

Tom Ulrich

Beitrag zu einer
kulturwissenschaftlichen
Bildforschung **Walter**

**Benjamin, das
Revolutionäre,
die Bilder.**

»Kulturwissenschaft ist kein neues Fachgebiet, sondern ein
Denken und Arbeiten an Übergängen.«

(Sigrid Weigel, Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte)

»Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.«

(Walter Benjamin, Passagen-Werk)

W
a
l
t
e
r

B
e
n
j
a
m
i
n
,

d
a
s

R
e
v
o
l
u
t
i
o
n
ä
r
e
,

d
i
e

B
i
l
d
e
r



↑ Abb. 1: Wols, ohne Titel, Paris, um 1936.

Kulturwissenschaft des Details

Es gibt eine Fotografie von Wols, die ein Baumgitter zeigt. Das Baumgitter, la grille d'arbre, gehört zum urbanen Inventar von Paris. Es ist also eines der vielen alltäglich-öffentlichen Dinge dieser Stadt. Es besteht aus demselben Eisen wie seine nächsten Verwandten, die Straßenlaterne und der Trinkwasserbrunnen. Oder der Eiffelturm, sein großer Bruder, wenngleich das Baumgitter nicht so einmalig wie dieser und viel kleiner ist. Denn tatsächlich sind sie sehr viele, kaum zu zählen. Und doch werden die Gitter leicht übersehen und von Touristen wie Parisern gleichermaßen ignoriert. Fotografiert werden sie nur selten.

Auf einen ersten, flüchtigen Blick wirken diese eisernen Gebilde so natürlich wie der Baum, den sie unscheinbar selbstverständlich umgeben. Aber die Pariser Baumgitter haben eine Geschichte und für diese interessiere ich mich hier. Als ich begann, darüber nachzudenken (als ich mich in den Bildern verlor), kam ich zu anderen Geschichten, die unter dem Gitter verborgen lagen. Die Bilder der Baumgitter fügten sich zu einer Bildgeschichte. Und die Schichten begannen sich zu vermischen, auszutauschen und einander zu überschreiben, immer

Alle Abbildungen dieses Essays sind in einem erweiterten Bilderatlas versammelt und abrufbar unter <http://prezi.com/user/zml8pu-le4ggn/>

dichter und feiner. Ich bemerkte, wie sie begannen, ein Eigenleben zu entwickeln und so gab ich bald auf, sie auseinanderhalten zu wollen. Wenn von den kleinen Dingen die Rede ist, erinnerte ich mich, müssen die großen nicht schweigen. Das las ich bei Walter Benjamin, in seiner unvollendeten (vielleicht unendlichen) Passagenarbeit. Sein Exposé Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, das er im Mai 1935 für das Institut für Sozialforschung formulierte, begründet dieses gewaltige Projekt einer Archäologie der Moderne. Benjamin exzerpierte, notierte und sammelte Zitate und Abbildungen zu Architektur und Stadtgeschichte, Revolution und Wissenschaft, Fotografie und vielem mehr. Der Benjamin der Passagen ist ein unermüdlicher Wanderer im Grenzbereich der Disziplinen. Er denkt die Überschreitung, als intellektueller Revolutionär setzt er sie um. Er ist ein Montagekünstler. Die gute Nachricht ist: Die Passagen sind noch offen, die Übergänge noch nicht geschlossen.

Wols, der eigentlich Alfred Otto Wolfgang Schulze hieß, wurde 1932 von László Moholy-Nagy nach Paris geschickt. Als er sich 1936 fest dort niederließ, war er dreiundzwanzig Jahre alt. Zur gleichen Zeit saß Benjamin, vierundvierzigjährig und beflügelt von der Publikation seines Kunstverkaufsatzes, in der Pariser Bibliothèque Nationale und hatte »nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen:

sie verwenden.«²

So wirkten die beiden deutschen Emigranten nebeneinander her, einer schreibend, einer fotografierend, die verstreuten Einzelmomente der Pariser Moderne versammelnd: »alte und benutzte, verachtete und verschüttete, verstaubte und versteckte, zerbrochene und wieder zusammengebastelte Dinge«,³ Schaufenster, Glasdächer, Laternen, Pflastersteine, abgestellte Fahrräder und Häuserwände mit heruntergerissenen Plakaten.

² Benjamin, Das Passagen-Werk, 1991, S. 574.

³ Kimmich, Walter Benjamin und die Welt der Dinge, 2004, S. 156.



← Abb. 2+3: Wols, ohne Titel, Paris, um 1936.

Wols und Benjamin teilten eine Faszination, die sie in ihrem je eigenen Medium zum Ausdruck brachten, doch im Paris der dreißiger Jahre blieben die beiden einander unbekannt. Dafür suchte Benjamin die Bekanntschaft mit einem anderen Emigranten. In Aby Warburg, der mitsamt seiner kulturwissenschaftlichen Bibliothek nach London geflohen war, erkannte er einen intellektuellen Verwandten, der das Nebensächliche ernst nahm und sich auf eine völlig neuartige Weise mit Bildern auseinandersetzte. Benjamins Begeisterung für das Detail hat Sigrid Weigel nachgezeichnet und ihn zusammen mit Freud und Warburg zu den Geburtshelfern der deutschen Kulturwissenschaft aus dem Geiste der Detaillektüre ernannt.⁴ Alle drei Autoren eint wiederum eine »Umgangsweise mit Bildern, in der diese nicht als Repräsentation verstanden, sondern als Ensemble von Korrespondenzen, Ähnlichkeiten und Zitaten tradierter Sprachformeln bzw. Symbole gelesen werden.«⁵ Der Benjamin als Denker des Visuellen wird gerade entdeckt.⁶ Der Benjamin als Denker des Revolutionären ist dagegen noch recht unbekannt, obwohl er dem Thema ein Kapitel in seinem Passagen-Exposé widmet.⁷ Michael Löwy erinnert daran, welche wichtige Rolle Paris als historischer Ort der Insurrektionen und Klassenkämpfe im Gesamtentwurf der Passagenarbeit einnimmt und dokumentiert, mit welchem Eifer Benjamin entsprechende Quellen studierte.⁸

Die Straße aufzubrechen und anschließend zu verbarrikadieren, wurde zu einem pragmatischen und symbolischen Akt der Auflehnung. Die Barrikade ist eine Erfindung der Stadt Paris zu Zeiten der Revolution, wie Eric Hazan bemerkt, aber auch zugleich die Erfindung der Stadt Paris als revolutionäre Hauptstadt der Moderne. Die materielle Aneignung und Umordnung der Straße, von der Horizontalen des Pflasters in die Vertikale der Barrikade, finden ihre Entsprechung in der Umwälzung der alten politisch-sozialen Verhältnisse.

Bei genauer Lektüre finden sich sehr viele verstreute Notizen, die sein Interesse an revolutionären Details bezeugen. So notierte er sich etwa die Anzahl der in der Julirevolution 1830 errichteten Barrikaden (»4054«) und der dafür verwendeten Pflastersteine (»8 125 000 pavés«).¹⁰

»[D]ie Barrikade [...] hat die revolutionäre Tradition für sich«, schreibt Benjamin in seiner Baudelaire-Studie¹¹ und wird daraufhin von Theodor W. Adorno getadelt, Benjamin allerdings verweist auf Friedrich Engels Kritik des Barrikadenkampfes und stimmt mit ihm überein, dass diese revolutionären Konstruktionen eher moralischen als strategischen Wert hatten. Exkurse zum Barrikadenkampf seien »besonders problematisch«.¹² Während heute die Geschichtlichkeit des Pariser Revolutionspflasters als Forschungsgegenstand anerkannt zu sein scheint,¹³ blieb das Baumgitter bisher im Schatten jedweder Geschichte.

⁴ Vgl. das erste Kapitel »Kulturwissenschaft als Detailkunde« zu Warburg, Freud und besonders Benjamin in Weigel, *Literatur als Voraussetzung*, 2004, S. 15-62.

⁵ Ebd., S. 16.

⁶ Zu Benjamins Umgang mit Bildern vgl. Weigel, *Walter Benjamin*, 2008 und Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, 2010. Dem Desiderat widmet sich außerdem Steffen Haug in seinem Promotionsprojekt in der Humboldt-Universität zu Berlin: »Anschauliche Dokumentation« *Walter Benjamin Bilder-Studien für die Passagierarbeit*.

⁷ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1991, S. 56-59.

⁸ Löwy, *La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes*, 2007. Bisher weitgehend ignoriert wurde, dass sich Benjamin auch für die bildliche Darstellung revolutionärer Ereignisse interessierte. Tatsächlich war Benjamin Erste, der die Geschichte der Revolutionen und die Geschichte der Bildmedien ins archäologische Kreuzverhör nahm. Eine solche Lektüre habe ich versucht in: Ullrich, *Protest und Bewegung*, 2013

Doch Wols lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf und mit Benjamin verfügen wir über eine Kartografie seiner kulturhistorischen Bedingungen.

¹⁰ Benjamin, Das Passagen-Werk, 1991, S. 199.

Er war auch einer der Ersten, der Probebohrung in die Untiefen dieser Schichten vornahm, der die Geschichte der Revolutionen und die Geschichte der Bildmedien ins archäologische Kreuzverhör nahm. Denn neben ihm arbeiteten auch Aby Warburg und Sigmund Freud mit an der »Entstehung der Kulturwissenschaft aus der erkenntnistheoretischen Arbeit an Übergängen«, befördert durch ihre ausgedehnten Lektüren von Details in Philologie, Kunst- und Kulturgeschichte. Die Aufwertung des scheinbar Unbedeutenden und Nebensächlichen war Programm. Eine kulturwissenschaftlich motivierte Bildforschung, wie ich sie im nächsten Abschnitt beispielhaft versuchen will, erhält die wichtigsten Impulse aus den Schriften und Bildern, welche Warburg und Benjamin hinterlassen haben, aktualisiert und fruchtbar gemacht durch eine Forschung, wie sie heute von Sigrid Weigel, Antonio Somaini und Georges Didi-Huberman geleistet wird.

¹¹ Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, 1991, S. 517.

¹² Brief von Adorno an Benjamin vom 10.11.1938, zit. n. Gesammelte Schriften, Bd. I, 1991, S. 1095.

¹³ Douglas, Barricades and Boulevards, 2007, S. 33, sowie Kathrin Rottmanns 2013 an der Universität Hamburg abgeschlossene und noch unveröffentlichte Promotion über die »Ästhetik von unten«. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne.

Benjamin hat an keiner Stelle ein Wort über das Gitter verloren, an dem er täglich vorüberschritt, obwohl einige seiner Interessenlinien genau diesem Objekt hätten begegnen können. Haussmannisierung, Barrikadenkämpfe und Eisenkonstruktionen sind drei benachbarte Kapitel in seiner Passagenarbeit. Genau in diesem magischen Dreieck bewegt sich das Pariser Baumgitter. Es gilt nun, diesen Raum zu erkunden, ihn mit Texten und Bildern neu herzustellen, »das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.«¹⁴

Es lohnt sich also, das Baumgitter ernst zu nehmen. Weil es nicht nur als Objekt, sondern auch als Subjekt von Transformation fungiert. Weil es Übergänge zwischen Epochen und zwischen Bildkulturen organisiert und beobachtbar macht, die bis in unsere Gegenwart reichen.

¹⁴ Benjamin, Passagen-Werk, 1991, S. 575.

Weil es als dinglicher Revolutionär, als revolutionäres Bild seinen (medien-)historiographischen Platz einfordert. Und weil es gilt, insofern dies vielleicht erst heute durch unsere digitale Bildkultur »zur Lesbarkeit [ge]kommen« ist,¹⁵ dieses neue Wissen und seine Folgen für eine kulturwissenschaftliche Bildforschung in den Blick zu nehmen.

¹⁵ Ebd., S. 577.

Das Pariser Baumgitter. Bildgeschichte eines revolutionären Dings

Wer das Bild verstehen will, muss sich zunächst dem Objekt zuwenden. Erfunden und eingesetzt wurde das Baumgitter Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der massiven Umgestaltung der Stadt Paris. Die »Haussmannisierung« der Hauptstadt, benannt nach dem von Napoleon III. ernannten Präfekten Georges-Eugène Haussmann, veränderte seit den frühen 1850er Jahren das Stadtbild grundlegend durch den Bau breiter Boulevards, neuer Grünanlagen sowie umfassender Wasser- und Verkehrssysteme. Die radikale Transformation von Paris in eine moderne europäische Hauptstadt folgte den drei Prinzipien *aérer* (durchlüften), *unifier* (vereinheitlichen) und *embellir* (verschönern). Eine neue »Schönheit« suchte Haussmann herzustellen, indem »[he was] converting Paris into a network of linked monuments, which were cleared and set apart, freed from their engagement in the fabric of the city. An image space was created for viewers to stand back and see the monuments as free-standing sculptures: Paris became a monumental gallery.«¹⁶ Entlang dieser beherrschenden Sichtachsen, die breite Schneisen durch die Stadt schlagen, entstehen große Grünflächen zur »Belüftung«. Was jedoch in Paris als stickige und gefährliche Enge wahrgenommen wurde, hatte nicht nur mit Hygiene, sondern vor allem mit Machtpolitik zu tun. Krankheitserregend war im Empfinden der Herrschenden der revolutionäre Druckkessel der Arbeiterviertel, in welchem sich zuletzt die Aufstände von 1830 und 1848 entladen hatten. Dass in den neuen und schnurgeraden Straßen Truppen leichter manövrieren, Kanonen effektiver feuern und nicht zuletzt Barrikaden schwerer zu errichten waren, sind sehr bewusste Nebeneffekte, an die Benjamin mit Verweis auf Friedrich Engels erinnert.¹⁷ Die »Vereinheitlichung« schließlich bezog sich auf die Fassadenarchitektur neuer Gebäude und die Ausstattung der Straßenzüge. Im Zuge der massiven Bepflanzung der Boulevards entstand so ein konkretes Problem für den neuen, urbanen Baum:

»Man muss zunächst seinen unteren Stamm schützen, dann eine freie Oberfläche für die Atmung der Wurzeln erhalten und zudem ein Becken für seine Bewässerung formen. Auf diese dreifache Anforderung antwortet das Projekt eines offenen Baumgitters, das den Stamm vollständig umgibt und sich dabei dem Bodenniveau des Bürgersteigs anpasst.«¹⁸

Das Baumgitter ist also eine spezifische Antwort auf ein Problem des urbanen Straßenausbaus. Man muss sich darüber hinaus die technische, ökonomische und ästhetische Bedeutung, die diese Erfindung mit sich bringt, noch einmal vor Augen führen:

¹⁶ Douglas, *Barricades and Boulevards*, 2007, S. 36.

¹⁷ *Ebd.*, S. 57. Benjamin bezieht sich auf Friedrich Engels' Einleitung zu »Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850« von Karl Marx in der Ausgabe von 1895.

¹⁸ Landau/Gauthier, *Introduction technique*, 2000, S. 47f. (Übersetzung des Autors).



»Das Baumgitter zerlegt sich in vier Teile von je 50 Kilogramm Gewicht, welche von einer einzigen Person handhabbar sind.

Die Gestaltung des Gitters trägt zwei entgegengesetzten Zwängen Rechnung. Es muss einerseits stark genug sein, um dem Gewicht der Passanten zu widerstehen und es soll andererseits möglichst kostengünstig herzustellen sein.

Das rhythmische Muster seines geometrischen Motivs, das an eine natürliche Form erinnert, gewährleistet ihm eine strukturelle ›Geschmeidigkeit‹, welche sich an den gegebenen Umfang des Baumstamms anfügt. Ebendiese ›Geschmeidigkeit‹ charakterisiert seine nach außen weisenden Strahlen. Die Aufteilung in vier exakt gleiche Metallelemente begründet sich aus der ökonomischen Notwendigkeit des Gießvorgangs, vor allem aus dem Umstand, dass die stählernen Verzierungen zu kompliziert gestaltet sind, als dass das noch flüssige Metall sich über das gesamte Rund der Platte hätte verteilen können, bevor es erstarrt wäre. Die Gussform für die vier Teilgitter ist identisch, wodurch die Kosten des Produktionsprozesses deutlich reduziert werden. Wenn man annimmt, dass nur ein Viertel der neuen Bäume auf den Pariser Bürgersteigen gepflanzt wurde, so ergibt sich ein Bedarf von 20.000 Baumgittern, oder eben 80.000 Einzelementen. Das entspricht 4.000 Tonnen Gusseisen zu einem damaligen Gesamtpreis von einer Million Franc.«¹⁹

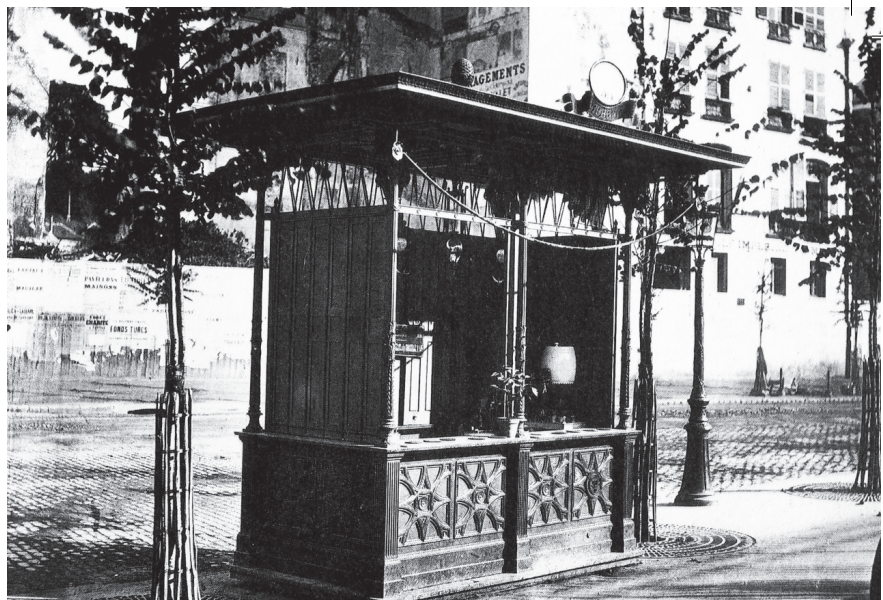
¹⁹
Ebd., S. 48
(Übersetzung
des Autors).

Während Haussmann das alte Paris in ein neues verwandelte, wurde Charles Marville offiziell damit beauftragt, die im Verschwinden begriffenen Viertel einerseits, sowie das neue Straßenbild andererseits fotografisch zu dokumentieren. Die sehr zahlreichen Fotografien sind im Album *mobilier urbain* versammelt und bilden das *Pariser Street View* des 19. Jahrhunderts.



← Abb. 5: Charles Marville, Réverbère, Boulevard du Sébastopol.
Abb. 6: Charles Marville, Vespasienne, Chaussée du Maine.

So interessierte sich Marville für viele eiserne Dinge, die nun das Stadtbild prägen: eine reich verzierte Straßenlaterne, ein ornamental-praktisches Straßenkiosk oder die berühmte Vespasienne, ein öffentliches Urinal für Männer. Offenbar hatte



↑ Abb. 7: Charles Marville, Kiosque-buvette, Boulevard Saint-Michel.

Marville jedoch für das Baumgitter nicht viel übrig. In keiner seiner Fotografien steht es im Mittelpunkt, stets wird es von anderen Dingen an den Rand gedrängt und ist erst auf den zweiten Blick erkennbar. Doch »[d]as photographische Detail als Medium der Erkennbarkeit eröffnet [...] den Zugang zu einer Bedeutung jenseits von Bewusstsein oder Absicht.«²⁰ Das Baumgitter ist ein vernachlässigtes Ding, verbannt in die zweite Reihe der Geschichte – aber ein Ding mit Potential, das sehr bald sein (Bild-)Recht einfordern wird.

²⁰ Weigel, *Literatur als Voraussetzung*, 2004, S. 49.

Das Projekt Haussmanns, das 1870 vom Deutsch-Französischen Krieg unterbrochen werden wird, situiert sich revolutionshistorisch exakt zwischen der ersten und der letzten sozialistischen Revolte des 19. Jahrhunderts, zwischen dem Juniaufstand 1848 und der kurzen Herrschaft der Pariser Kommune im Frühjahr 1871. Die Ikonografie der beiden Ereignisse enthält eine große Zahl von Darstellungen der Pariser Straßen zwischen monarchistischer Ordnung und revolutionärer Unordnung. So beinhaltet das gängige Bild einer Barrikade vor Haussmann vor allem aufgehäufte Pflastersteine und Holzplanken (mit ihren charakteristisch quadratischen oder länglichen Formen), aber auch umgestürzte Karren, Räder und Fässer (mit vornehmlichen runden Formen).²¹ Malerei und Druckgrafik der Zeit zeugen von dieser grafischen Vielgestaltigkeit der Barrikade. In dieses Formenspiel tritt nun jedoch ein neues und sehr junges Medium ein: die Fotografie. Eine Daguerreotypie des ansonsten unbekanntes Thibault ist vermutlich die früheste fotografische Aufzeichnung eines revolutionären Ereignisses überhaupt und zudem das erste technisch hergestellte Bild einer Barrikade. Drei Versionen sind heute bekannt. In dem hier gegebenen Ausschnitt erkennt man die entpflasterte und neu arrangierte Straße wieder. Einige Personen erscheinen wegen der sehr langen Belichtungszeit nur als schemenhafte Phantome.

T
o
m

U
l
l
r
i
c
h



²¹ Vgl. Rottmann, *Pflastersteine. Dinge im Kontext revolutionärer Ereignisse*, 2009 und sowie Rottmann, *Pflasterstein*, 2011.

← Abb. 8: Thibault, Die Barrikade der Rue Saint-Maur-Popincourt am Sonntag, 25. Juni 1848 (Ausschnitt).

Während sich Pflasterstein, Fahne oder Rad in den manuellen Künsten und populären Druckerzeugnissen seit 1830 als Motiv etablieren, leistet die Fotografie fortan etwas epistemologisch Grundverschiedenes, dergestalt, dass »das technische Verfahren der Photographie eine andere Lesbarkeit erschließt: Materialität, Oberfläche, Spuren anstelle ikonographischer Codes, verborgene Traumwelten anstelle von Motiven.«²² Die Antwort auf die Frage, wie sich eine gemalte von einer fotografierten oder gefilmten Revolution unterscheidet, läge ebenso am Horizont dieser Forschung wie die generelle Frage nach der »Formulierbarkeit verborgener Bildwelten«²³ des Revolutionären, das hieße: Inwiefern erzeugen neue Bildmedien ein spezifisch neues Wissen von Revolution und dynamisieren damit klassisch-textzentrierte Historiografien des Revolutionären?

²²
Ebd.

²³
Ebd., S. 38.

Wenn also das Rad eine runde Variation in die bekannte Barrikadenstruktur einspielt, so verschieben sich die Elemente nach Haussmann im Verlaufe des Aufstands der Pariser Kommune von 1871. Die Kommunarden reagieren auf die veränderte urbane Situation nicht nur durch größere Barrikaden, sondern auch, indem sie das Baumgitter aus der gewohnten Horizontalen in die revolutionäre Vertikale erheben und als Element in den Barrikadenbau einbinden, womit das Gitter das Formenspiel des Rads fortführt und variiert.

Die Pariser Kommune war nicht nur ein Einschnitt in der sozialen und politischen Geschichte Frankreichs, sie war auch ein bedeutsames Medienereignis. Der kurze Aufstand der Pariser Bevölkerung gegen ihre Machthaber, die mit der preußischen Armee eine Kapitulation verhandelt hatten, woraufhin diese stolz in Paris einzog, war Gelegenheit für das nunmehr gut dreißigjährige Medium der Fotografie, sein Können unter Beweis zu stellen. Während die Mehrzahl der bourgeoisen Berufsfotografen mit der Regierung nach Versailles floh, blieben einige wenige zurück und dokumentierten die Errichtung der ersten Barrikaden am 18. März 1871. Die beiden Fotografien zeigen zwei Szenen dieses Tages. Erstere bezeugt ein Baumgitter an seinem angestammten Platz am Quai Pelletier, im unmittelbaren Zentrum gegenüber dem Pariser Rathaus, während andere Baumgitter bereits zweckentfremdet in eine Pflastersteinbarrikade integriert wurden.

↓ Abb 9: Anonym, Barrikade am Quai Pelletier während der Pariser Kommune 1871.

Abb. 10: Anonym, Barrikade am Boulevard Puebla am 18. März 1871.



Dagegen zeigt die andere Fotografie eine Barrikade in dem Arbeitervorort Belleville östlich des Stadtzentrums. Ein Titel der Fotografie markiert neben dem Datum den Ort: den Boulevard Puebla, der 1877 in Rue de Pyrénées umbenannte Straßenneubau Haussmannschen Stils. Neben der Breite der Straße verweisen zahlreichen Baumgitter auf ihre Herkunft. Die Bäume an den Seiten sind jung und tragen an diesem 18. März noch keine Blätter. In diesem Typ Barrikade haben die Gitter vor allem dekorative Funktion und zeugen von der populär-spontanen Fröhlichkeit dieses Tages, an dem von Versailles noch keine militärische Bedrohung ausging. Der Pariser Mai 1871 wird stärker befestigte Barrikaden hervorbringen, die jedoch die Niederschlagung der Kommune in der sogenannten »Blutigen Woche« nicht aufzuhalten vermögen.

Ich habe gezeigt, wie im 19. Jahrhundert Aneignung und Zweckentfremdung der Straße als revolutionäre Geste mehrfach codiert waren und entsprechenden Eingang in die Bildkultur ihrer Zeit fanden. »Nevertheless«, fasst Carl Douglas zusammen, »the barricades maintained a symbolic afterlife in Communist writing and practice. Barricades always had a literal and strategic, as well as a metaphorical, performative function. By 1871, the balance shifted significantly towards the metaphorical.«²⁴

Wenn die Französische Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts den Eintritt in die Moderne markiert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der revolutionäre Straßenraum der Barrikaden endgültig ins Bild gelangt, mit der Erfindung der Fotografie schließlich ins technische Bild und 1907 mit dem frühen Kurzfilm *Sur la barricade* von Alice Guy ins kinematografische Bild, sind Fragen aufgeworfen, die keine Einzeldisziplin mehr beantworten kann. Die Migration des Baumgitters von einem baulichen Straßenelement zu einem revolutionären Element des Barrikadenkampfes zu einem visuell-performativ-symbolischen Element wird sich im 20. Jahrhundert unter anderen Voraussetzung fortsetzen: Mit der neuen visuellen Kultur ändert sich auch die Daseinsweise des Barrikadenkampfes. Denn die Arten und Weisen, in denen er sich organisiert – die Medien, in denen er erfolgt – sind nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt,²⁵ wäre in Anlehnung an Benjamin zu formulieren, im Übergang zu dem Jahrhundert, in welchem sich die mediale Auseinandersetzung zuspitzt zwischen der Aneignung tradierter Bildformeln und -vorstellungen einerseits und dem Ringen um eine neue, unverbrauchte Bildsprache des Revolutionären andererseits. Wer wird es schreiben, das neue Gedicht der Revolution, »zur Unterdrückung nicht brauchbar, von Unterdrückung nicht widerlegbar, zwecklos also, sinnvoll also«²⁶

²⁴ Douglas, *Barricades and Boulevards*, 2007, S. 41.

²⁵ Vgl. Ullrich, *Protest und Bewegung*, 2013.

²⁶ Kunert, *So soll es sein*, 1974.



Das Pariser Baumgitter feiert sein performatives und visuelles Nachleben während der Proteste im Mai 1968. Neben den bekannten Fotografien von Barrikaden aus Pflastersteinen, welche die populäre Ikonizität dieses Ereignisses maßgeblich bestimmen, finden sich auch andere, überraschendere Bilder. Vereinzelt trennen Protestierende Baumgitter von ihren Bäumen und lassen ihnen neue Funktionen zukommen. Auf dem Boulevard Saint-Germain im Quartier Latin, dem zentralen Ort der Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Protestmenge, entsteht eine Baumgitter-Barrikade. In ihr schlägt die eigenwillige Ornamentalität des Gitters vollends durch und verabschiedet sich von ihrer dekorativen Assistentenrolle des vergangenen Jahrhunderts.



← Abb. 11: Bruno Barbey, Boulevard Saint-Germain am 6. Mai 1968.

Im zweiten Bild transportieren einige Männer unter großer Mühe die schweren Gitter an den rechten Ort, während hinter ihnen andere Männer Autos querstellen, ebenfalls fotografieren oder schlicht dem Spektakel zusehen. Die beiden Gitterträger sind avantgarde im buchstäblichen Sinne des Wortes, insofern sie sich in Richtung der Ordnungskräfte vorwagen, um etwas herzustellen, das noch flüchtiger als ein gehäufter Pflastersteinberg daherkommt. Die zweite Fotografie dokumentiert die filigran arrangierten Baumgitter in der bekannten, aber nunmehr autonomen oder vielmehr selbstabhängigen Ordnung. Aufrecht und sich selbst tragend geben sie dem Protestbekunden eine bizarre Visualität und stehen ganz im Kontrast zu verqueren Automobilen oder hastigen Steinhäufen in den kleineren Nebenstraßen des Viertels. Die Pressefotografen dokumentieren diese äußerst vergängliche Barrikade aus Sicht der Polizisten. Einige Gitter sind bereits zu Boden gefallen und verharren wiederum in ihrer kläglich-banalen Horizontale. Es ist der schmale Grat der visuellen Dialektik des Baumgitters im Pariser Mai 1968.



↑ Abb. 12: Bruno Barbey, Boulevard Saint-Germain am 6. Mai 1968.

Bruno Barbey, Pressefotograf der Agentur Magnum, erfasst das Mikroereignis aus zwei verschiedenen Perspektiven. Im ersten Bild transportieren einige Männer unter großer Mühe die schweren Gitter an den rechten Ort, während hinter ihnen andere Männer Autos querstellen, ebenfalls fotografieren oder schlicht dem Spektakel zusehen. Die beiden Gitterträger sind avantgarde im buchstäblichen Sinne des Wortes, insofern sie sich in Richtung der Ordnungskräfte vorwagen, um etwas herzustellen, das noch flüchtiger als ein gehäufter Pflastersteinberg daherkommt. Die zweite Fotografie dokumentiert die filigran arrangierten Baumgitter in der bekannten, aber nunmehr autonomen oder vielmehr selbstabhängigen Ordnung. Aufrecht und sich selbst tragend geben sie dem Protestbekunden eine bizarre Visualität und stehen ganz im Kontrast zu verqueren Automobilen oder hastigen Steinhäufen in den kleineren Nebenstraßen des Viertels. Die Pressefotografen dokumentieren diese äußerst vergängliche Barrikade aus Sicht der Polizisten. Einige Gitter sind bereits zu Boden gefallen und verharren wiederum in ihrer kläglich-banalen Horizontale. Es ist der schmale Grat der visuellen Dialektik des Baumgitters im Pariser Mai 1968.

Aber die revolutionäre Phantasmagorie beschränkt sich nicht auf die Zirkulation von Pressefotografien. Es gab Studenten auf den Straßen und Studenten in den Hochschulen. Beide haben Bilder »produziert«: erstere als performative Bilderspender, letztere als künstlerische Bildermacher. Diese Studenten gründeten das Künstlerkollektiv Atelier Populaire an der von ihnen besetzten École des Beaux-Arts de Paris.

Nach einer Pressefotografie, in welcher eine Frau einen Pflasterstein in Richtung der Polizei (und Fotografie) schleudert, produzierte das Atelier Populaire ein Poster. Die Druckgrafik mit der Legende »La

W
a
l
t
e
r

B
e
n
j
a
m
i
n
,

d
a
s

R
e
v
o
l
u
t
i
o
n
ä
r
e
,

d
i
e

B
i
l
d
e
r



← Abb. 13:
Anonym,
3. Mai 1968.
Abb. 14: Atelier
Populaire,
14. Mai 1968.

beauté est dans la rue« wurde zur Ikone. Die Transformation des fruchtbaren Momentes des Steinwurfs, »optisch-unbewusst«²⁷ von der Kamera mit sehr kurzer Verschlusszeit eingefangen und kadriert, zu einer ausdrucksstarken Grafik ist sehr aufschlussreich. Was wurde reproduziert und also erhalten? Die Frauenfigur, ihre Wurfgeste, der fliegende Stein und zwei Baumgitter. Es verschwinden die Nebenfiguren, der Asphalt, der Rauch der Tränengasgranaten und die von Bäumen eingefasste Menschenmenge. Für eine gesteigerte Expression sind die verbliebenen Elemente stilisiert, was eine sehr wirkungsvolle Reduktion darstellt.²⁸

Es ist erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit hier dem Baumgitter die Kapazität zuerkannt wird, die konkrete revolutionäre Straßensituation und mithin über einhundert Jahre Pariser Barrikadenikonographie zu substituieren, mit dem feinen Unterschied, das die Frau keine solitäre Unruhestifterin und der Protest kein Aufstand ist (die Baumgitter bezeugen die Anwesenheit der Protestmenge). Vielmehr kondensiert das Gitter das ganze Protestgeschehen und verleiht der Steinwerferin ihre bildhistorische Legitimität. Der Mai 68 verschafft sich seine eigene Allegorie und das Baumgitter rückt in den ersten Rang eines revolutionären Bilddiskurses.

Es gibt eine starke Gemeinsamkeit der Grafik mit der nächtlichen Fotografie eines Gitters vor einer brennenden Barrikade. Es betrifft jenen Punkt, der unter Haussmann noch an ganz pragmatischen Bedürfnissen des urbanen Baumes ausgerichtet war, den man nun aber die visuelle Permeabilität des Pariser Baumgitters nennen könnte.

Wenn Douglas die widerstreitenden visuellen Regime von Steinbarrikaden und Haussmannschen Sichtachsen analysiert – »the ways in which the material configuration of barricades and boulevards produce certain kinds of perception; and how perception renders subjectivity«²⁹ – so ist dies in kleinerem Maßstab auch auf das Baumgitter übertragbar. Beide sind revolutionäre Gegenmedien, die den Blick verändern und unter ihre Bedingungen setzen.

Das Gitter bei Tag vor Rauch oder des Nachts vor Feuer bietet einen maximalen Kontrast für ein spannungsgeladenes Bild. Tatsächlich nehmen sowohl Fotografen als auch Filmemacher des Öfteren eine Straßenszene durch die allzu bekannten Gitter hindurch auf. Dessen gra-

²⁷
Vgl. Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, 1991, S. 371.

²⁸
Dies entspricht exakt der Definition der Herstellung einer Ikone nach André Gunthert. Vgl. sein Wissenschaftsblog, der sich ausführlich einer »Iconologie des médiacultures« widmet: L'Atelier des icônes. Le carnet de recherche d'André Gunthert.



↑ Abb. 15: Claude Dityvon, Boulevard Saint-Germain am 24. Mai 1968.

²⁹
Douglas, Barricades and Boulevards, 2007, S. 35.

fische Qualität liegt schon in seiner Bauart selbst begründet und wird als Effekt von einem Bildmedium nun je verschieden aktualisiert.



Eine solche ausdrucksstarke nächtliche Barrikadenszene inszeniert Bernardo Bertolucci für das Finale von *The Dreamers* (2003). Nach Wochen pubertärer Introspektion und diversen Liebesspielen verlassen die drei Hauptfiguren des Films ihr Pariser Appartement und finden sich sehr plötzlich auf den revolutionären Boden der Tatsachen zurückgeholt. Von der aufgebrachten Menschenmenge mitgerissen, stürmen Théo und Isabelle schließlich in Richtung der Ordnungskräfte. Die sehr dynamische Szene ist hier in zwei Fotogrammen wiedergeben. Die unruhige Kamera folgt den beiden nach, der Montagerhythmus ist beschleunigt. Dennoch erkennt der Zuschauer sehr gut und zuverlässig, was ihm der Setdesigner sorgfältig als revolutionäre Bühne ausgebreitet hat: Pflastersteine, umgestürzte Autos, Feuer, Qualm und natürlich: Baumgitter. Alles ist sehr präzise abgestimmt und legt Zeugnis von der nunmehr kollektiv verfestigten und medial abgesicherten Ikonizität des Ereignisses ab.

Aber das ist nicht alles. Bertolucci weiß natürlich um die mediale Verfasstheit dieser Ikonografie, er hatte 1968 selbst an ihr mitgearbeitet. Er gibt dem aufmerksamen Zuschauer einen deutlichen Hinweis auf dieses Wissen, wenn für einen kurzen Augenblick ein Fotograf von links ins Bild tritt und ihn von Théo und Isabelle nur noch ein Baumgitter trennt. Der visuelle Kurzschluss ist perfekt und Bertolucci integriert in sein kinematografisches Bild die fotografische Bedingung seiner Möglichkeit, die wie ein medienarchäologischer Pfeil vorbei am Mai 1968 bis ins 19. Jahrhundert zurückschießt, ein Bild vielleicht, in dem, um ein letztes Mal mit Benjamin zu sprechen, »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«.³⁰

Es ist überdies eine außergewöhnliche Konstellation, die sich mit dieser Schlusszene aus *The Dreamers* zusammenfügt, wenn Bertolucci dergestalt ein durchaus berühmtes Resümee von Pierre Nora ins Bild setzt. Ein Satz aus den *Lieux de mémoire*, geschrieben zwölf Jahre vor dem Kinostart des Films und zweiundzwanzig Jahre vor Erscheinen dieses Essays:

← Abb. 16: Fotogramm aus *The Dreamers*, 2003.
↑ Abb. 17: Fotogramm aus *The Dreamers*, 2003.

³⁰ Benjamin, *Passagen-Werk*, 1991, S. 576.

»Keine Revolution, überhaupt nichts Faßbares und Greifbares, sondern nur, zum Verdruß der Akteure und gegen deren Willen, das unaufhaltsame Hochkommen und die strahlenden Beschwörungen des Legendären aller Revolutionen: der Revolutionen des französischen 19. und sogar des 20. Jahrhunderts mit einer Jugend, die an 1848, an die Barrikaden der Commune und die Aufmärsche der Volksfront erinnerte [...]. Endlos ist die Liste der historischen Phantasmagorien, die der Mai '68 auf rein symbolische Weise rekapituliert hat. Die Achtundsechziger drängten zum Handeln, zelebrierten aber nur – als Abschlußfeier und spielerisches Wiederauflebenlassen – das Ende der Revolution.«³¹

³¹
Nora, Das Zeitalter
des Gedenkens,
S. 545.

Revolution der Bilder der Revolution

Aber das Ende ist nicht in Sicht. Tatsächlich ist die Endlosigkeit dem Revolutionären selbst eingeschrieben. Das spätlateinische *revolutio* meint »zurückdrehen«, schließlich »umdrehen« oder »umwälzen«. In diesem Sinne war die Revolution lange in der Astronomie beheimatet und bezeichnet die Drehung der Erde um ihre eigene Achse oder den gesetzmäßigen Umlauf von Himmelskörpern. Mit ihr erklärte Kopernikus in *De revolutionibus orbium coelestium* 1543 die Regeln unseres Sonnensystem.

³²
Koselleck, *Revolution*
als Begriff und als
Metapher,
2006, S. 244.

Erst in der Neuzeit und endgültig im 18. Jahrhundert wurde der Revolutionsbegriff geschichtsphilosophisch reformuliert und machtpolitisch in Anschlag gebracht. Von diesem Moment an vereinigt die Revolution in sich Momente von Wiederholbarkeit und Innovation zugleich. Der Begriff der Revolution wird selbst Austragungsort verschiedener Ideen über das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: »»Revolution« enthält, seinem anfänglichen Wortsinn einer Wiederkehr gemäß, immer auch die Bedeutung möglicher Analogien, struktureller Ähnlichkeiten im Vollzug eines gewaltsamen politischen Verfassungswandels.«³² Die komplexe Doppelbedeutung ist der Revolution eingetragen, in ihr finden neben der Wiederholung auch der radikale Bruch, das heißt Veränderung, Wechsel, Umsturz und Gewalt ihren Platz.³³

³³
Ist es ein Zufall,
dass der größte
Revolutionäre des 19.
Jahrhunderts, Auguste
Blanqui, am Ende
seines Lebens, als er in
Versailles eingesperrt
ist und die Pariser
Kommune an ihm
vorbei geht, sein kos-
mologisches Haupt-
werk *L'Eternité par les
astres* schreibt, nach
dessen Entdeckung
1938 sich Benjamin gar
nicht mehr beruhigen
kann, weil es seine
ganz eigene Vorliebe
für Sternkonstellationen
berührt? Vgl.
Sieber, *Allegorie und
Revolte bei Baudelaire
und Blanqui*, 2013.

Der Begriff des Übergangs ist räumlich (das Übertreten einer Schwelle) und zeitlich (der prekäre Moment zwischen Noch und Schon) verfasst. Der Begriff des Revolutionären ist es ebenso. Und die Idee einer Revolution der Bilder ist es in ganz besonderem Maße. Wie wäre die



Revolution der Dinge und der Bilder räumlich und zeitlich zu denken? Die Mitarbeit diverser Bildmedien an politischen Umstürzen, das Wiederaufgreifen von Bildformen und -motiven, die Umwälzung einer Straße und das Reenactement alter revolutionärer Praktiken? Ein unendliches Spiel von potentiellen, virtuellen und realen Gesten und Bildern, die sich je nach historischer Konstellation verschieden aktualisieren. Diesen revolutionären Januskopf hatte niemand so scharf gesehen wie Karl Marx in seiner Analyse der Revolution von 1848: »Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce«, schreibt Marx und ich frage mich, ob er dabei nicht an ganz konkrete Bilder dachte, wenn er fortfährt:

»Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen. Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Da gewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.«³⁴

Marx verfasste dies 1852 und bezog sich auf die unmittelbar zurückliegenden Ereignisse des Jahre 1848, die sich die Französische Revolution von 1789 als Vorbild nahmen, welche sich wiederum bekanntlich als wiedergekehrtes Rom inszenierte.³⁵ Was könnte es bedeuten, so sei mit Marx als Bildtheoretiker gefragt, wenn sich Straßenkämpfe, Barrikaden oder Straßengitter zweimal und mehr im Bild ereignen, wenn sich Bildikonen des Revolutionären herausbilden und von Revolution zu Revolution wandern, die visuellen Diskurse ihre Zeit durchquerend, sie und sich selbst verändernd, oder vielleicht sogar erst hervorbringend?

Eine medienkulturell informierte Erforschung revolutionärer Momente nähme diese in ihrer pluralen Verfassung ernst. Sie würde fragen, woher die Bilder kommen, unter welchen Bedingungen sie entstehen und zirkulieren, in welchem diskursiven Feld sie auf Wirklichkeit zurückwirken, warum sie sich wiederholen und wie: Bilder der Revolution, Revolution der Bilder.

34.
Marx,
Der achtzehnte
Brumaire des
Louis Bonaparte,
1960, S. 115.

35.
Vgl. Benjamin,
Über den Begriff
der Geschichte,
1991, S. 70f.

Für eine kulturwissenschaftliche Bildforschung

Sigrid Weigel hat einmal eine Formulierung gefunden, die auch eine kulturwissenschaftliche Bildforschung sich zu Eigen machen sollte. Es betrifft die »Arbeit an Übergängen, dort, wo erlernte Methoden auf andere Phänomene übertragen werden oder aber vertraute Gegenstände mit Betrachtungsweisen konfrontiert werden, die aus fremden Wissensfeldern stammen – das gesicherte Gebiet der Zunft und die dort gewonnene Kompetenz und Legitimation im Rücken und das weite Terrain neuer, anderer Erkenntnisweisen im Blick.«³⁶

Was an dem Fall des Pariser Baumgitters gezeigt wurde, ist, wie ein spezifisches Phänomen in seinen medienarchäologischen Schichtungen identifiziert, problematisiert und produktiv gemacht werden kann. Es ging dabei darum, die Migrationen und Wandlungen dieses Phänomens (eines Bild-Dings) beschreibend nachzuvollziehen, es bei seiner Selbstbeobachtung zu beobachten und überhaupt dafür einzutreten, dass eine kulturwissenschaftliche Bildforschung nach Aby Warburg und besonders Walter Benjamin einige fruchtbare Impulse für gegenwärtige medienkulturwissenschaftliche Problemstellungen bietet: Wie arbeiten Bilder mit an Geschichtsschreibung, Gegenwartsanalyse und Zukunftsentwürfen? Wie verändert die digitale Verfügbarkeit von Bildern das Denken und Schreiben in den Geisteswissenschaften, oder gar der Geisteswissenschaften? Wie wollen wir mit den vielen Bildern umgehen, die uns aus allen Medienkanälen heraus zuwinkern? Wie sie verwenden, wie mit ihnen und durch sie auf unsere Welt zurückschauen?

36.
Weigel, Literatur
als Voraussetzung,
2004, S. 29.

T
o
m

U
l
l
r
i
c
h

Ullrich, Tom: »Protest und Bewegung. Für eine Motivforschung des Straßenkampfes«, in: I.2.3. – Interdisziplinäre Semesterchrift der Bauhaus-Universität Weimar, Ausgabe Wintersemester 2012/13, »Das Modell«.
Weigel, Sigrid: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte.
München 2004.
Weigel, Sigrid: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder.
Frankfurt a. M. 2008.





ABBILDUNGEN

Abb. 1: Sylviane de Decker (Hg.): Paris capitale de la photographie, Paris 1998, S. 159.

Abb. 2: Sylviane de Decker (Hg.): Paris capitale de la photographie, Paris 1998, S. 152.

Abb. 3: Sylviane de Decker (Hg.): Paris capitale de la photographie, Paris 1998, S. 154.

Abb. 4: Marie de Thézy (Hg.): Marville, Paris, Paris 1994, S. 235.

Abb. 5: Marie de Thézy (Hg.): Marville, Paris, Paris 1994, S. 261.

Abb. 6: Marie de Thézy (Hg.): Marville, Paris, Paris 1994, S. 271.

Abb. 7: Musée d'Orsay, Paris, Photo RMN-Grand Palais, H. Lewandowski, http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?a=450&d=I&i=549&id_sel=941

Abb. 8: Biblioteca Nacional do Brasil, Rio de Janeiro, <http://dl.wdl.org/1330.png>

Abb. 9: Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, Saint-Denis, <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=85#sthash.Y8sQQImS.dpufhttp://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=85>

Abb. 10: Magnum Photos, <http://mediastore2.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/d/d/4/4/PARIO5III.jpg>

Abb. 11: Magnum Photos, <http://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/c/3/9/4/PAR34I556.jpg>

Abb. 12: Volkhard Brandes: Paris, Mai '68. Plakate, Karikaturen und Fotos der Revolte, Frankfurt a. M. 2008, S. 73.

Abb. 13: Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018366v>

Abb. 14: Claude Dityvon, Item #11378, <http://webbua.univ-angers.fr/omeka/exhibits/show/les-expositions-de-claude-dityvon/mai-68-comme-un-souffle/item/11378>

Abb. 15: The Dreamers, Italien/Frankreich/Großbritannien 2003, Bernardo Bertolucci.

Abb. 16: The Dreamers, Italien/Frankreich/Großbritannien 2003, Bernardo Bertolucci.

LITERATUR

Benjamin, Walter: »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, Gesammelte Schriften, Bd. I, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, Gesammelte Schriften, Bd. I, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie«, Gesammelte Schriften, Bd. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin, Walter: »Das Passagen-Werk«, Gesammelte Schriften, Bd. 5, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991.

Douglas, Carl: »Barricades and Boulevards. Material transformations of Paris 1795-1871«, in: Interstices n°8, 2007, S. 33, http://interstices.ac.nz/previousfiles/INTO8_Douglas.pdf

Gunthert, André: L'Atelier des icônes. Le carnet de recherche d'André Gunthert, <http://culturevisuelle.org/icones>

Kimmich, Dorothee: »Nur was uns anschaut sehen wir. Walter Benjamin und die Welt der Dinge«, in: Detlev Schöttker/Barbara Straka (Hg.): Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste, Frankfurt a. M. 2004, S. 156-167.

Koselleck, Reinhart: »Revolution als Begriff und als Metapher. Zur Semantik eines einst emphatischen Worts«, in: Ders.: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt a. M. 2006.

Kunert, Günter: »So soll es sein«, Im weiteren Fortgang, München 1974.

Landau, Bernard/Gauthier, Vincent Sainte Marie: »Introduction technique«, in: Françoise Choay u.a. (Hg.): Baron Haussmann. Mémoires, Paris 2000.

Löwy, Michael: »La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le Passagenwerk de Walter Benjamin«, in Bernd Witte (Hg.): Topographies du souvenir. Le livre des passages de Walter Benjamin, Paris 2007, S. 65-80.

Marx, Karl: »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 8, Berlin/DDR, 1960, http://www.mlwerke.de/me/me08/me08_115.htm

Nitsche, Jessica: Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie, Berlin 2010.

Nora, Pierre: »Das Zeitalter des Gedenkens«, in: Ders. u.a. (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs, München, 2005, S. 543-679.

Rottmann, Kathrin: »Pflastersteine. Dinge im Kontext revolutionärer Ereignisse«, in: Katharina Ferus (Hg.): Die Tücke des Objekts. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009, S. 72-91.

Rottmann, Kathrin: »Pflasterstein«, in: Martin Warnke u.a. (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, München 2011, S. 227-233.

Rottmann, Kathrin: »Ästhetik von unten. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne«, unveröffentlichte Promotionschrift an der Universität Hamburg, 2013.

Sieber, Jan: »Allegorie und Revolte bei Baudelaire und Blanqui. Walter Benjamins Zeugen der Urgeschichte des 19. Jahrhunderts«, in: Kunst, Spektakel, Revolution No. 4, 2013, <http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/2005>

Tom Ullrich



Tom Ullrich bewegt sich zwischen Paris und Weimar, zwischen Visual Culture Studies, Film- und Medienkulturwissenschaft, in den Tiefen der Archive und entlang unscheinbarer Oberflächenphänomene. Für sein Masterabschlussprojekt forscht er zu einer Mediengeschichte des Revolutionären im Paris des 19. und 20. Jahrhunderts.

ISSN 2192-5933

4,00€

ÜBERGANG

ejert 4

Zeitschrift für Medienkultur