur wo es im Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten auftaucht. [...] Dieses Schauspiel wie das jeweils Allerneueste im Medium des Gewesenen sich bildet, macht das eigentliche dialektische Schauspiel der Mode.« (V.1, 112) Damit aber trägt sich über den Umweg der Mode das Benjaminsche Bekleidungsdenken wiederum in seine Theorie des Bildes ein: »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.« (Ebd., 576 f.) – So sprunghaft wie der Umschlag des selbstähnlichen Ineinander von Hülle und Verhülltem in jenes Dritte, das Bild, das sie ermöglicht: einen schlaffen Strumpf.

²⁷ Helen Grund: *Vom Wesen der Mode*, München 1935, S. 19. Die Entsprechung zwischen Grunds Schilderung des distanzierenden Effekts der Rüsche, der das Gesicht der Trägerin aller Annäherung entrückt, und Benjamins Denken des Schleiers als Modell des wesentlich verhüllenden Scheins beziehungsweise der Aura als Figur der Unnahbarkeit, ist deutlich.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Visuelle Modelle

Wilhelm Fink

INHALT

INGEBORG REICHLER, STEFFEN SIEGEL, ACHIM SPELTEN Die Wirklichkeit visueller Modelle	9
--	---

I. BEGRIFF UND METAPHER

BERND MAHR Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell	17
--	----

ACHIM SPELTEN Visuelle Aspekte von Modellen	41
--	----

SAMUEL STREHLE Evidenzkraft und Beherrschungsmacht. Bildwissenschaftliche und soziologische Zugänge zur Modellfunktion von Bildern	57
---	----

TOBIAS SCHLECHTRIEMEN Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie	71
--	----

PHILIPP EKARDT Benjamins Bekleidungsmodelle. Strumpf und Rüsche als Topologien der Bildtheorie	85
--	----

II. EXPERIMENT UND WISSEN

REINHARD WENDLER Das Spiel mit Modellen. Eine methodische Verwandtschaft künstlerischer Werk- und molekularbiologischer Erkenntnisprozesse	101
---	-----

SEBASTIAN VINCENT GREVSMÜHL
Das modellierte Antlitz der Erde.
Zur Geschichte der Modellierungsstrategien
der Kontinentalverschiebung 117

CAROLIN ARTZ
Das Fotogramm als visuelles Modell?
Die Visualisierung nichtsichtbarer Strahlen
in wissenschaftlichen Fotografien um 1900 137

INGEBORG REICHLÉ
Lebendige Kunst oder Biologische Plastik?
Reiner Maria Matysiks Prototypenmodelle
postevolutionärer Organismen 155

FARBTAFLN

III. MAß UND RAUM

CATHARINA MANCHANDA
Modelle und Prototypen.
Ein Überblick 179

STEFFEN SIEGEL
Modell-Räume.
Architektur, Photographie, Topoklasmus 197

DER BLICK INS MODELL
Ein Gespräch mit Damaris Odenbach 215

KATRIN KÄTHE WENZEL
Brot und Bauten.
Drei künstlerische Experimente zu
verformbarer Architektur 225

STEFAN RIEKELES
Ikodynamische Kreuzfahrt.
Sichtbarkeit und Tarnung in einer Arbeit
von Knowbotic Research 241

IV. ZEIT UND STRUKTUR

ANNEMIEKE R. VERBOON

Einen alten Baum verpflanzt man nicht.

Die Metapher des Porphyrianischen

Baums im Mittelalter 251

SEBASTIAN GIEßMANN

Graphen können alles.

Visuelle Modellierung und Netzwerktheorie vor 1900 269

JENS GULDEN

Semantik in visuellen Modellen.

Räumliche Regularitäten und körperliche

Erfahrungsmuster als Bedeutungsträger visueller Modelle 285

INGE HINTERWALDNER

Simulationsmodelle.

Zur Verhältnisbestimmung von Modellierung und

Bildgebung in interaktiven Echtzeitsimulationen 301

Bildnachweise 317

Autorinnen und Autoren 319