

*Krista R. Greffrath*

# Metaphorischer Materialismus

*Untersuchungen  
zum Geschichtsbegriff  
Walter Benjamins*

*Wilhelm Fink Verlag*

## Greffrath · Metaphorischer Materialismus



Krista R. Greffrath

# Metaphorischer Materialismus

Untersuchungen zum Geschichtsbegriff  
Walter Benjamins

Wilhelm Fink Verlag

ISBN 3-7705-1847-0

© 1981 Wilhelm Fink Verlag, München  
Druck: Hain-Druck KG, Meisenheim/Glan  
Buchbindearbeiten: Graph. Betrieb Schöningh, Paderborn

Gedruckt mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Förderer und Freunde  
der Freien Universität Berlin e. V.

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
Erstes Kapitel: Zum Begriff der Geschichte. . . . .	11
Kritik des Historismus . . . . .	11
Kritik und Evolutionismus . . . . .	11
Kritik der Kulturgeschichte . . . . .	18
Theologie als sprengendes Element . . . . .	20
Historischer Materialismus und Rettung des Vergangenen . . . . .	23
Ästhetisierung der Geschichte? . . . . .	26
Zweites Kapitel: Geschichte und Erfahrung . . . . .	34
Organische Zeit naturwüchsiger Erfahrung . . . . .	34
Höllische Zeit der Erfahrungslosigkeit . . . . .	38
Chock und Erlebnis . . . . .	42
Veränderungen im Arbeitsprozeß . . . . .	45
Zeit der Geschichte . . . . .	49
Exkurs zur historischen Zeit . . . . .	51
Zeit im dialektischen Bild . . . . .	54
Zur ästhetischen Konzeption des Geschichtsbildes . . . . .	61
Surrealismus und Montage. . . . .	63
Erinnerungsästhetik Prousts. . . . .	65
Wiederholung und Vergessen . . . . .	71
Erinnern und Erwachen . . . . .	76
Drittes Kapitel: Ästhetische Erfahrung und Politik . . . . .	79
Die Figur des Erzählers. . . . .	79
„Schicksalsstunde“ der Kunst . . . . .	85
Ungleichzeitige Negation der autonomen Kunst. . . . .	89
Auratische Erfahrung . . . . .	91
Aura und kulturelle Barbarei . . . . .	97
Politische Zensur und deren theoretische Folgen . . . . .	107
Viertes Kapitel: Metaphorisches Denken. . . . .	110
Sprachlicher Ursprung der Dinge . . . . .	110
Allegorie und allegorische Negation der Allegorie. . . . .	114
Das mimetische Vermögen und die Sprache . . . . .	120

Welt als Schrift und Schrift als Welt . . . . .	127
Sprache im Rausch . . . . .	133
Labyrinth ohne Minotauros. . . . .	139
Anmerkungen . . . . .	143
Literaturverzeichnis. . . . .	170

## Vorwort

In der Einleitung zu den „Schriften“ aus dem Jahre 1955, mit denen zehn Jahre nach Kriegsende die erste Sammlung des zerstreuten Werkes von Walter Benjamin vorgelegt wurde, suchte Adorno das Mißverständnis abzuwenden, daß der antisystematische Gestus vieler Texte verbiete, sie als Philosophie ernstzunehmen. „Nicht aus Mangel an Kenntnis oder aus undisziplinierter Phantasie ignorierte er die philosophische Tradition und die gängigen Regeln der Wissenschaftslogik, sondern weil er in ihr ein Steriles, Vergebliches, Ausgelaugtes argwöhnte.“<sup>1</sup> Adorno wollte die der traditionellen Philosophie widersprechende nichtsystematische, das heißt nicht auf ein System gerichtete Intention solchen Denkens als die einzige Möglichkeit des Philosophierens nach dem Ende der Philosophie für die Philosophie retten.<sup>2</sup>

Ein Jahrzehnt später, in der Mitte der sechziger Jahre, vollzog sich ein Umschwung.<sup>3</sup> Weit entfernt davon, Benjamin so, wie Adorno es befürchtet hatte, mißzuverstehen und seine Texte als subjektiv, assoziativ, bloß ästhetisch zu verharmlosen, trat die Geschichts- und Kunsttheorie in den Mittelpunkt des Interesses, vor allem die politisch-programmatische Theorie, in der er sich dem Historischen Materialismus näherte. Doch der Marxismus Benjamins schaffte Probleme. In dem nachfolgenden Streit um die theoretische Zugehörigkeit fanden Vereinnahmungen der verschiedensten Art statt. Benjamin wurde im Kampf für die ‚proletarische Linie‘ reklamiert und des Raubdrucks für würdig befunden; er wurde als Theologe gegen die Plattheiten des Marxismus aufgerufen, als der wahre Marxist gegen die bürgerlichen Fallstricke der Frankfurter Schule, als Popstar gegen den akademischen Muff der Universitäten, als Dichter gegen Philosophie und Theorie, schließlich wurde sogar, entgegen dem Anschein mangelnder Systematik, der Wissenschaftstheoretiker Benjamin kreierte. Benjamin scheint sich in diesem Chaos an seinen Interpreten zu rächen.

Die vielen Vereinnahmungen können freilich nicht einfach durch Unzulänglichkeit oder Willkür der Interpreten erklärt werden. Wo unterschiedliche Vereinnahmungen stattfinden, muß es ein Moment geben, in dem das Vereinnahmte diesen objektiv entgegenkommt. Es muß Brüche und Widersprüche geben, die sich in der Rezeption reproduzieren. So schrieb Benjamin: „Ich habe nie anders forschen und denken können als in einem . . . theologischen Sinn, doch er fährt fort: „Nun: *Hierarchien des Sinns* hat meiner Erfahrung nach die abgegriffenste kommunistische Plattitüde mehr als der heutige bürgerliche Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt.“<sup>4</sup> Sowohl, wer den Theologen gegen den Marxisten, als wer den Marxisten gegen den Theologen ausspielen will, kann sich dieses Satzes bedienen. Dabei unterschlägt er jedoch

einen Antagonismus, von dem Benjamin noch 1938 an Adorno schreibt, daß ihm „enthoben zu sein ich nicht einmal im Traum wünschen könnte.“<sup>5</sup> — Benjamin hat mit seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ einen Beitrag zur materialistischen Fundierung der Kunsttheorie liefern und mit „Der Autor als Produzent“ die theoretische und ästhetische Produktion in Analogie zur materiellen bestimmen wollen. Von der Begegnung mit Asja Lacis<sup>6</sup> über Benjamins Besuch in der Sowjetunion, seinen Artikel über Goethe für die große Sowjetenzyklopädie und die Freundschaft mit Brecht bis zu jenen beiden Texten zieht sich ein wirklich roter Faden. Aber der Goethe-Artikel erschien nie in der Fassung Benjamins<sup>7</sup> und seinem Versuch, den Kunstwerk-Aufsatz in der Moskauer Zeitschrift „Das Wort“ zu publizieren, ist offensichtlich selbst von dem befreundeten Brecht nicht die notwendige Unterstützung zuteil geworden.<sup>8</sup> Der Vorwurf der politischen Anbiederung wie die Kritik an einem marxistischen Selbstmißverständnis finden in solchen Fehlschlägen ihre Argumente. — Im übrigen hat Benjamin zur gleichen Zeit Texte geschrieben, die diesen roten Faden ständig durchkreuzen. Wer vom Kunstwerk-Aufsatz spricht, muß auch über den Erzähler-Aufsatz reden; wer auf Benjamins Vorliebe für den Film der jungen Sowjetunion hinweist, darf die gleichzeitigen Experimente mit Haschisch und Meskalin nicht vergessen; Benjamins Brechtcommentare sind wenig später als der Proust-Essay geschrieben, „Erfahrung und Armut“ wenig später als die mimetische Sprachtheorie. Es ließe sich eine Vielzahl sachlich differenter, zeitlich aber benachbarter Arbeiten zusammenstellen.

Nicht nur das Nebeneinander von scheinbar Unvereinbarem, sondern auch absichtlich verschlossen gehaltene Passagen<sup>9</sup> sind für die Differenzen in der Rezeption verantwortlich. Metaphorische Verschlüsselungen und ein autorativer Sprachgestus haben zunächst bewirkt, daß Benjamin von nur wenigen gelesen wurde und ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Eine spätere, äußerst prekäre Wirkung dieser hermetischen Sprache bestand in ihrer Verführung zur nicht explizierenden, sondern wiederholenden Rezitation. An die Stelle von Interpretation trat, wie als Reaktionsbildung auf die Verslossenheit und Unzugänglichkeit der Texte, die versatzweise, formelhafte Zitierung.

Vieles von dem, was Benjamin seit dem Ende der zwanziger Jahre geschrieben hat, steht politisch und theoretisch unter marxistischem Anspruch. Er zählt daher zu den Vätern der sogenannten Neuen Linken. Zuzeiten galt er als einer der wenigen sicheren Kantonisten. Doch war er dies gewiß nicht und weniger noch als andere. Beim Streit um die politische Zuverlässigkeit waren die marxistischen Kritiker der DDR bisweilen vorsichtiger als ihre westlichen Kollegen, die jeden Makel auf der roten Weste Benjamins denen anlasteten, die ihn entdeckten oder beim Namen nannten. Günter Hartung stattdessen stellt zwar fest, daß Benjamin der Marxschen Methode nicht folgt,<sup>10</sup> doch gestattet er sich das Resümee: „Der Marxist wird sich von dem theologischen Horizont der Benjaminschen Schriften nicht so fixieren lassen, daß er die außerordentlichen Aufschlüsse übersieht und meidet, die er in ihnen vor-

findet oder für die er methodische Anleitung gewinnen kann. Sachgerechte, den Objekten wie den Lesenden gegenüber verantwortliche Kritik, Erhellung der Werke bis in ihre Details hinein durch Aufzeigen der bestimmenden Zusammenhänge, das läßt sich bei Benjamin musterhaft lernen, immer vorausgesetzt, man hat schon einiges gelernt.“<sup>11</sup>

Wenn man Benjamin erkenntnistheoretisch auf die Merkmale eines orthodoxen Marxisten hin behandelt, so muß man zu dem Ergebnis kommen, daß er keiner war. Doch mit dem Ergebnis wird nur zufrieden sein, wer den Marxismus für eine Lehre hält. Im Namen der Produktivität des Denkens muß man auf dergleichen Überprüfungen verzichten. Benjamins Marxismus ‚stimmt‘ am wenigsten an der Stelle, an der es eine ausgearbeitete marxistische Theorie noch gar nicht gab, im Bereich des sogenannten kulturellen Überbaus. Das aber war seine eigentliche Domäne. Für ihn war der Marxismus zunächst mehr eine Frage der politischen Haltung.<sup>12</sup> Dann nahm er zunehmend Elemente der marxistischen Theorie auf. Aber er hat weder auf andere Theorien verzichtet – darin der Devise Brechts folgend, daß ein Mann mit bloß einer Theorie verloren sei – noch sich an Gebots- oder Verbotstafeln gleich welcher Theorie gehalten. – Die Wendung „Metaphorischer Materialismus“ im Titel dieser Arbeit wurde bewußt ihrer Doppeldeutigkeit wegen gewählt. Sie bezieht sich auf den Vorwurf Scholems, Benjamins Marxismus sei Resultat eines Spiels mit „Zweideutigkeiten und Interferenzerscheinungen dieser Methode“<sup>13</sup> und den von Adorno, Benjamin setze „anstelle der verpflichtenden Aussage die metaphorische“.<sup>14</sup> Beide haben recht, doch kritisieren sie auf diese Weise keine Schwäche, sondern eine Intention Benjamins. Hannah Arendt formuliert zugespitzt: „Er konnte ohne Schwierigkeit die Überbautheorie als die endgültige Lehre metaphorischen Denkens begreifen.“<sup>15</sup> Benjamin sucht in den Beziehungen der Sprache, vor allem in den metaphorischen Beziehungen, ‚Reales‘, ‚Materielles‘ zu entdecken. Denn Sprache war für ihn kein bloßes Überbau-Phänomen.

Die Tatsache, daß Benjamin erst allmählich mit der marxistischen Theorie in Berührung kam, führte zu der Aufteilung in einen frühen idealistisch-metaphysisch-theologisch-ästhetischen und einen späten historisch-materialistischen Benjamin. Diese Zweiteilung machte es möglich, in der Widersprüchlichkeit des späteren Werks eine Unterscheidung zwischen ‚Überresten‘ und ‚Rückständen‘ aus früherer Zeit und eigentlich zeitgemäßen Gedanken vorzunehmen. Spätestens seit dem Erscheinen der „Gesammelten Schriften“ und den Anmerkungen der Herausgeber läßt sich eine solche Trennung nicht mehr aufrechterhalten. Angesichts der Rolle, die Benjamin dem theologischen Zwerg unter dem Schachbrett des historischen Materialismus zuweist, oder der Bedeutung Proustscher Erinnerungsmuster für die Passagenarbeit kann man von den frühen Gedanken und Bildern kaum so reden, als seien sie überwunden, abgelegt, zurückgelassen.

Die vorliegende Arbeit sucht dieser Scheinlösung ebenso zu entgehen wie der anderen, die die frühen Schriften Benjamins so behandelt, als sei schon

alles darinnen und was später kommt nur Verlängerung oder Entwicklung des früheren. Sie geht von den seit Ende der zwanziger Jahre entstandenen Arbeiten aus und stellt für einige Komplexe die Frage nach der Möglichkeit, Notwendigkeit oder dem Sinn des Neben- und Ineinander von scheinbar sich ausschließenden Gedanken. Benjamin hat immer die Stelle aufgesucht, an der theoretische Einsichten sich aus nichttheoretischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen speisen. Wichtige, zum Teil seine glänzendsten Einsichten beziehen von dort ihre Überzeugungskraft. Die vorliegende Arbeit handelt daher gleichermaßen von Problemen der Geschichtstheorie wie solchen der Ästhetik. Sie handelt vor allem vom Übergang des einen Bereichs in den andern und sucht die Überlegungen Benjamins zur historischen Erfahrung der ästhetischen Überlieferungen wie den Einfluß ästhetischer Erfahrungen auf eben dieses Konzept darzustellen.

## Erstes Kapitel: Zum Begriff der Geschichte

### *Kritik des Historismus*

Mit seiner Kritik am Historismus greift Benjamin ein Thema auf, das in der historischen und philosophischen Diskussion der zwanziger Jahre einen breiten Raum einnahm und schon mehr als vierzig Jahre zuvor Gegenstand eines langen Essays von Nietzsche war.<sup>1</sup> Die zeitgenössische Kritik wandte sich polemisch gegen eine verstaubte, archivarische, der Gegenwart und aktuellen Problemen entfremdete Geschichtswissenschaft. Einer der exponiertesten Vertreter der Historismus-Kritik, Ernst Troeltsch, formulierte den folgenden Vorbehalt: Wo die Richtung auf die „großen Wandlungen der Zukunft“ wegfällt, „da wird die Historie zum reinen Historismus, zur völlig relativistischen Wiedererweckung beliebiger vergangener Bildungen mit dem belastenden und ermüdenden Eindruck historischer Aller-Welt-Kenntnis und skeptischer Unproduktivität für die Gegenwart. Dann vereinigen sich die lähmenden Wirkungen des naturalistischen Determinismus mit den nicht minder entnervenden Wirkungen des historischen Relativismus. Daraus haben sich die allbekannten Erscheinungen der Müdigkeit und Blasiertheit in den Kreisen der wissenschaftlichen Bildung ergeben.“<sup>2</sup> In der Skepsis angesichts der überkommenen Massen an Bildungs- und Kulturgütern trifft sich Benjamins Kritik mit der zeitgenössischen.

Denn was ist das ganze Bildungsgut wert, wenn uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet? Wohin es führt, wenn sie geheuchelt oder erschlichen wird, das hat das grauenhafte Mischmasch der Stile und der Weltanschauungen im vorigen Jahrhundert uns zu deutlich gemacht, als daß wir unsere Armut zu bekennen nicht für ehrenwert halten müßten. (II, 215)<sup>3</sup>

Benjamin fordert einen neuen Modus der Aneignung von Vergangenen. An zentraler Stelle in den Thesen findet sich als Motto der Satz von Nietzsche: „Wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht“ (I, 700).

Die historische Schule stand in Opposition zum aufklärerischen Postulat des achtzehnten Jahrhunderts, demzufolge die zufälligen Geschichtstatsachen zugleich ewige Vernunftwahrheiten bedeuteten. Gegen den Anspruch, Geschichte als Offenbarung der Vernunft zu begreifen und den historischen Stoff dem kritischen Urteil, einem Urteil überhaupt zu unterwerfen, wandten sich die Vertreter der historischen Schule mit dem Vorwurf des ‚Hochmuts‘ oder der ‚Schulmeisterei‘. Zum Programm wurde die Absage an allgemeingültige Erkenntnisse und die Hinwendung zur Deskription des Besonderen, Einmaligen. Ranke formulierte 1824 den für die historische Schule wegweisenden

Satz, er wolle nicht die Vergangenheit richten, sondern „blos zeigen, wie es eigentlich gewesen“.<sup>4</sup> Kritik sei nicht des Historikers Amt. Dieser müsse sich vielmehr der größten Zurückhaltung befleißigen und jedes ungerechte Urteil von der Geschichte fernhalten; denn jede Epoche sei gleichwertig und von besonderer Eigenart; sie unterscheide sich von anderen Epochen, jedoch nicht im Sinne einer Rangstufung: Vor Gott erscheinen alle Generationen der Menschheit als gleichberechtigt, und so müsse auch der Historiker die Sache ansehen.

Der Sicherung von Objektivität und Neutralität in der Betrachtung der Geschichte dient eine methodische Empfehlung von Fustel de Coulanges, die Benjamin in den Geschichtsthesen referiert: Wolle der Historiker „eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom späteren Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen“ (I, 696). Der historische Gegenstand ist für den Historisten von seiner Vor- und Nachgeschichte gereinigt. Um dieses Gegenstandes habhaft zu werden, muß er sich seiner eigenen Gegenwart entfremden, in ein anderes Land, ein fremdes Volk, eine vergangene Epoche hineinversetzen. Er muß die Reise in die Vergangenheit antreten.<sup>5</sup> Benjamin nennt diesen Vorgang Einfühlung und spricht von dem Besuch bei „der Hure ‚Es war einmal‘ im Bordell des Historismus“ (I, 702). Damit macht er auf einen inneren Widerspruch im Modus der Einfühlung aufmerksam und kritisiert noch mehr als die Intention die Methode des Historismus. Einfühlung sollte der Geschichte ‚Gerechtigkeit‘ widerfahren lassen, das ‚hochmütige, willkürliche‘ Urteil des 18. Jahrhunderts durch Achtung vor dem Vergangenen ersetzen. Der von allen objektiven Vermittlungen und jeder Beurteilung befreite historische Gegenstand jedoch wird zugleich jeder Bedeutung für die Zukunft beraubt; er ist bloß vergangen, historisches Datum. Der Historist, der den Hochmut der rationalistischen Geschichtsschreibung zurückweist, verfällt einer paradoxen Mißachtung der Geschichte: Indem er den Sinn jeder Vergangenheit auf diese zu beschränken sucht, degradiert er Geschichte zur Sammlung von Antiquitäten, macht sie zum Gegenstand des Genusses. Die Einkehr bei der Hure „Es war einmal“ ist die Realisierung dieses Genusses. Die Gegenwart darf durch die Vergangenheit so wenig tangiert werden wie das bürgerliche Leben des Privatmannes durch seine heimlichen Ausschweifungen.

Das wahre Bild der Geschichte ist bei Benjamin nicht auf dem Wege der Kontemplation oder Einfühlung zu gewinnen. Denn die Wahrheit der Geschichte läuft davon. Sie ist kein unveränderlicher Besitz, der jederzeit abrufbar wäre. Sie „ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“ (I, 695). Das wahre Bild der Vergangenheit „ist dasjenige, worin die Vergangenheit mit der Gegenwart zu einer Konstellation zusammentritt“ (I, 1242). Diese Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist bei Benjamin „eine dialektische, sprunghafte“ (I, 1243). Sie setzt die Zerstörung des historischen Kontinuums voraus. Darum muß der Historiker Benjamin die epische Gemächlichkeit des Historisten aufgeben und damit die „Vorstellung,

Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse“ (I, 1252).<sup>6</sup>

Der landläufigen Darstellung der Geschichte liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt auf diejenigen Elemente des Gewesenen Wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht und damit ihre Schroffen und Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will. (I, 1242)

Die echte Geschichtsschreibung muß das destruktive oder kritische Element in ihrem Innern haben. „Dies destruktive Element . . . ist als eine Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen, die *sowohl* dem Überlieferten *wie* dem Empfänger der Überlieferung droht“ (ebd., auch I, 695).

### *Kritik des Evolutionismus*

Der zweite Komplex, der Elemente der Benjaminischen Geschichtsauffassung sichtbar macht, ist die Kritik der deutschen Sozialdemokratie vor dem Ersten Weltkrieg und damit der evolutionistisch-deterministischen Geschichtstheorie der Zweiten Internationale. Benjamins Kritik der Sozialdemokratie berührt vor allem drei Punkte: das fetischistische Verhältnis zur Technik, die evolutionistische Geschichtsauffassung als Grundlage des Fortschrittsoptimismus und die zur Bildungsveranstaltung verkommene politische Aufklärung der Massen. Die Kritik sucht die Stellen aufzudecken, an denen ein heimlicher Konformismus mit dem ‚Gang der Dinge‘ sichtbar wird; sie sucht zu zeigen, wie harmlos und ungefährlich die sozialdemokratische Ansicht von den Bedingungen der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse für den Bestand dieser Verhältnisse war und wie gefährlich für diejenigen, die unter diesen Verhältnissen am meisten litten. Bei der Kritik des ökonomistischen Konformismus der Sozialdemokratie greift Benjamin auf das Gothaer Programm der Partei und die Marxsche Kritik daran zurück. Gegen den ersten Paragraphen ‚Arbeit ist die Quelle allen Reichtums und aller Kultur‘ und in dessen Nachfolge stehende Parolen wie die von Josef Dietzgen „Arbeit heißt der Heiland der neueren Zeit“ wendet Benjamin ein: „Dieser vulgärmarxistische Begriff von dem, was die Arbeit ist, hält sich bei der Frage nicht lange auf, wie ihr Produkt den Arbeitern selber anschlügt, solange sie nicht darüber verfügen können“ (I, 699). Benjamin stellt damit die Frage nach den Verhältnissen, unter denen die Arbeiter produzieren; nach den gesellschaftlichen Bedingungen, die gerade verhindern, daß die Arbeit auch für die Arbeiter zur Quelle alles Reichtums werde. Die Frage verweist auf einen theoretischen Grundfehler der sozialdemokratischen Theorie, der darin besteht, die Entwicklung und Verbesserung der Produktivkräfte mit der Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen produziert wird, zu identifizieren. Diese falsche Identifizierung des Fortschritts der Produktivkräfte mit dem Fort-

schritt der Produktionsverhältnisse ist die Basis für die „verunglückte Rezeption der Technik“ (II, 475) im vergangenen Jahrhundert. Die Entwicklung der Technik galt den Sozialdemokraten als eines der sichersten Indizien für den allgemeinen Fortschritt der Menschheit. Benjamin wendet dagegen ein: „Technik aber ist offenbar kein rein naturwissenschaftlicher Tatbestand. Sie ist zugleich ein geschichtlicher“ (II, 474). Das heißt, Technik ist von den Bedingungen ihrer Entstehung und ihres gegenwärtigen Funktionierens nur um den Preis ihrer Hypostasierung zu einem zeitlosen Garanten des Fortschritts zu trennen. Die Sozialdemokraten, die von dem entscheidenden Umstand absehen, „daß dieser Gesellschaft die Technik nur zur Erzeugung von Waren dient“ (II, 475), beweisen damit einen Konformismus mit den bestehenden Verhältnissen, wie er ähnlich am Begriff der Arbeit sichtbar wird.

Die in der Technik handgreiflich gewordene Beherrschung der Natur wird von der Sozialdemokratie mit der Befreiung der Menschheit unmittelbar ineins gesetzt: Die „Ausbeutung der Natur“ wird „mit naiver Genugtuung der Ausbeutung des Proletariats“ (I, 699) gegenübergestellt. Schon im letzten Stück der „Einbahnstraße“ hat Benjamin den Technikbegriff, der aus zunehmender Naturbeherrschung gesellschaftliche Befreiung erhofft, in einem Vergleich mit der Kindererziehung kritisiert:

Wer möchte aber einem Prügelmeister trauen, der Beherrschung der Kinder durch die Erwachsenen für den Sinn der Erziehung erklären würde? Ist nicht Erziehung vor allem die unerläßliche Ordnung des Verhältnisses zwischen den Generationen und also, wenn man von Beherrschung reden will, Beherrschung der Generationsverhältnisse und nicht der Kinder? Und so auch Technik nicht Naturbeherrschung: Beherrschung vom Verhältnis von Natur und Menschheit. (IV, 147)

Benjamins Kritik geht nicht in Technikfeindlichkeit über, sondern ist das Insistieren darauf, daß nur bestimmte politische Bedingungen dem Proletariat ermöglichen, „an der Technik nicht einen Fetisch des Untergangs, sondern einen Schlüssel zum Glück“ (III, 250) zu besitzen. Aufgrund ihres korruptierten Technikbegriffs befinden sich die sozialdemokratischen Theoretiker in gefährlicher Nähe zur herrschenden Klasse, die lehrt, daß der „Sinn aller Technik“ in der „Naturbeherrschung“ liege (IV, 147). Gefährlich ist diese Nähe, weil die Sozialdemokratie – auf stetige Entwicklung der Produktivkräfte hoffend und von der Vorstellung getragen, die Ausbeutung des Proletariats könne mit steigender technischer Perfektion in die Ausbeutung der Natur verwandelt werden – für die realen gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse blind wird: sie kann nur noch „die Fortschritte der Naturbeherrschung, nicht die Rückschritte der Gesellschaft wahr haben“ (I, 699). Sie übersieht, daß die Technik, solange die Produktivkräfte im Besitz der Herrschenden sind, dem Proletariat auch als Vernichtungsmittel begegnet: sie übersieht die destruktive Seite der Technik, die in den zerstörerischen Energien der Kriegstechnik den sichtbarsten Ausdruck gewonnen hat. Den sozialdemokratischen

Theoretikern entgeht, daß die Entwicklung der Technik „den immer dringlicher sich erweisenden Akt, mit dem das Proletariat sich in den Besitz dieser Technik bringen sollte, zu einem immer prekäreren werden ließ. Die destruktive Seite dieser Entwicklung verkannten sie, weil sie der destruktiven Seite der Dialektik entfremdet waren“ (II, 474f.).

Benjamins Bemerkungen zum Einfluß des Darwinismus auf die Geschichtsauffassung der Sozialdemokratie richten sich gegen das Vordringen eines an Naturbeobachtungen gewonnenen Entwicklungsbegriffs in die Theorie der gesellschaftlichen Veränderung und die zunehmende Abweisung politischer Eingriffe durch die kämpfende Klasse in die als logische Stufenabfolge konzipierte Geschichte.

Es ist bekannt, wie tief die Wirkung des Darwinismus auf die Entwicklung der sozialistischen Geschichtsauffassung gewesen ist. In der Zeit der Verfolgung durch Bismarck kam diese Wirkung der ungebrochenen Zuversicht der Partei und der Entschiedenheit ihres Kampfes zugute. Später, im Revisionismus, bürdete die evolutionistische Geschichtsbetrachtung um so mehr der ‚E n t w i c k l u n g‘ auf, je weniger die Partei das Errungene im Einsatz gegen den Kapitalismus aufs Spiel setzen wollte (II, 487).

Wenn man nicht annehmen will, daß Benjamin ‚unordentlich‘ formuliert hat, dann ist seine Kritik nicht auf die Sozialdemokratie zu beschränken. Er spricht vom Einfluß des Darwinismus auf die „Entwicklung der sozialistischen Geschichtsauffassung“. Wie die zehnte Geschichtsthese zeigt, betrifft die Kritik des Fortschrittsglaubens, dessen Wurzel hier in der Übernahme der evolutionistischen Geschichtsbetrachtung ausgemacht wird, nicht nur die II. Internationale, sondern auch das Erbe derselben in der III. Internationale, insofern dieses verantwortlich gemacht wird für das Versagen der sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien im Kampf gegen den Faschismus. Die Vermischungs- und Integrationsversuche der Darwinschen und der Marxschen Theorie sind nicht auf das Konto einiger weniger Theoretiker zu schreiben.<sup>7</sup> Die Arbeiterschaft stand in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mindestens so sehr unter dem Einfluß von verschiedenen Formen der vulgärmaterialistischen Evolutionstheorie wie unter dem der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie. Es gab eine allgemeine Neigung, in Darwins Theorie und besonders in deren in Deutschland verbreiteten popularisierten Formen ein wissenschaftliches Instrument zur Erklärung von traditionell der Philosophie und Religion überlassenen Problemen und Phänomenen zu sehen. Die Darwinsche Lehre galt als materialistische Waffe gegen Metaphysik und Pfaffenglauben. Auch die Lehre vom allgemeinen Kampf ums Dasein wurde von vielen als eine erste brauchbare, materialistische Erklärung der vor allem seit der Reichsgründung verstärkt erfahrenen Realität des kapitalistischen Konkurrenzkampfes aufgenommen. Marx und Darwin wurden als zwei große Revolutionäre der Wissenschaft gefeiert, als Entdecker eines allgemeinen Entwick-

lungsgesetzes, das der eine für die Geschichte der Natur, der andere für die Geschichte der Gesellschaftsformationen nachgewiesen habe.<sup>8</sup>

Die Folgen aus der Vermischung von historisch materialistischer Gesellschaftstheorie und evolutionistischer Naturtheorie für die Politik der Sozialdemokratie liegen auf der Hand. Die Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse wird aufgrund eines für Natur und Geschichte gleichermaßen geltenden Gesetzes dem Gang der Entwicklung überantwortet. Die Befreiung der Arbeiterklasse wird zum notwendigen Resultat der fortschreitenden Geschichte. Die deterministischen und fatalistischen Konsequenzen für die politische Strategie macht ein Satz von Kautsky deutlich: „Wir wissen, daß unsere Ziele nur durch eine Revolution erreicht werden können, wir wissen aber auch, daß es ebensowenig in unserer Macht steht, diese Revolution zu machen, als in der unserer Gegner, sie zu verhindern. Es fällt uns daher auch gar nicht ein, eine Revolution anstiften oder vorbereiten zu wollen. Und da die Revolution von uns nicht willkürlich gemacht werden kann, können wir auch nicht das mindeste darüber sagen, wann, unter welchen Bedingungen und in welchen Formen sie eintreten wird.“<sup>9</sup>

Deterministischer Fatalismus und fortschrittsgläubiger Optimismus sind zwei Seiten derselben Sache. In den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ kritisiert Benjamin den sich auf den natürlichen Entwicklungsbegriff gründenden Fortschrittsglauben der Sozialdemokratie.

Der Fortschritt, wie er sich in den Köpfen der Sozialdemokraten malte, war, einmal, ein Fortschritt der Menschheit selbst (nicht nur ihrer Fertigkeiten und Kenntnisse). Er war, zweitens, ein unabschließbarer (einer unendlichen Perfektibilität der Menschheit entsprechender). Er galt, drittens, als ein wesentlich unaufhaltsamer (als ein selbsttätig eine grade oder spiralförmige Bahn durchlaufender). (I, 700)

Benjamins Kritik richtet sich gegen eine Theorie und deren Praxis, welche die Realisierung des Fortschritts dem Handeln der sich selbst befreienden Menschen entzogen hat, gegen die Überzeugung, daß mit dem quantitativen Fortschreiten der Zeit auch ein qualitativer Fortschritt der Verhältnisse zu erwarten sei, daß Geschichte qua definitione die Höherentwicklung der Gattung bedeute. Sie richtet sich gegen eine Politik, deren Optimismus sich nicht auf die „Aktionskraft“ der eigenen Klasse stützt, sondern auf die günstigen und immer günstiger werdenden gesellschaftlichen Verhältnisse: „Nun wird auf die Dauer ohne Zuversicht keine Klasse mit Erfolg politisch eingreifen können. Aber es macht einen Unterschied, ob der Optimismus der Aktionskraft der Klasse gilt oder den Verhältnissen, unter denen sie operiert. Die Sozialdemokratie neigte dem zweiten, fragwürdigen Optimismus zu“ (II, 488).

Die politische Strategie der Sozialdemokratie kristallisiert sich in einem Bild, das Tarnow in einer Rede aus dem Jahre 1931 gebrauchte. Er sprach dort vom Sozialismus, der als „Arzt“ wie als „wartender Erbe“ am Krankenbett des Kapitalismus sitze.<sup>10</sup> Wie die Erben einer begüterten Familie sich

getrost dem Lauf der Zeit anvertrauen können, der den Wohlstand mit jedem Tag und jeder Stunde in greifbarere Nähe rückt, so baute die Sozialdemokratie auf den Fortschritt in der Geschichte, durch welchen der Menschheit eines Tages der Sozialismus *übereignet* werden würde. Jeder Versuch, sich handelnd in den Besitz dieses Gutes zu versetzen, das der Menschheit doch einmal von selbst zufallen sollte, wurde darum als nicht nur unrechtmäßiger, sondern auch die Erreichung des Ziels gefährdender Eingriff in den vorgezeichneten Geschichtsverlauf verstanden und verurteilt.

Benjamins Kritik an diesem Fortschrittsoptimismus erhält ihre Schärfe von der Erfahrung, daß die Sozialdemokraten und die Kommunisten den Sieg der Faschisten nicht hatten verhindern können. Für Benjamin selbst bedeutete dieser Sieg jahrelange Emigration und schließlich den Tod. Die Thesen über den Begriff der Geschichte hat er in seinem letzten Lebensjahr geschrieben. Dort heißt es, bezogen auf den Faschismus:

Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. — Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind, ist *kein* philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist. (I, 697)

Die Sozialdemokraten gehörten zweifellos zu den Gegnern des Faschismus. Es steht aber ebenso außer Zweifel, daß ihr Geschichtsoptimismus den Sieg der Faschisten für außerhalb des Bereichs der Wahrscheinlichkeit hielt. Die nationalsozialistische Partei galt den Sozialdemokraten als die Partei der Anachronisten, der kleinen Bauern und Ladenbesitzer, der kleinbürgerlichen Sozialromantiker. Deren archaische Weltanschauung erschien ihnen mit der ‚modernen Gesellschaft‘ und deren Entwicklung unvereinbar. Ein politisches Bündnis zwischen ihnen und den Vertretern des Kapitals *k o n n t e* nicht sein, da der kapitalistischen Wirtschaftsorganisation die unaufhaltsame Entfaltung gesellschaftlicher Rationalität unterstellt wurde. Daher blieb ihnen die Einsicht, daß die Irrationalität des Nationalsozialismus die Kehrseite der kapitalistischen Rationalität sei, verschlossen. Aber nicht die Kritik einzelner politischer Fehler der Partei ist der Kern von Benjamins Thesen. Es geht um die Kritik des diesen Fehleinschätzungen zugrunde liegenden Fortschrittsglaubens, der nicht nur durch den ‚Verlauf‘ der Geschichte dementiert wurde, sondern der selbst — und hier liegt der springende Punkt — Anteil an dieser geschichtlichen Dementierung hat: Gerade weil sie auf einem normativen Fortschrittsbegriff beharrte, zeichnet diese Geschichtstheorie für den Sieg des Faschismus mit verantwortlich.

## *Kritik der Kulturgeschichte*

Die Annahme, daß der Sozialismus eines Tages als naturnotwendiges Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung auf die Menschheit zukommen werde, hat ihren Niederschlag in allen Bereichen gefunden. So auch in der Bildungsarbeit der Partei, die sich zunehmend weniger an aktuellen Bedürfnissen ihrer Mitglieder ausrichtete.<sup>11</sup> Sozialismus war keine Sache mehr, die es zu erkämpfen galt, sondern ein Ereignis, auf das man vorbereitet sein mußte. So wurde dem politischen Tageskampf die Parole entgegengehalten ‚Wissen ist Macht‘. Die Partei verstand sich als Erzieherin der Massen und als Führerin auf dem langen Bildungsweg zum mündigen Staatsbürger. Die Massen wurden als rohes, chaotisches Material betrachtet, das es allererst zu kultivieren galt. Die Partei machte das Proletariat vom Subjekt der politischen Aktion zum Objekt ihrer Bildungsarbeit: sie dachte es als „Publikum statt als Klasse“ (II, 472). In dieser Bildungsarbeit nahm das allgemein Wissenswertes einen zunehmend größeren Raum ein. Benjamin verweist auf den fundamentalen Irrtum einer sich am herrschenden Wissenskanon orientierenden Bildungspolitik. Die Sozialdemokratie meinte, „das gleiche Wissen, das die Herrschaft der Bourgeoisie über das Proletariat befestige, werde das Proletariat befähigen, von dieser Herrschaft sich zu befreien. In Wirklichkeit war ein Wissen, das ohne Zugang zur Praxis war und das das Proletariat als Klasse über seine Lage nichts lehren konnte, ungefährlich für dessen Unterdrücker“ (II, 472f.).

Die sozialistische Bildungsarbeit um die Jahrhundertwende hatte die „Kulturgeschichte zum Leitstern“ (II, 478). Kulturgeschichte war im vergangenen Jahrhundert mit dem Anspruch aufgetreten, nicht einzelne große Männer und deren Taten, sondern die Einheit aller Lebensbereiche zum Gegenstand der historischen Darstellung zu machen. Doch diese neue Form der Geschichtsschreibung habe „an die Stelle der vielen und problematischen Einheiten, die die Geistesgeschichte (als Geschichte der Literatur und Kunst, des Rechts oder der Religion) umfaßt, nur eine neue, problematischste“ (II, 476) gesetzt – problematisch, weil sie die Herkunft ihrer Gebilde unterschlägt. Benjamin wendet sich gegen die „Abgehobenheit, in der die Kulturgeschichte ihre Inhalte präsentiert“; diese Abgehobenheit ist „eine scheinhafte und von einem falschen Bewußtsein gestiftet“ (ebd.). Er will von den Bedingungen der Entstehung eines Werkes wie denen seiner Überlieferung nicht absehen. An dieser Stelle wird der Historiker Benjamins zum Historischen Materialisten.

Was er an Kunst und an Wissenschaft überblickt, ist samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen betrachten kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern in mehr oder minderem Grade auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. (II, 467f.; I, 696)

Von Kultur kann der historische Materialist erst sprechen, wenn nicht die

Kultur der wenigen auf der Barbarei der vielen basiert. Der Gedanke, die Werke dieser Kultur der Gegenwart blindlings zu übereignen, ist ihm „eine unvollziehbare Vorstellung“ (II, 477).

Der sozialdemokratischen Bildungsarbeit liegen dergleichen Bedenken fern. Kulturgeschichte wird von ihr benutzt als das Inventar dessen, was „die Menschheit sich bis heute gesichert hat“ (II, 476). Die hier zutage tretende verdinglichende Geschichtsauffassung ist das Komplement zu jenem normativen Fortschrittsbegriff, den Benjamin an den sozialistischen Parteien diagnostiziert hat. War es dort die Gewißheit, der sich unaufhaltsam vorwärtsbewegende Lauf der Geschichte werde der Menschheit dereinst die Schätze des Kapitalismus übereignen, so ist es hier das Bewußtsein, im abgeschlossenen Kompendium der Kulturgeschichte sei die Vergangenheit „ein für allemal in die Scheuern der Gegenwart eingebracht“ (II, 475). Beide unterliegen der Vorstellung, Geschichte könne Gegenstand des Besitzes werden. Benjamin beruft sich auf Korn, der das historische Bewußtsein kritisiert: „Tatsächlich vertritt die Historik für das Bewußtsein ebenso die Besitzkategorie, wie im Ökonomischen das Kapital die Herrschaft über vergangene Arbeit bedeutet“ (II, 473f.). Die Sozialdemokratie, die ihre politische Strategie wie ihre Bildungsarbeit unter dem Zeichen einer gerechten Ernte sah, ist bei der Bourgeoisie in die Lehre gegangen und hat deren höchsten Wert übernommen: Besitz – sei es für die Zukunft, die den Sozialismus als Erbe bringen wird, sei es für die Vergangenheit, die der Gegenwart als Kulturgut zufällt.

Dem sozialdemokratischen Vertrauen in die Logik des Fortschritts und dem zufriedenen Rückblick auf das bisher in der Geschichte Geleistete widerspricht Benjamins Ansicht vom Verlauf der Geschichte zutiefst. Das in der neunten Geschichtsthese festgehaltene Bild vom Engel der Geschichte ist das Negativbild jeder vom normativen Fortschrittsbegriff bestimmten Geschichtsbetrachtung. Hegels Ansicht von der Geschichte als dem Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, sein Diktum ‚wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an‘ sind Benjamin verschlossen. Ebenso die Interpretation des historischen Unrechts, die es als Bedingung des geschichtlichen Fortschritts begreift und damit legitimiert. Geschichte erscheint bei Benjamin als Folge von Unrecht und Unterdrückung. Eine Geschichtsschreibung, die dies unterschlägt, betreibt die „Beseitigung jedes Nachhalls der ‚Klage‘ aus der Geschichte“ (I, 1231). Benjamins Angelus Novus blickt auf die Vergangenheit zurück und sieht „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (I, 697). Aber der Sturm dessen, „was wir den Fortschritt nennen“ (I, 698), treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft und häuft die Trümmer des falschen Fortschritts vor ihm auf. Der wahre Fortschritt ist nach Benjamin „nicht in der Kontinuität des Zeitverlaufs, sondern in seinen Interferenzen zu Hause“.<sup>12</sup> An den Bruchstellen der Geschichte, da wo sich Mißlungenes, Unvollendetes zeigt, entzündet sich das Motiv der Rettung.

Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört. (I, 695)

Der Feind ist identifizierbar, es ist der Faschismus. Benjamins Thesen zur Geschichte sind von einer Angst gezeichnet, die so noch nicht im Fuchsaufsatz zu erkennen war. Dort war von der „Beunruhigung“ (II, 467) die Rede, welche am Anfang jeder dialektischen Geschichtsbetrachtung stehe und von der Notwendigkeit, die „kontemplative Haltung“ (ebd.), die „Beschaulichkeit“ (II, 468) in der Betrachtung der Geschichte preiszugeben. Diese Beunruhigung wird in den Thesen zur Gefahr: Vergangenes historisch artikulieren heißt dort, „sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt“ (I, 695). Die Angst der Geschichtsthesen ist die, daß es zu spät sein könnte, daß die, die fest darauf vertrauten, daß der Feind schon von selbst zu siegen aufhören werde, die Chance für den Kampf gegen den Faschismus endgültig verpaßt haben. In diesem Sinne hatte Benjamin die positivistische Technikgläubigkeit kritisiert und auf die zerstörenden Energien der Technik verwiesen, hatte er sich auf Marx und Engels und deren Einsicht berufen, die die Nachfolger vergessen zu haben schienen: die Möglichkeit der Barbarei (II, 488).<sup>13</sup> Schon in der „Einbahnstraße“ nannte Benjamin die Vorstellung vom Klassenkampf als dem ewigen Ringen zweier Kämpfer, an dessen Ende der Sieg des einen und die Niederlage des andern stehe, romantisch; romantisch, weil sie die Möglichkeit einer Niederlage beider Seiten ausschloß. „Bestand oder das Ende einer dreitausendjährigen Kulturentwicklung“ würden vielmehr durch den rechtzeitigen Eingriff des Proletariats entschieden. „Und ist die Abschaffung der Bourgeoisie nicht bis zu einem fast berechenbaren Augenblick der wirtschaftlichen und technischen Entwicklung vollzogen . . . , so ist alles verloren. Bevor der Funke an das Dynamit kommt, muß die brennende Zündschnur durchschnitten werden“ (IV, 122).

### *Theologie als sprengendes Element*

Benjamins Kritik des Historismus und der Kulturgeschichte, der evolutionistischen Geschichtsauffassung und des daraus resultierenden Fortschritts-glaubens zielt im Kern auf die Verdinglichung in deren Vorstellung vom Verlauf der Geschichte. Die Vergangenheit gilt als abgeschlossen, als im fortlaufenden Kontinuum sich aneinanderreihende Kette von abgelegten Stufen der Menschheit, und über die Zukunft ist schon im Sinne des Fortschritts beschlossen. – Die Kritik dieser Komplexe ist aufs engste mit der Entwicklung eigener Prinzipien verknüpft, welche in den Geschichtsthesen als solche des historischen Materialismus formuliert werden. Doch die Reklamation der historisch materialistischen Theorie ist widersprüchlich. Benjamin vergleicht

die Intention seiner Thesen mit der Aufgabe klösterlicher Meditationen. Sollten diese die Brüder von „der Welt und ihrem Treiben abhold“ (I, 698) machen, so die Thesen von der gewohnten Vorstellung von Geschichte, die am Gesetz des Fortschritts festhält;<sup>14</sup> das aber heißt, von der Form, in der der historische Materialismus den Verlauf der Geschichte denkt. Benjamin nimmt also die Position des historischen Materialismus ein und kritisiert ihn zugleich. Dieses widersprüchliche Verhältnis wird programmatisch in der ersten These durch das Bild des automatischen Schachspiels vorgestellt. Der Apparat erzeugt die Illusion, als seien die siegreichen Züge der Puppe dem Funktionieren einer ihm innewohnenden perfekten Mechanik zuzuschreiben. In Wahrheit aber lenkt ein buckliger Zwerg, der ein Meister im Schachspiel ist, die Hand der Puppe an Schnüren. Die ganze Schachapparatur ist das Kind jener alten Hoffnung, der Sieg im Schachspiel sei aufgrund eines Kalküls berechenbar, während er doch nur dem erfahrenen Meister zufällt. Das philosophische Pendant zu Puppe und Zwerg sind der Historische Materialismus und die Theologie. Der Historische Materialismus steht in Anführungsstrichen: Man „nennt“ die Puppe ‚Historischen Materialismus‘. Sie *ist* es nicht, zumindest ist nicht sie die Theorie des historischen Materialisten, der in den Thesen ohne Anführungsstriche genannt wird. Mit ihren eigenen Mitteln kann die Puppe nicht gewinnen. Ebenso wenig der ‚Historische Materialismus‘. Er kann es aber „mit jedem aufnehmen“, wenn er sich nicht auf einen Automatismus verläßt, sondern die Theologie in seinen „Dienst nimmt“.<sup>15</sup> – Überträgt man in dieses Bild vom Schachautomaten die bisher diskutierte Kritik am mechanischen Fortschrittsglauben der II. Internationale, so kann man das Kernstück der These so übersetzen: Die Sache des Historischen Materialismus wird erst zu gewinnen sein, wenn dieser den Glauben an einen der Geschichte *als Gesetz* innewohnenden, daher unaufhaltsamen Fortschritt preisgibt und sich Erfahrungen zu eigen macht, die traditionell in den Bereich der Theologie verwiesen sind.

Es ließe sich eine anderslautende Interpretation dieser These und des darin vorgestellten Verhältnisses von Theologie und Historischem Materialismus denken, eine Interpretation, derzufolge die erste These in allen ihren Teilen die ins Bild transponierte Kritik Benjamins an der verflachten Geschichtstheorie der II. Internationale darstellte. Sich darauf stützend, daß die Puppe ‚Historischer Materialismus‘ und der Zwerg Theologie als am gleichen Spiel beteiligt, gemeinsam um den Gewinn kämpfend erscheinen – die Puppe sichtbar vor dem Schachbrett sitzend, der Zwerg im Innern der Apparatur durch ein System von Spiegeln verborgen –, bestünde die Pointe dieser Interpretation im Verweis auf materialistische Elemente in der jüdischen Eschatologie und auf theologische im Marxismus; in der Behauptung, daß die teleologische Geschichtskonzeption des Judentums der eigentliche Kern des Marxismus und der Marxismus die zeitgenössische Erscheinung, die im säkularisierten Gewand auftretende Idee des jüdischen Messianismus sei.<sup>16</sup> Doch diese Säkularisierungsthese ist nicht Benjamins These. Dagegen, daß Benjamin die Theologie

als das wahrhaft wirksame, jedoch verborgene Element im evolutionistisch verflachten Geschichtskonzept des Historischen Materialismus aufzeigen und wieder ins Recht setzen wollte, spricht zunächst zweierlei. Auf die Anführungsstriche wurde bereits hingewiesen. Sie bezeichnen die Form des Historischen Materialismus, die behauptet, die Geschichte stelle die Zug um Zug vorrückende, dem Gewinn sich stetig nähernde Entwicklung der Menschheit zum Besseren dar; der Sieg, die sozialistische Revolution, sei das berechenbare Resultat der Geschichte. Ein weiteres Argument bezieht sich auf den letzten Satz. Benjamin gibt dort die Bedingung an, unter der der Historische Materialismus eine Chance auf Gewinn hat: wenn er die Theologie in seinen Dienst nimmt. Die Theologie ist nicht das heimliche Zentrum des kritisierten ‚Historischen Materialismus‘, sondern sie ist das Element, mit dem Benjamin denselben zu versetzen beabsichtigt, um ihn aus seinen fatalen deterministischen Verstrickungen zu befreien. Andernfalls hätte er statt „Sie kann es . . . , wenn . . .“ schreiben müssen: Sie glaubt es, ohne weiteres mit jedem aufnehmen zu können, *da sie ja* die Theologie in ihren Dienst genommen hat. Daß die letzten beiden Sätze der ersten These durchaus programmatisch im Hinblick auf die in den folgenden Thesen enthaltene Geschichtstheorie Benjamins zu verstehen sind, geht schließlich auch aus einer Textvariante hervor: „Gewinnen soll, *wenn es nach mir geht* die Türkenpuppe, die bei den Philosophen Materialismus heißt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem Gegner aufnehmen, wenn die Dienste der Theologie ihr gesichert sind“ (I, 1247: Herv. v. Verf.).

Benjamin sucht den Historischen Materialismus und eine Erfahrung zu integrieren, die er theologisch nennt. Von orthodoxer Theologie ist sie weit entfernt. Welche Erfahrung er meint, wird in einem Fragment, das dem Manuskript der Thesen beigeheftet war, angedeutet:

Im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die es uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen. (I, 1235)

Die Erfahrung des Eingedenkens ist nicht als bloßer Erweiterungsvorschlag für einen verflachten, zukunftsgläubigen Materialismus gedacht, kein Zusatzantrag in dem Sinne, daß der Marxismus sich *auch* der Vergangenheit annehmen solle. Ihre Integration ist die Bedingung, unter der Benjamin dem Historischen Materialismus eine Chance auf Gewinn einräumt und zugleich die, unter der er selbst sich auf den Boden dieser Theorie stellt. Die Thesen über den Begriff der Geschichte sind in dem Sinne Fragment, daß sie nicht vollendet haben, was ihr Programm war: die Erfahrung des Eingedenkens in ‚atheologischen‘ Begriffen zu schreiben. In marxistischen Begriffen konnte Benjamin dies nicht tun, da sein Problem keinen Ort hatte in der von ihm vorgefundenen Marxistischen Theorie (es sei denn eine Leerstelle). In Kategorien der bürgerlichen Geschichtsschreibung konnte dies erst recht nicht geschehen, da es um eine Sache ging, die durch das Andauern der bürgerlichen Herrschaft gerade be-

droht war. Die Theologie der Geschichtsthesen ist die Antwort Benjamins auf einen objektiven Mangel der Marxistischen Theorie. Sie ist eine Hilfskonstruktion, vermittels derer Benjamin Hypothesen aufstellt, zu denen er sich mit den Mitteln der evolutionistischen Geschichtstheorie nicht im Stande sah, eine Hilfskonstruktion für die Begründung einer Theorie über die Notwendigkeit und die Möglichkeit, die Überlieferungen der Vergangenheit der Hand ihrer gegenwärtigen Verwalter zu entreißen, um sie zu einem kritischen Moment historischer Erfahrung zu machen.

### *Historischer Materialismus und Rettung des Vergangenen*

In einem Brief an Horkheimer schreibt Benjamin, daß in der „Bestimmung der Grenzen . . . , die dem Gebrauch des Fortschrittsbegriffs in der Geschichte gezogen sind“, er zu seinem Erstaunen bei Lotze Gedankengänge gefunden habe, „die meinen Überlegungen eine Stütze bieten“ (I, 1225). An eine Stelle von Lotze, in der die „allgemeine Neidlosigkeit jeder Gegenwart gegen ihre Zukunft“ angesprochen wird, schließt Benjamin in der zweiten These Überlegungen an, die sich auf die Herkunft der Vorstellung vom Glück beziehen. „Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. Es schwingt, mit andern Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit“ (I, 693).

Das Bild von Glück ist kein zeitloses, das als unbestimmte Hoffnung über der Zukunft läge. Es entzündet sich vielmehr an den Versäumnissen der eigenen Vergangenheit, an dem, was in ihr mißlungen, unvollendet, unbemerkt geblieben ist. Glück, das Bild möglicher Erfüllung, ist „durch und durch von der Zeit tingiert . . . , in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat“ (ebd.). Diese Beziehung zwischen Versäumnis und Erfüllung überträgt Benjamin von der Erfahrung der individuellen Geschichte auf die kollektive Geschichte der Menschheit. „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird . . . uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, ist eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat“ (I, 693f.). Das revolutionäre Werk der Befreiung orientiert sich an den Niederlagen und Katastrophen der Vergangenheit. Ein solches Geschichtsbewußtsein „war der Sozialdemokratie von jeher anstößig“ (I, 700). Sie hatte das Bild der Befreiung in die Zukunft verschoben: sie hatte die Vorstellung von der klassenlosen Gesellschaft zum „Ideal“ (I, 1231) erhoben. Dieser Verschiebung in eine abstrakte Zukunft schreibt Benjamin die Erlahmung des Kampfeswillen in der Sozialdemokratie und ihr Arrangement mit den bestehenden Verhältnissen zu. Die revolutionäre Ungeduld ist der siegessicheren Erwartung gewichen. Die zwölfte Geschichtsthese ist das Pendant zur zweiten. In ihr nennt Benjamin die Quellen revolutionärer Energie: Sie speist sich aus dem Bewußtsein,

„das Werk der Befreiung im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende“ (I, 700) zu führen. Die Sozialdemokratie hingegen „gefiel sich darin, der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin *künftiger* Generationen zuzuspielen“ (ebd.). Benjamin stellt mit der zweiten und der zwölften These eine doppelte Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her. Die Vergangenheit wirkt einmal als Quelle der Inspiration und Stärke im gegenwärtigen Kampf: Haß und Opferwille „nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel“ (ebd.). Zum andern erwächst aus den Opfern dieses vergangenen Kampfes der „Anspruch“ der Vergangenheit an die nachgeborenen Geschlechter, diesen fortzusetzen und zu vollenden. Benjamin schließt: „Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum“ (I, 694).

Die Intention des Historischen Materialisten Benjamins tritt am deutlichsten hervor, untersucht man den im Fuchs-Aufsatz zitierten Engels-Brief<sup>17</sup> und die daraus ‚abgeleiteten‘ Folgerungen Benjamins. Engels spricht von dem Schein einer selbständigen Geschichte der Staatsverfassungen, der Rechtssysteme etc. und bemängelt, daß derartige Darstellungsweisen aus dem Denkgebiet selbst gar nicht mehr herauskommen. Benjamin faßt das Zitat zusammen:

Engels wendet sich gegen zweierlei: einmal gegen die Gepflogenheit, in der Geistesgeschichte ein neues Dogma als ‚Entwicklung‘ eines früheren, eine neue Dichterschule als ‚Reaktion‘ auf eine vorangegangene, einen neuen Stil als ‚Überwindung‘ eines älteren darzustellen; er wendet sich aber offenbar implizit zugleich gegen den Brauch, solche neuen Gebilde losgelöst von ihrer Wirkung auf die Menschen und deren sowohl geistigen wie ökonomischen Produktionsprozeß darzustellen. (II, 467)

Benjamins Zusammenfassung des Engels-Zitats kündigt in diesem „offenbar implizit“ zugleich eine Erweiterung an. Von „Wirkung auf die Menschen und deren sowohl geistigen wie ökonomischen Produktionsprozeß“ war bei Engels keine Rede, stattdessen aber vom „Gedankenreflex veränderter ökonomischer Tatsachen“. Doch von entscheidender Bedeutung ist die Benjaminische Fortführung des Engels-Zitats. Diese wird mit den Worten eingeleitet:

Aber die Sprengkraft dieser Gedanken, die Engels ein halbes Jahrhundert mit sich getragen hat, *reicht tiefer*. Sie stellt die *Geschlossenheit* der Gebilde und ihrer Gebilde in Frage. (ebd., Herv. v. Verf.)

Formulierte man die „Geschlossenheit“ in ‚Abgeschlossenheit von der ökonomischen Basis‘ um, so wäre die Übereinstimmung mit dem Engels-Text gewahrt. Benjamin meint aber etwas anderes, das erst durch die folgenden Sätze spezifiziert wird. Darin spricht er von der Vor- und Nachgeschichte eines Werkes, die durch die Interpretation des *historischen Dialektikers* interpretiert werde, von der „Nachgeschichte, kraft deren auch die Vorgeschichte als in ständigem Wandel begriffen erkennbar wird“ (ebd.). Das kann kaum noch

als die ‚tiefere Intention‘ der Engelsschen Gedanken verstanden werden. Es ist kein Zufall, daß mit einem Mal vom historischen Dialektiker die Rede ist. Denn „Geschlossenheit der Gebiete und ihrer Gebilde“, die durch die Integration von Vor- und Nachgeschichte in Frage gestellt werden könnte, ist nicht die Abgeschlossenheit von der gesellschaftlichen Basis, sondern ist Geschlossenheit in der *Zeit*, Abgeschlossenheit des Vergangenen vom Gegenwärtigen und der Gegenwart von der Vergangenheit. Wie sehr es Benjamin auf dies Ins-Verhältnis-Setzen von Vergangenheit und Gegenwart im Gegensatz zur historischen Versenkung oder musealen Inventarisierung der Kulturgeschichte ankommt, zeigt eine Wiederholung der eben untersuchten Argumentationsstruktur, die sich wenige Seiten später im Fuchs-Aufsatz findet. Dort ist von Kulturgeschichte die Rede. Wieder greift Benjamin auf die Engels-Stelle zurück, wieder wird aus Engels die Einsicht gewonnen, daß die Abgehobenheit, in der die Kulturgeschichte ihre Inhalte präsentiert, scheinhaft und von einem falschen Bewußtsein gestiftet ist. Und wieder kommt die Wendung: „Dennoch liegt nicht hier das Entscheidende“ (II, 477). Das Entscheidende, das, was den Historischen Materialisten von der Kulturgeschichtsschreibung trennt, ist deren verdinglichte Vorstellung von einer abgeschlossenen Vergangenheit. „Ist der Begriff der Kultur für den historischen Materialismus ein problematischer, so ist ihr Zerfall in Güter, die der Menschheit ein Objekt des Besitzes würden, ihm eine unvollziehbare Vorstellung. Das Werk der Vergangenheit ist ihm *nicht abgeschlossen*. Keiner Epoche sieht er es dinghaft, handlich in den Schoß fallen, und an keinem Teil. Als ein Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in dem sie entstanden, so doch von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur ihm einen fetischistischen Zug. Sie erscheint verdinglicht. Ihre Geschichte wäre nichts als der Bodensatz, den die durch keinerlei echte, d.i. politische Erfahrung im Bewußtsein der Menschen aufgestöberten Denkwürdigkeiten gebildet haben“ (ebd. Herv. v. Verf.).

Der historische Materialist Benjamins ist ein dialektischer Historiker. Er ist Interpret des Vergangenen in jenem radikalen Sinn, den die Geschichte des Wortes sichtbar macht: „interpret“ ist der Unterhändler in einem Streitfall.<sup>18</sup> Benjamins historischer Materialist rekonstruiert nicht den Prozeß der Geschichte, er macht ihr den Prozeß. Er entfacht immer von neuem den Streit um das einmal gefällte Urteil der Geschichte: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen“ (I, 695). Denn die Sache, um die es in diesem Prozeß geht, ist von Gefahr bedroht. „Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben“ (ebd.). Hier wird sichtbar, daß Benjamin dem historischen Materialisten nicht einfach einen dialektischen Historiker unterschiebt und unter dem Titel des einen die Interessen des anderen vertritt. Denn es ist die „Inspektion des Gewesenen“ (II, 476), die Einsicht, daß jedes Dokument der Kultur zugleich ein solches

der Barbarei ist, die den historischen Materialisten dazu nötigt, die Revision der bisherigen Geschichte zu verlangen, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“ (I, 697).

Der sich in die Geschichte einfühlende Historist verhält sich affirmativ und apologetisch. Benjamin stellt die Frage, „in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger“ (I, 696). Die Apologie der historischen Geschichtsbetrachtung geht des wahren Bildes der Vergangenheit verlustig. Ihr stellt Benjamin sein Konzept der Rettung entgegen. In einem Brief an Horkheimer, in welchem er den Plan seiner Baudelaire-Arbeit erläutert, schreibt er: „Eine Einleitung stellt die methodische Beziehung der Arbeit zum dialektischen Materialismus in Gestalt einer Konfrontation der ‚Rettung‘ mit der landläufigen ‚Apologie‘ her“ (Briefe, 751). Und in dem wenige Zeit früher geschriebenen Konsept steht: „Ein methodischer Exkurs wird den entscheidenden Unterschied zwischen einer ‚Rettung‘ und einer ‚Apologie‘ behandeln. Hier sollen die Untersuchungen über die Geschichtsbetrachtung fortgesetzt werden, die im Aufsatz über Fuchs angebahnt worden sind“ (I, 1150). Zwar existiert ein „Einleitungsfragment“ (I, 1160–1167), doch der Unterschied zwischen einer Rettung und einer Apologie wird dort nicht entwickelt. Als Fortsetzung der „Untersuchungen über die Geschichtsbetrachtungen“ im Fuchs-Aufsatz müssen die Thesen über den Begriff der Geschichte gelten. Benjamin hat sie nach der Neufassung seiner Baudelaire-Arbeit geschrieben. Sie müssen die methodischen Überlegungen vertreten, die er im dritten Teil seiner Baudelaire-Arbeit hatte ausführen wollen.

### *Ästhetisierung der Geschichte?*

Aufhebung des historisch gefällten Urteils und Verwandlung des Abgeschlossenen in ein Unabgeschlossenes – dies kennzeichnete die rettende Intention des dialektischen Historikers im Gegensatz zur Apologie sowohl der historischen Einfühlung als des evolutionistischen Fortschrittsbegriffs. Die vierzehnte Geschichtsthese stellt diese Figur der Rettung in einem Gefüge von Bildern und Vergleichen vor, an dessen Ende eine Gleichung zwischen der Rettung des Vergangenen und der Marxschen Revolution aufgestellt wird. Das Zustandekommen dieser Gleichung soll im folgenden untersucht und diskutiert werden.

Der erste Satz enthält das theoretische Konzentrat: negiert wird die lineare Zeit, der die „von Jetztzeit erfüllte“ entgegengesetzt wird; diese ist der Ort<sup>19</sup> der historischen „Konstruktion“, denn Geschichte ist nicht einfach, was sich ereignet, auch nicht das, was Folgen zeitigt: „kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer“ (I, 704); Geschichte ist „Gegenstand einer Konstruktion“. Das „So“ des zweiten Satzes eröffnet eine Kette von Vergleichen, die mit dem Beispiel der französischen Revolution beginnt.

Robespierre, der sich dem republikanischen Rom näher als dem zeitlich unmittebar benachbarten Feudalabsolutismus fühlte, hat die historische Kontinuität durchbrochen. Rom ist mit „Jetztzeit geladene Vergangenheit“ und umgekehrt die französische Revolution ein „wiedergekehrtes Rom“. Benjamin führt sein Beispiel durch einen Vergleich fort (die französische Revolution zitierte Rom „genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert“), der selbst über die Vermittlung der metaphorischen Formulierung von der „Witterung für das Aktuelle“ in ein wiederum neues Bild übergeht: in den „Tigersprung ins Vergangene“; dieser schließlich – so er unter dem „freien Himmel der Geschichte“ stattfindet – wird identifiziert mit dem dialektischen Sprung, „als den Marx die Revolution begriffen hat“.<sup>20</sup>

Stellt man die vierzehnte These in den Kontext der übrigen zurück, so kann man zwei scheinbar widersprüchliche Momente des Benjaminischen Geschichtsbegriffs feststellen: ein destruktives, auf die Zerschlagung des historischen Kontinuums gerichtetes, und ein die Tradition bewahrendes, bestimmte Teile der menschlichen Vergangenheit in die Gegenwart zurückrufendes.<sup>21</sup> Beide Momente werden an zwei methodischen Metaphern sichtbar, die immer wieder, auch in Verbindung miteinander, auftauchen. In der 14. These wird das Verb ‚zitieren‘ verwandt: die französische Revolution zitierte Rom so wie die Mode Vergangenes zitiert. Im Fuchs-Aufsatz findet sich die Metapher des ‚Webens‘ deren Verwandtschaft mit dem ‚zitieren‘ durch die Etymologie des Wortes ‚Text‘ (textum: das Gewebe) erhellt wird.<sup>22</sup> Aufgabe einer dialektischen Geschichtsbetrachtung sei die Überwindung der „disiecta membra“,

welche der Idealismus als ‚geschichtliche Darstellung‘ einerseits und als ‚Würdigung‘ andererseits in der Hand hält. . . Das zu leisten, bleibt einer Geschichtswissenschaft vorbehalten, deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den Einschub einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart darstellen. (. . . jahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.) (II, 479)

Die andere Metapher, die des Sprengens, (sie ist im vorhergehenden Zitat durch das „sprunghaft“ angedeutet) wird dem historischen Subjekt zugeordnet. Robespierre „sprengte“ das antike Rom aus dem Kontinuum der Geschichte. „Jetztzeit“ ist der ‚Sprengstoff‘, mit dem die Vergangenheit ‚geladen‘ ist und vermittels dessen Teile aus der Geschichte herausgesprengt werden. In einer Variante zu den Geschichtsthesen erweitert sich die Sprengmetapher zum Bild:

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von ‚Jetztzeit‘ erfüllte bildet. Wo die Vergangenheit mit diesem Explosivstoff geladen ist, legt die materialistische Forschung an das ‚Kontinuum der Geschichte‘ die Zündschnur an. Bei

diesem Verfahren schwebt ihr vor, die Epoche aus ihm herauszusprengen (und so sprengt sie ein Menschenleben aus der Epoche und ein Werk aus dem Lebenswerk). (I, 1299)

Der Tigersprung ins Vergangene stellt die metaphorische Einheit beider Momente dar. Er entreißt Teile der Vergangenheit dem „Dickicht des Einst“ und bringt sie ans Licht der Gegenwart; dies gelingt jedoch nur durch den die Fesseln der Überlieferung zerreißenen Sprung. Rettung der Vergangenheit und Revolütierung der Gegenwart fallen somit zusammen: Der revolutionäre Bruch mit den überlieferten Verhältnissen, der Sprung aus dem Unterdrückung und Ausbeutung verlängernden Kontinuum ist die Vollendung des begonnenen Werks der Befreiung; und zugleich gilt, daß die Erfüllung der von der Vergangenheit an die Gegenwart gestellten Ansprüche nur vermittels der destruktiven Zerschlagung des falschen historischen Kontinuums ins Werk gesetzt werden kann. Diese Figur der Rettung als Ineinsetzung von destruktiven und konstruktiven Momenten ist schon in Benjamins Kritik der Kulturgeschichte enthalten. „Sie [die Kulturgeschichte] vermehrt wohl die Last der Schätze, die sich auf dem Rücken der Menschheit häufen. Aber sie gibt ihr die Kraft nicht, diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen“ (II, 478). Benjamin war kein Traditionalist, aber er wollte nicht preisgeben, was die Traditionalisten, als sei es ihr Eigentum, verwalten. Um der Überlieferung willen wird er zum Gegner der Überlieferer. Die Idee der Rettung ist Zeichen dieses Widerspruchs. Jahre zuvor hat er sie schon einmal formuliert, als er in einer Rezension schreibt, „daß der revolutionäre Wille heute den konservativen dialektisch in sich enthält: daß er heute der einzige Weg zu den Dingen ist, als deren Hüter die Bourgeoisie schon längst zu Unrecht sich ansieht“ (III, 68).

Im letzten Satz der vierzehnten These setzt Benjamin den Tigersprung ins Vergangene mit der Marxschen Revolution in Beziehung. Das ist nicht der einzige Verweis auf Marx. Ihm unmittelbar voraus geht ein impliziter: die in den Formulierungen über die römische Maskerade der französischen Revolution enthaltene Anspielung auf den „Achtzehnten Brumaire“<sup>23</sup>. Es liegt nahe, von dort als einer theoretischen Quelle, zumindest einer Quelle der Inspiration, Aufschluß über die Geschichtsthese zu erwarten. Bei Marx heißt es, daß jeder Revolution, die Neues, in der Geschichte bisher noch nicht Verwirklichtes leisten will, der Alp der Vergangenheit auf dem Rücken lastet. Dieser Alp ist der des schon Existenten, die Beschränkung durch die vorgefundenen und überlieferten Verhältnisse. „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 Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise *beschwören* sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienst herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.“<sup>24</sup> Die bürgerlichen Revolutionäre bedienten sich einer List, um diesen Alp abzu-

schütteln. Sie vollbrachten ihre historische Aufgabe unter dem Deckmantel eines Kostüms. Sie erborgten die Autorität, die ihnen selbst abging von eben der Vergangenheit, der sie ein Neues entgegensetzen wollten. Warum bedurften sie der Rückversicherung in der Vergangenheit? Marx verweist auf den beschränkten Inhalt der bürgerlichen Revolutionen: „Jede neue Klasse nämlich, die sich an die Stelle einer vor ihr herrschenden setzt, ist genötigt, schon um ihren Zweck durchzuführen, ihr Interesse als das gemeinschaftliche Interesse aller Mitglieder der Gesellschaft darzustellen.“<sup>25</sup> Um diesen beschränkten Inhalt zu bemänteln, bedienten sich die Heroen der bürgerlichen Revolution der heroischen Verkleidung aus der Zeit des alten Rom. „Und ihre Gladiatoren fanden in den klassisch strengen Überlieferungen der römischen Republik die Ideale und die Kunstformen, die Selbsttäuschungen, deren sie bedurften, um den bürgerlich beschränkten Inhalt ihrer Kämpfe sich selbst zu verbergen und ihre Leidenschaft auf der Höhe der großen geschichtlichen Tragödie zu halten.“<sup>26</sup> Die sozialen Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts haben nach Marx keinen beschränkten Inhalt. Ihr Ziel ist nicht die Zerstörung der Herrschaft der einen Klasse, um an deren Stelle die Macht einer neuen zu setzen. Es geht ihnen nicht um den bloßen Formwandel der Herrschaft, sondern um die Abschaffung der Herrschaft einer Klasse über die andere überhaupt. Darum bedürfen sie der Phrase nicht, die über die Beschränktheit des Inhalts hinwegtäuschen soll. „Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen *Aberglauben* an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu *betäuben*. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen.“<sup>27</sup> Benjamins Rettung des Vergangenen ist kaum mit dem ineins zu setzen, was bei Marx Totenerweckung oder Beschwörung der Vergangenheit genannt wird. Das Phänomen der Rückerinnerung, der Wiederbelebung vergangener historischer Epochen gilt Marx als Beweis eines *Mangels*, als Indiz für die Dürftigkeit der Inhalte, als Mittel der Selbstverherrlichung, als bloß geliebtes Pathos, das über die Beschränktheit der politischen Ziele hinwegtäuschen soll.<sup>28</sup> Benjamin hingegen geht es nicht um Beschwörung der Vergangenheit, sondern um deren Erfüllung, um die Einlösung von Forderungen, die die Vergangenheit als Unvollendete an die Gegenwart stellt. Für ihn ist die römische Maskerade der französischen Revolution – wenn sie sich auch noch unter dem Kommando der herrschenden Klasse abspielt – Bild eines Geschichtsbewußtseins von exemplarischem Charakter.

Die Differenz zwischen dem Marxschen und dem Benjaminschen Urteil über den gleichen historischen Tatbestand ist umso weniger zu vernachlässigen als Benjamin den 18. Brumaire kannte und es sich daher um eine bewußte Anspielung handelt. Bevor aber dem historischen Materialisten Benjamins der marxistische Prozeß gemacht und er als Falschmünzer entlarvt wird, sei auf

einige Zweideutigkeiten in den Thesen hingewiesen, die das Urteil so eindeutig nicht dürften ausfallen lassen. Fragt man danach, auf welcher Ebene die Rettung des Vergangenen sich vollziehen soll, nach dem Subjekt des rettenden Zugriffs, so stößt man auf eine merkwürdige Doppelbestimmung. Es hat den Anschein, als werde zwischen dem theoretischen Subjekt, dem historischen Materialisten, und dem pragmatischen Subjekt der Geschichte, der revolutionären Klasse, nicht unterschieden. Der historische Materialist nimmt die „revolutionäre(n) Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit“ (I, 703) wahr; andererseits ist „Subjekt der historischen Erkenntnis die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst“ (I, 700). Aufgabe der konstruktiven Geschichtsschreibung ist es, „das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen“ (I, 702); das gleiche Bewußtsein aber „ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich“ (I, 701). – Auch aus dem Fuchs-Aufsatz ist keine Eindeutigkeit zu gewinnen. Der entscheidende Satz lautet dort: „Der geschichtliche Gegenstand . . . bietet nicht vage Analogien zur Aktualität, sondern konstituiert sich in der präzisen dialektischen Aufgabe, die *ihr* zu lösen obliegt“ (II, 479; Herv. v. Verf.). *Wem* zu lösen obliegt? Grammatisch bezieht sich „ihr“ auf „Aktualität“; Subjekt der Rettung wäre somit die Aktualität, es sei denn, man greift auf die „Geschichtswissenschaft“, das semantische Subjekt des Abschnittes zurück, das zwei Sätze zuvor fällt. – Besonders deutlich wird das Problem angesichts der 14. Geschichtsthese. Deren erster Satz beginnt bekanntlich mit: „Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion . . .“. Subjekt dieser Konstruktion – dies läßt sich sowohl aus dem Fuchs-Aufsatz wie aus den Thesen ersehen – ist der historische Materialist, dessen theoretisches Verfahren von der historischen Faktensammlung abgehoben wird: „Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde“ (I, 702). Gleichwohl bringt die Fortführung der These und damit die Explikation des ersten Satzes eine immer größere Entfernung von der im ersten Satz angesprochenen Ebene des Geschichteschreibens mit sich. Die Argumentation führt vom Beispiel Robespierres über den Vergleich der französischen Revolution mit der Mode zur metaphorischen Ineinssetzung derselben mit dem Tigersprung ins Vergangene und von da vermittelt der Assoziation ‚Tigersprung/qualitativer Sprung der Geschichte‘ zum Marxschen Begriff der proletarischen Revolution. Mit anderen Worten: Der erste und der letzte Satz der 14. These benennen verschiedene Momente, die Benjamin über eine vielfältige Vermittlung von Beispielen und Metaphern zu einer Einheit zusammenschließt, zu einer Einheit, die selbst jedoch theoretisch nicht ausgewiesen ist. Robespierre mag noch für eine Erläuterung des wahren Geschichtsbewußtseins stehen, das dem Historiker wie dem Politiker eignet. Der Tigersprung ins Vergangene jedoch ist der metaphorische Umschlagpunkt, an dem die Struktur der materialistischen Geschichtskonstruktion mit der Bewegung der realen Geschichte identifiziert wird: Unter dem freien Himmel der Geschichte, sagt Benjamin, *ist* der Tigersprung ins Vergangene der dialektische Sprung, als den Marx die Revolution begriffen hat.

Man kann einwenden, daß die Trennung, die hier zwischen Geschichte-Machen und Geschichte-Schreiben vollzogen wird, von Benjamin gerade demontiert wird; daß die Verschränkung der Ebene des Geschichte-Schreibens mit der ihres realen Verlaufs als Votum der Thesen für deren Einheit zu werten ist. Diese Einheit jedoch ist keine Einheit von Unterschiedenem, sondern unvermittelte Gleichsetzung: metaphorische Identifizierung. Wer die in den Thesen formulierte Forderung, im Vergangenen den „Funken der Hoffnung“ anzufachen, die Toten zu wecken, das Zerschlagene zusammenzufügen, wer das Benjaminsche Postulat nach der Rettung des Vergangenen gleichermaßen auf die reale politische Praxis wie auf die Methode der materialistischen Geschichtsschreibung bezieht, kann sich zwar auf bestimmte Äquivokationen bei Benjamin berufen, er hat jedoch Kritik aus zwei verschiedenen Richtungen zu gewärtigen: Kritik an der Indifferenz der Benjaminischen Geschichtsvorstellung gegenüber politisch-anarchistischen Konzepten einerseits und politisch-romantischen andererseits. Den einen Vorbehalt hat am deutlichsten Rolf Tiedemann formuliert. Aufgrund von vor allem Vorarbeiten und Parlipomona zeigt er, daß Benjamins Vorstellung politischer Praxis „eher die enthusiastische des Anarchismus als die nüchterne des Marxismus“ war.<sup>29</sup> Gerade die Tatsache, daß Benjamin diese anarchistischen Konsequenzen „nicht wollte“, daß sie ihm „kaum bewußt gewesen sein dürften“, daß er vor ihnen „gleichwohl unbewußt sich fürchtete, könnte das Versteckspiel seines Textes erklären helfen, der seinen politischen Gehalt dort verbirgt, wo man ihn zuletzt suchen würde: unter der Maske einer theologischen Sprache.“<sup>30</sup> – Einen Begriff politischer Romantik gibt Paul Tillich in seiner Schrift „Die sozialistische Entscheidung“: „Eine Tradition, die abgebrochen ist, ist eben nicht mehr Tradition, sondern literarische Erinnerung. Und der Versuch, aus literarischen Erinnerungen Tradition zu machen, ist das eigentliche, namengebende Kennzeichen der Romantik und der deutlichste Ausdruck ihres inneren Widerspruchs.“<sup>31</sup> Kritisch begegnet auch Horkheimer dem Gedanken von der Unabgeschlossenheit des Vergangenen: „Die Feststellung der Unabgeschlossenheit ist idealistisch, wenn die Abgeschlossenheit nicht in ihr aufgenommen ist. Das vergangene Unrecht ist geschehen und abgeschlossen. Die Erschlagenen sind wirklich erschlagen. Letzten Endes ist Ihre Aussage theologisch. Nimmt man die Unabgeschlossenheit ganz ernst, so muß man an das Jüngste Gericht glauben. Dafür ist mein Denken jedoch zu sehr materialistisch verseucht. Vielleicht besteht in Beziehung auf die Unabgeschlossenheit ein Unterschied zwischen dem Positiven und Negativen, so daß das Unrecht, der Schrecken, die Schmerzen der Vergangenheit irreparabel sind. Die geübte Gerechtigkeit, die Freuden, die Werke verhalten sich anders zur Zeit, denn ihr positiver Charakter wird durch die Vergänglichkeit weitgehend negiert.“ (II, 1332f.). Benjamin hat aus diesem Brief Horkheimers im Manuskript der Passagenarbeit zitiert. Sein Kommentar ist eine Aneignung von Horkheimers Unterscheidung zwischen „dem Positiven und Negativen“, aber zugleich ein Festhalten an der Unabgeschlossenheit. „Was die Wissenschaft ‚festgestellt‘

hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen.“<sup>32</sup> So deutlich Benjamin hier von der Unabgeschlossenheit des Vergangenen *im Eingedenken* spricht und nicht in der Revolution, so deutlich tritt an anderer Stelle als das Subjekt der Rettung der historische Materialist, eben der Geschichtsschreiber, nicht der unmittelbar zugleich Handelnde, hervor.

Benjamin hat in der Tat mit Zweideutigkeiten gespielt (wenn auch nicht aus Gründen der Anbiederung an die kommunistische Partei, wie Scholem ihm früh vorgeworfen hat) und metaphorische Analogien zur Politik hervorgerufen. Ihnen muß unzweideutige Kritik entgegengehalten werden. Der historische Materialist der Thesen ist kein Revolutionär und der Tigersprung ins Dickicht des Einst nicht die Marxsche Revolution. Bisweilen hat Benjamin sich darüber Rechenschaft abgelegt, daß das Proletariat im Augenblick der Aktion zwar von einem Bewußtsein „historischer Diskontinuität“ (I, 1236: Problem der Tradition I), *nicht* aber von einem Bewußtsein historischer Korrespondenz bestimmt ist (ebd.: Problem der Tradition II). Gretel Adorno weist er „besonders“ auf die siebzehnte Geschichtsthese hin, weil sie es sei, „die den verborgenen aber schlüssigen Zusammenhang dieser Betrachtungen mit meinen bisherigen Arbeiten müßte erkennen lassen, indem sie sich bündig über die Methode der letzteren ausläßt“ (I, 1226). Gegenstand der These ist die theoretische Armatur des Historischen Materialismus, zu deren unverzichtbarem Bestandteil die Stillstellung der Gedanken gehört. „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit.“ Was hier *Kampf* heißt und was die unterdrückte Vergangenheit ist, geht aus dem unmittelbar folgenden Satz hervor:

Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. (I, 703)

Der Kampf des historischen Materialisten Benjamins ist also einer um die Geschichtsschreibung, und die Rettung des Vergangenen ist die Rettung der Gegenwart vor dem Zustand der Erfahrungslosigkeit. Als Kampf des historischen Bewußtseins ist er auch einer des politischen Bewußtseins, doch Politik ist er nicht. Benjamin, der der „Tradition der Unterdrückten habhaft zu werden“ (I, 1236) sucht, findet die Manifestationen vor allem in der Kunst, wenn auch „*nicht* allein in der Kunst“ (ebd.). Liest man die Geschichtsthesen als Beitrag zur pragmatischen Geschichtstheorie oder zu einer Theo-

rie der Revolution, so begegnet man der Gefahr einer (anarchistischen oder romantischen) Ästhetisierung der Geschichte. Allein wenn man den Tigersprung ins Vergangene als Figur der Geschichtserfahrung liest, kann man eine Umkehrung vornehmen und von der Ästhetisierung der Geschichte in das Feld der Historisierung der Ästhetik und damit das eigentliche Terrain Benjamins vorstoßen. Ein erster, im Abdruck von 1937 gestrichener Absatz des Fuchs-Aufsatzes – jenes Essays, in dem Benjamin zuerst ‚bündige‘ Sätze zum Historischen Materialismus aufstellte – macht deutlich, worum es vor allem geht.

Es ist zugleich die jüngste Vergangenheit der marxistischen Kunsttheorie, die hier in Rede steht. Und das erleichtert die Sache nicht. Denn im Gegensatz zur marxistischen Ökonomik hat diese Theorie noch keine Geschichte. Die Lehrer, Marx und Engels, haben nicht mehr getan, als der materialistischen Dialektik ein weites Feld in ihr anzuweisen. (II, 465)

## Zweites Kapitel: Geschichte und Erfahrung

### *Organische Zeit naturwüchsiger Erfahrung*

Was Benjamin sehr früh in seinem „Programm der kommenden Philosophie“ forderte, hat er in den späteren Arbeiten einzulösen gesucht: Erfahrung als eine „singulär zeitliche“ im Gegensatz zur „zeitlose(n) Gültigkeit der Erkenntnis“ (II, 158) zu begreifen. Erfahrung in den späteren Arbeiten Benjamins wird in zweifacher Hinsicht zeitlich bestimmt; zum einen wird sie als von einer bestimmten zeitlichen Struktur gedacht, zum andern richtet die Aufmerksamkeit sich auf Veränderungen, die im Verlauf der Geschichte an der Struktur der Erfahrung hervortreten. Beides, die *zeitliche Struktur der Erfahrung und die historischen Veränderungen in der Struktur der Erfahrung*, ist Gegenstand des folgenden Kapitels. So wenig es aber eine geschlossene Geschichtstheorie gibt, so wenig gibt es eine Erfahrungstheorie außerhalb oder abge sondert von der Untersuchung bestimmter Phänomene. Sie ist vor allem mit Problemen der Kunsttheorie untrennbar verbunden. Historische Veränderungen in der Struktur der Erfahrung werden an historischen Veränderungen in der Funktion von Kunst diagnostiziert und umgekehrt der Funktionswechsel der Kunst aus veränderten Erfahrungsstrukturen erklärt.

Benjamins Theorie der Erfahrung ist zunächst eine Geschichte des Zerfalls von Erfahrung. Am Anfang dieses historischen Prozesses, der sich aufgrund vor allem der Aufsätze über Lesskows (II, 438–465) und „Über einige Motive bei Baudelaire“ (I, 605–653) ergibt, steht jener emphatische Begriff von Erfahrung, wie er in der Figur des Erzählers von Benjamin vorgestellt wird. Es gelingt Benjamin nicht ganz, in der Beschreibung dieses Prozesses alle kulturkonservativen Anklänge zu vermeiden. Zwar betont er, daß es sich lediglich um „eine Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte“ handle, verweist auch darauf, daß sich „zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar“ mache (II, 442), doch im ganzen beschreibt er einen Prozeß, an dessen Ende ein Verlust steht: das Aussterben, das Ende, der Niedergang des Vermögens, erzählen zu können, das mit dem Vermögen Erfahrungen zu machen und auszutauschen ineins gesetzt wird. Die Hinweise auf den Zeitraum, innerhalb dessen Erfahrung sich gewandelt hat, umschreiben Jahrtausende.

Man muß sich die Umwandlung von epischen Formen in Rhythmen vollzogen denken, die sich denen der Verwandlung vergleichen lassen, die im Laufe der Jahrtausende die Erdoberfläche erlitten hat. Schwerlich haben sich Formen menschlicher Mitteilung langsamer ausgebildet, langsamer verloren. (II, 443)

Doch im Hinblick auf den geschichtlichen „Standindex“ (II, 455) der im Erzähler verkörperten Erfahrungsmöglichkeit gibt es eine deutliche historische Zäsur.<sup>33</sup> Durch die allmähliche Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft wird das Erzählen auf den verschiedensten Ebenen bedroht. So wird mit der Erfindung der Buchdruckerkunst am Anfang der Neuzeit, der materiellen Voraussetzung für die Verbreitung des Romans, zugleich eine der grundlegenden Voraussetzungen des Erzählens hinfällig: die der mündlichen Tradition.

Der Roman, dessen Anfänge in das Altertum zurückgreifen, hat Hunderte von Jahren gebraucht, ehe er im werdenden Bürgertum auf die Elemente stieß, die ihm zu seiner Blüte taugten. Mit dem Auftreten dieser Elemente begann sodann die Erzählung ganz langsam in das Archaische zurückzutreten; sie bemächtigte sich zwar vielfach des neuen Inhalts, wurde aber nicht eigentlich von ihm bestimmt. (II, 443f.)

Das Erzählen als Mitteilungform wie als Zeichen kollektiv gesicherter Erfahrung ist vorbürgerlichen Datums. Ein anderer Hinweis auf die vorbürgerliche Lokalisierung des Erzählers liegt in der wiederholten Verwendung des Begriffs der Gemeinschaft. Ein Blick auf die Soziologie am Ende des letzten und zu Anfang dieses Jahrhunderts zeigt, daß die dort vorgenommene Definition von Gemeinschaft als dem begrifflichen Gegensatz zur Gesellschaft auf der Unterscheidung von vorbürgerlicher und bürgerlicher sozialer Ordnung beruht.<sup>34</sup> Gesellschaft bezeichnet die kapitalistische, auf ‚freiem‘ Vertrag und Austausch begründete Form des Zusammenlebens, während Gemeinschaft ein auf naturwüchsig vorgegebenem Zusammenhang (leibliche Verwandtschaft, gemeinsames und gemeinsam zu bearbeitendes Land) beruhendes, in traditionellen Bindungen verhaftetes Ganzes meint. „In ökonomischer Hinsicht erscheint der Gegensatz dergestalt, daß das Wirtschaften in der Gemeinschaft durch ‚Besitz und Genuß gemeinsamer Güter‘ bestimmt und am Gebrauchswert orientiert ist, das Wirtschaften in der Gesellschaft dagegen auf Erwerb angelegt und am Tauschwert orientiert ist.“<sup>35</sup> Die Basis der Gemeinschaft ist eine primitive Form unmittelbar vergesellschafteter Arbeit. Ihr Charakteristikum ist die noch nicht vollzogene Trennung der Produzenten von ihren Produktionsmitteln, die relativ unzerstörte Einheit der verschiedenen Lebensbereiche, der noch nicht ausgebildete Gegensatz von Öffentlichkeit und Privatheit, von Gesellschaft und Individuum.

Derart nicht entwickelte, vorindustrielle Verhältnisse sind es, die als gesellschaftliche Voraussetzung dem Benjaminschen Begriff des Erzählens zugrunde liegen. Sie verleihen dem ganzen Gebilde einen romantischen Zug<sup>36</sup> und dies umso mehr, als die Figur des Erzählers und das Erzählen als Mitteilungform eine Konstruktion darstellen, deren Gegenstand nicht überliefert ist: denn Medium des Erzählens ist das gesprochene Wort und nicht das geschriebene oder gedruckte Werk.

Das Erzählen richtet sich auf die Ferne der Zeit oder die Ferne des Raums. Beiden Seiten ordnet Benjamin einen „archaischen“ Typus des Erzählens zu:

den „seßhaften Ackerbauer(n)“ und den „handeltreibenden Seemann“. Im Mittelalter haben beide sich vereinigt. „Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule“ (II, 440). Benjamin versucht nicht – entsprechend etwa der Charakterisierung industrieller Produktionsabläufe im VIII. Abschnitt der Baudelaire-Arbeit – eine reale Beschreibung handwerklicher Arbeitsprozesse zu liefern. Er will auch keine Sozialkritik an den inhumanen kapitalistischen Verhältnissen vermittels einer Apologie des mittelalterlichen Handwerksstandes üben. Ihm geht es um das „geistige Bild jener handwerklichen Sphäre“ (II, 448), an der ihn vor allem drei Züge interessieren: die Verwandtschaft der handwerklichen mit künstlerischer oder geistiger Arbeit (davon wird im Zusammenhang der kunstpolitischen Aspekte des Erzähler-Aufsatzes im III. Kapitel gehandelt), die Mimesis der Natur und darin verborgen ein archaischer Zeitbegriff.

Im Handwerk sieht Benjamin – ob zu Recht muß dahingestellt bleiben – die Nachahmung natürlicher Bildungsprozesse durch die menschliche Arbeit. Er beschreibt sie vermittels einer Passage aus Valéry's Betrachtungen über „Les broderies de Marie Monnier“, in der dieser von den vollkommenen Dingen der Natur, den makellosen Perlen, vollen gereiften Weinen spricht und fortfährt:

Dieses geduldige Verfahren der Natur . . . wurde vom Menschen einst nachgeahmt. Miniaturen, aufs vollendetste durchgearbeitete Elfenbeinschnitzereien, Steine, die nach Politur und Prägung vollkommen sind, Arbeiten in Lack oder Malereien, in denen eine Reihe dünner, transparenter Schichten sich übereinanderlegen . . . – alle diese Hervorbringungen ausdauernder, entsagungsvoller Bemühung sind im Verschwinden und die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen läßt. (II, 448)

Das Beispiel Valéry's und andere des Erzähler-Aufsatzes zeigen, daß Benjamin nicht an den Handwerksstand überhaupt denkt, sondern neben bestimmten Formen des Kunsthandwerks vor allem an die Fadenkünste des Stickens (‚broderies‘ sind ‚Stickereien‘), Strickens, Webens, Knüpfens, an all die „weibliche(n) Werke: Säumen Knoten Flechten Weben“,<sup>37</sup> deren Verwandtschaft mit dem Ornament einerseits – damit zugleich einer anderen Art der Gegenstandswahrnehmung – und dem Gebilde des Textes (textum: das Gewebte) andererseits ihn vielfach beschäftigt hat. Es sind dies Tätigkeiten, aus denen die Sprache viele Analogien zum Vorgang des Redens und Erzählens bezieht; dann zum Beispiel, wenn sie vom Ausspinnen einer Geschichte, vom Seemannsgarn, vom roten Faden spricht. Zugleich sind es Vorgänge, die so viel Zeit in Anspruch nehmen, daß selbst früher mit Erzählen die Zeit vertrieben werden mußte. Diese Tätigkeiten, die nach Valéry „absorbent un temps très long, et qui exigent autant de calme que de temps“,<sup>38</sup> sind bei Benjamin nicht nur Muster des Erzählens, sondern bestimmen dessen gesellschaftlichen Ort: das Erzählen ist nicht nur Bild, sondern Teil des Arbeitsvollzuges selbst.

Wenn der Schlaf der Höhepunkt der körperlichen Entspannung ist, so die Langeweile der geistigen. Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet. Das Rascheln im Blätterwald vertreibt ihn. Seine Nester – die Tätigkeiten, die sich innig der Langeweile verbinden – sind in den Städten schon ausgestorben, verfallen auch auf dem Lande. . . . Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden. Sie verliert sich, weil nicht mehr gewebt und gesponnen wird, während man ihnen lauscht. (II, 446f.)

Die Zeit, von der Valéry spricht und zugleich die Zeit, in der die Erfahrung des Erzählers sich bildet, ist eine alte Zeit. Es ist noch nicht die entqualifizierte Zeit der klassischen Mechanik und noch nicht die Zeit, die Geld ist. Es ist die Zeit einer Gesellschaft, in der die Natur noch nicht der Verfügungsgewalt der menschlichen Arbeit vollkommen unterworfen war und in der folglich die Arbeitsrhythmen sich an den Rhythmen natürlicher Prozesse orientierten. Doch die Zeit der Erfahrung ist nicht nur konkrete, natürlichen Rhythmen nachgebildete Zeit, sie ist auch im Gegensatz zur leeren Unendlichkeit des homogenen Kontinuums eine Zeit, die *Anfang und Ende* kennt. Im Erzähler-Aufsatz ist das Ende durch den Tod markiert.<sup>39</sup> Benjamin erinnert an die Berichte von Sterbenden, denen zufolge gegen Ende ihres Lebens eine Abfolge von Bildern aus der Vergangenheit sich abspult (II, 449f.). „Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen. Mit andern Worten: es ist die Naturgeschichte, auf welche seine Geschichten zurückverweisen“ (II, 450). Nicht unter der Drohung des Todes, sondern als „Begabung“, als „Würde“ erscheint beim Erzähler das Vermögen, sein ganzes Leben erzählen zu können. „Der Erzähler – das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen“ (II, 464f.).

Die Nähe des Erzählers zur Naturgeschichte hat auch eine utopische Seite. Benjamin sieht sie im Märchen zuerst angedeutet. Denn im Märchen – wie wohl älter als die Erzählung – begegne die Natur nicht als mythischer Alp, sondern sei von „befreiende(m) Zauber. In den Tieren, die im Märchen zur Hilfe kommen, wenn die Not am größten ist, deute sich die „Komplizität mit dem befreiten Menschen“ (II, 458) an. Ein ähnliches Bild der Naturversöhnung beschwört Benjamin wenige Jahre später in den Geschichtsthesen. Dem auf Naturausbeutung begründeten Fortschrittsbegriff setzt er die Fouriersche Utopie entgegen, nach der vier Monde die irdische Nacht beleuchten, das Eis sich von den Polen zurückziehen, das Meerwasser nicht mehr salzig schmecken und die Raubtiere in den Dienst der Menschen treten sollten (I, 699). Dem Märchen verwandt ist der Erzähler, insofern seine Erfahrung zwar eine „Hierarchie der kreatürlichen Welt“ (II, 460) auf tut, zugleich aber das Vermögen bedeutet, auf allen Stufen dieser Hierarchie gleich sicher sich zu bewegen. „Die steinerne ist die unterste Schicht der Kreatur. Dem Erzähler ist sie je-

doch an die oberste unmittelbar angeschlossen“ (II, 463). Benjamin sieht darin ein weibliches Moment. „Der Gerechte ist der Fürsprecher der Kreatur und zugleich ihre höchste Verkörperung. Er hat bei Lesskow einen mütterlichen Einschlag“ (II, 459). Dies weibliche Moment korrespondiert dem nicht-instrumentellen, mimetischen Umgang mit der Natur wie er an den Beispielen des Handwerks deutlich wurde.

Die Erfahrungen, von denen der Erzähler Benjamins berichtet, sind Erfahrungen der Gattung mit der äußeren, bedrohenden oder hilfreichen Natur. Aber, ob bedrohend oder hilfreich, die Natur wird als verwandte Macht verstanden. Einen Bruch zwischen der Natur des Menschen und der belebten oder unbelebten äußeren Natur gibt es für den Erzähler nicht. Benjamin zitiert eine der märchenhaften Erzählungen Lesskows, „Der Alexandrit“, die in jener alten Zeit handele, da „noch die Steine im Schoße der Erde und die Planeten in Himmelshöhen sich um das Schicksal der Menschen kümmerten, und nicht etwa heutzutage, da sowohl in den Himmeln als auch unter der Erde alles gegen das Schicksal der Menschensöhne gleichgültig geworden ist, und ihnen von nirgendwoher mehr eine Stimme spricht oder gar Gehorsam wird . . . Ihre Zeit, mit den Menschen zu sprechen, ist vorüber“ (II, 452). Die Natur ist nicht verstummt, sie spricht und ihre Stimme – eine andere Geschichte Lesskows, auf die Benjamin sich bezieht, trägt den Titel „Die Stimme der Natur“ – wird vernommen. Der Erzähler Benjamins ist ihr Übersetzer in die Sprache der Menschen.

### *Höllische Zeit der Erfahrungslosigkeit*

Das mit der Figur des Erzählers entwickelte Modell kollektiv gültiger, auf dem naturwüchsigen Zusammenhang der vorbürgerlichen Ordnung begründeter Erfahrung ist historische Vergangenheit. Ein umfassender Prozeß der Veränderung in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens hat seine historische Auflösung bewirkt. Momente, die dazu geführt haben, werden im Aufsatz über Lesskow durch die Konfrontation des Erzählers mit dem Romancier angedeutet. Sie finden ihre Fortsetzung zum einen im Kunstwerk-Aufsatz zum andern in vor allem der zweiten Baudelaire-Arbeit. Nachdem Adorno an der ersten, im Herbst 1938 abgeschlossenen, Arbeit über „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ (I, 511–604) die begriffslose Anhäufung sozialgeschichtlicher Fakten und einzelner Motive ohne deren Vermittlung durch eine Theorie kritisiert hatte (I, 1093ff.), war Benjamin bemüht, in seiner Überarbeitung des Flaneur-Teils in größerem Maße als in der ersten Fassung theoretische Überlegungen zu entfalten, die der Konstruktion des Materials zugrunde liegen und diese zugleich erst einsichtig machen sollten. Dem sind ganze, zum Teil neue Abschnitte zu verdanken,<sup>40</sup> so der über Proust und Bergson, der über den Begriff des Chocks und des Erlebnisses, vor allem der über die industrielle Produktion und die Analogie zwischen Spieler und

Arbeiter am Fließband, schließlich die Ausführungen zum Begriff der auratischen Erfahrung.

Im theoretischen Zentrum des Baudelaire-Aufsatzes stehen Überlegungen über die gesellschaftliche Ursache dafür, daß sich die „Erfahrung in ihrer Struktur verändert hat“ (I, 608). Freilich verläuft die Bewegung des Diskurses nicht direkt auf dieses Zentrum zu. Benjamin sammelt zunächst *Symptome* solcher Veränderungen. Als ein solches gilt ihm der neue Adressat lyrischer Dichtung, der im ersten, an den „Hypocrite lecteur“ gerichteten Gedicht der „Fleurs du mal“ angesprochen wird. Ein weiteres Symptom sieht er im Entstehen einer Philosophie, die versucht, „der ‚wahren Erfahrung‘ im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt“ (I, 608). Mit dem physiologischen Begriff des Nachbildes beschreibt Benjamin diese Philosophie als Hinwendung zu dem, was real schon der Vergangenheit angehört und nur noch komplementär, als Kontrastbild des Gegenwärtigen ins philosophische Bewußtsein tritt. „Bergsons Philosophie ist ein Versuch, dieses Nachbild zu detaillieren und festzuhalten“ (I, 609). „Er meidet . . . vor allem und wesentlich, derjenigen Erfahrung näherzutreten, aus der seine eigene Philosophie entstanden ist oder vielmehr gegen die sie entboten wurde. Es ist die unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie. Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementärer Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein“ (I, 609). Prousts Roman „A la recherche du temps perdu“ habe auf Bergsons Theorie der Erfahrung die Probe gemacht. Die Anstrengung, die von der Vergessenheit bedrohte Kindheit der Erfahrung des Erwachsenen zu integrieren und der Partikularisierung des Bewußtseins entgegenzuwirken, begreift Benjamin als Herstellung von Erfahrung auf „synthetischem Wege“. Den „auswegslos privaten Charakter“ dieses Unternehmens kritisiert er freilich weniger als daß er ihn wiederum als Indiz dafür wertet, daß die objektiven Bedingungen für das spontane Entstehen von Erfahrung geschwunden sind. „Es ist nach Proust dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, hat keineswegs etwas Selbstverständliches. Diesen auswegslos privaten Charakter haben die inneren Anliegen des Menschen nicht von Natur. Sie erhalten ihn erst, nachdem sich für die äußeren die Chance vermindert hat, seiner Erfahrung assimiliert zu werden“ (I, 610).

Schließlich widmet Benjamin drei Abschnitte jenem Phänomen, das mit zunehmender Industrialisierung und damit einhergehender Konzentration von Wohn- und Produktionsstätten entstand und das Gesicht der Moderne nachhaltig prägte: das der massenhaften Zusammenballung von Menschen in den Straßen und Wohnvierteln der großen Städte. An diesen großstädtischen Massen beobachtet er tiefgreifende Veränderungen der Wahrnehmung und des Verhaltens, Veränderungen, deren Richtung er sichtbar zu machen sucht, indem er sie in drei verschiedene historische Stationen differenziert. Durch die

Städte Berlin, Paris, London sieht er die entscheidenden Stufen markiert. Berlin ist die Vergangenheit, London die Zukunft von Paris, das sich selbst in einer zweideutigen Position dazwischen befindet und sowohl Elemente des einen (noch) in sich trägt als auch die des anderen (schon) ankündigt. Daß man beides: *noch/schon* und *sowohl/als auch* zur Beschreibung des Verhältnisses der drei Städte verwenden kann, zeigt, daß bei Benjamin die Form der historischen Chronologie ständig die Grenze zur strukturellen Darstellung überschreitet.

Für die Charakterisierung Berlins greift Benjamin zu einer Erzählung von E. T. A. Hoffmann über „Des Vettters Eckfenster“. Der Bericht von der Menge, den Hoffmann in dieser Erzählung gibt, gilt ihm als das idyllische Gegenstück zur Menge Londons und der von Paris, es steht am Anfang der historischen Chronologie. Es „stellt wohl einen der frühesten Versuche dar, das Straßensbild einer größeren Stadt aufzufassen“ (I, 628). Die Bilder, die dort vom Wochenmarkt eines Berliner Viertels gezeichnet werden, wirken beschaulich, es sind „Genreszenen“, an denen der Betrachter sich erfreut. Die Menschenmenge ist strukturiert und geht vielfältigen Beschäftigungen nach. Sie ist von einer solchen Verfassung, daß der Besucher in des Vettters Eckfenster, von dem aus der Markt überschaut werden kann, durch ihren Anblick in die „Primitiven der Kunst zu schauen“ soll eingeweiht werden können. Der Menschenmenge auf dem Berliner Wochenmarkt fehlt alles Unheimliche, Chaotische, Wilde, das Benjamin an ihrem historischen Extrem, der Menschenmenge Londons ausmacht. Dieser nähert er sich vermittelt einer Erzählung von Poe mit dem Titel „Der Mann der Menge“. Er stellt einen genauen Vergleich an. „In dem Unterschied der Beobachtungsposten steckt der Unterschied zwischen Berlin und London. Auf der einen Seite der Privatier; er sitzt im Erker wie in einer Rangloge; wenn er auf dem Markt sich deutlicher umsehen will, so hat er einen Operngucker zur Hand. Auf der andern Seite der Konsument, der namenlose, der ins Kaffeehaus eintritt und es in kurzem, angezogen von dem Magneten der Masse, von dem er unablässig bestrichen wird, wieder verlassen wird“ (I, 551). Was der Poesche Beobachter durch die Scheiben des Lokals auf der Straße sieht, ist ein von Hektik und Geschäftigkeit gezeichneter Strom von Menschen, die voran hasten, Stöße austeilten und solche empfangen; wenn jemand redet, dann mit sich selbst. Die einzelnen verhalten sich so, „als ob sie sich gerade in der unzähligen Menge, von der sie umgeben waren, allein vorgekommen wären“ (I, 625). Den Meisterzug der Poeschen Erzählung sieht Benjamin darin, daß die „hoffnungslose Isoliertheit der Menschen in ihrem Privatinteresse“ (I, 555) nicht in der Schilderung differenzierender Einzelzüge, und das hieße einer irgendwie gearteten Individuiertheit, zum Ausdruck kommt, sondern gerade durch die „Gleichförmigkeiten absurder Art . . . der Kleidung und des Benehmens, nicht zuletzt Gleichförmigkeiten des Mienspiels“ (I, 631).

*Amorph und anonym* ist die Masse Londons,<sup>41</sup> *strukturiert und individuiert* die Menge auf dem Berliner Wochenmarkt. Zwischen diesen Polen liegt

Paris. Es wahrnt noch „einige Züge aus guter alter Zeit“ (I, 627). In ihm ist der Flaneur zu Hause. Er ist von der gleichförmigen Hast der Londoner Menge genauso weit entfernt wie von der ruhigen Gemütlichkeit des Berliner Wochenmarkts. Die Menge ist das Element des Flaneurs; sie fasziniert ihn, doch er sucht sogleich Distanz zu ihr. Er will sein „Privatisieren nicht missen“, doch „wo das Privatisieren den Ton angibt, ist für den Flaneur ebenso wenig Platz wie im fieberhaften Verkehr der City“ (ebd.). Er sucht die Menge, aber *in* ihr geht er seinen privaten Interessen nach. „Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben“ (I, 556). Er ist eine Figur der Moderne, doch steht er auf der Schwelle zu einer Zukunft, der sein Protest gilt. Diese Zukunft hat schon Gestalt angenommen in der hektik und reflexhaften Automatik der Londoner Menge, in der für ihn kein Platz ist, an der vielmehr abgelesen werden kann, „was aus dem Flaneur werden mußte, wenn ihm die Umwelt, in die er gehört, genommen ward“ (I, 627).

Die Ambivalenz des Flaneurs der Menge gegenüber ist Zeichen seiner historischen Zwischenstellung, in der die Extreme Berlins und Londons sich berühren. Die Beschaulichkeit Berlins hat sich in Faszination gewandelt, in die „Versuchung, in einem Menschenstrom sich zu verlieren“ (I, 620), doch es hat noch nicht „der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht“ (I, 627). Diesen ‚Geist der Flanerie‘ sieht Benjamin in den Gedichten Baudelaires eingefangen. Wohl finde man die Menge „kaum jemals in der Gestalt von Beschreibungen“, aber fast überall sei die „heimliche Gegenwart einer Masse nachweisbar“ (I, 622). So im Gedicht „A une passante“, das auf der Menge „wie die Fahrt des Segelschiffs auf dem Wind beruht“. Benjamin kommentiert das Gedicht.

Im Witwenschleier, schleierhaft durch ihr stummes Dahingetragenwerden im Gewühl, kreuzt eine Unbekannte den Blick des Dichters . . . die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, nur ein ihr feindliches Element zu haben –, wird ihm durch die Menge erst zugetragen. Die Entzückung des Großstädters ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt. So stellt das Sonett die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe. (I, 623)

Das ‚jamais‘ ist der Höhepunkt der Begegnung, an dem die Leidenschaft, scheinbar vereitelt, in Wahrheit erst als Flamme aus dem Poeten schlägt. In ihr verbrennt er; doch aus ihr steigt kein Phönix. (I, 548)

Die Probe auf die Versprechungen der „belle inconue“ kann nicht gemacht werden. Die Liebe des Flaneurs trägt so die Stigmata, die das „Dasein in einer Großstadt der Liebe beibringt“ (I, 623). Es ist eine Liebe, von der Benjamin

sagt, „die Erfüllung sei ihr minder versagt als erspart geblieben“ (I, 624). Ihr widersprüchliches Prinzip ist das von abstrakter Unendlichkeit und konkreter Unerfüllbarkeit, eben das gleiche, das Benjamin mit einem Zitat Gourdots in einer Anmerkung zur Rauschwirkung des Spielers formuliert. „Ihr glaubt, ich sehe in dem Gold, das mir zufällt nur den Gewinn? Ihr irrt euch. Ich sehe darin die Genüsse, die es verschafft und ich koste sie aus [ . . . ] Wenn ich geizig bin, und meine Banknoten ‚zum Spielen‘ behalte, so geschieht es, weil ich den Wert der Zeit zu gut kenne, um sie anzulegen wie andere Leute. Ein *bestimmter* Genuß, den ich mir gönne, würde mich *tausend andere* Genüsse kosten . . . Ich habe die Genüsse im Geist und will keine ändern“ (I, 636f., Klammer u. Herv. v. Verf.).

### *Chock und Erlebnis*

Chockartig ist die Wahrnehmungs- und Verhaltensstruktur der Masse, die selbst chockauslösend wirkt und zugleich chockähnliche Reize empfängt: die unbekannte Passantin wird dem flanierenden Dichter durch die Menge zugezogen, zugleich trifft ihn, der Teil der Menge ist, die Erscheinung wie ein Blitz: „un éclair . . . puis la nuit“. Durch den Einbruch des Chockmoments in die menschliche Wahrnehmungs- und Verhaltensweise sieht Benjamin einen historischen Umschlag markiert, den er als Wandel der Erfahrung zum Erlebnis beschreibt. Erlebnis ist das moderne Äquivalent der Erfahrung. Im dritten Abschnitt des Baudelaire-Essays gibt Benjamin eine Abgrenzung beider Begriffe.

Es gehört zu den verbreiteten Motiven nicht nur der pessimistischen Kulturphilosophie, die Veränderungen der abendländischen Kultur durch die neuen Kräfte des ‚Industrie-‘ beziehungsweise ‚Massenzeitalters‘ zu reflektieren. Als einer der bekanntesten und einflußreichen Köpfe dieser Sparte muß Georg Simmel gelten. Auf einem Zitat Simmels über die veränderten Belastungen der Sinnesorgane durch den großstädtischen Verkehr (I, 539f., 649f.) besteht Benjamin gegen den Einwand Adornos seltsam hartnäckig. In einem Essay Simmels aus dem Jahre 1903 mit dem Titel „Die Großstädte und das Geistesleben“<sup>42</sup> finden sich eine Reihe thematischer Beziehungen zu der bei Benjamin konstatierten Veränderung der Erfahrung. So setzt Simmel ganz physiologisch mit der „Steigerung des Nervenlebens“ ein, die „aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht“.<sup>43</sup> Diese Steigerung der Reizmenge und der Geschwindigkeit, mit der sie auf den Organismus einwirken – „mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens“ zeige sie sich – wird als die veränderte Grundlage des Großstadtlebens deutlich gemacht. Interessant ist, daß auch bei Simmel sich die Vorstellung vom Bewußtsein als einem „Schutzorgan“ findet, das die tiefer liegenden „unbewußteren Schichten der Seele“<sup>44</sup> gegenüber

den Einwirkungen von außen abschirmt. „Damit ist die Reaktion auf jene Erscheinungen in das am wenigsten empfindliche, von den Tiefen der Persönlichkeit am weitesten abstehende psychische Organ verlegt“.<sup>45</sup> Nicht von Simmel, sondern aus der Freudschen Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ vom Jahre 1920 übernimmt Benjamin den Gedanken, daß das Bewußtsein ein Ort der Abwehrgefechte der Psyche gegenüber der äußeren Realität sei, eine den psychischen Apparat „vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der übergroßen, draußen arbeitenden Energien“ schützende Instanz (I, 613). „Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks“, so definiert Benjamin im Anschluß an das Freud-Zitat. Chocks also sind die von außen den Organismus überflutenden Reize, die, wenn die Abwehr des Bewußtseins versagt oder aus irgendeinem Grunde ausfällt, in den psychischen Apparat eindringen und damit in jene ‚tieferen Schichten der Seele‘, die schon bei Simmel die ‚unbewußteren‘ genannt worden waren. Die Bedrohung ist die durch die Möglichkeit der Überwältigung, in nichtphysiologischen Begriffen: der Überwältigung des Subjekts durch das Objekt und damit der Auslöschung der Subjektautonomie. Die Bedrohung durch Chocks sieht Benjamin im Bild des Duells festgehalten, das der Dichter mit Worten ausficht (I, 615).<sup>46</sup> – Für den psychischen Organismus gibt es in der Darstellung Benjamins zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten, den Chocks zu begegnen. Eine ist die der *nachträglichen Verarbeitung*, die im Extremfall der traumatischen Wiederholung der Unfallneurotiker gleicht, wie sie bei Freud beschrieben wird. Außerhalb dieses Extrems findet die Verarbeitung in der Erinnerung<sup>47</sup> statt, wie Benjamin durch ein Valéry-Zitat darlegt: „Die Eindrücke und Sinneswahrnehmungen des Menschen“, heißt es bei Valéry, „gehören, an und für sich betrachtet, . . . der Gattung der Überraschungen an; sie zeugen von einer Insuffizienz des Menschen . . . Die Erinnerung ist . . . eine Elementarerscheinung und will darauf hinaus, uns die Zeit zur Organisierung‘ der Reizaufnahme ‚zu gönnen, die uns zuerst gefehlt hat““. Die andere Form der Chockbewältigung ist die der *präventiven Abwehr*, das heißt der Steigerung der Bewußtseinsfunktionen im Dienste des Reizschutzes. Die nachträgliche Verarbeitung in der Erinnerung integriert die Eindrücke der Erfahrung oder, in der von Benjamin übernommenen Terminologie: der *mémoire involontaire*. Der abgefangene, vom Bewußtsein parierte Chock dagegen „gäbe dem Vorfall, der ihn auslöst, den Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn“ und fügt ihn „unmittelbar der Registratur der bewußten Erinnerung“, d.i. der *mémoire involontaire*, ein (I, 614). Das Bewußtsein, das Erlebnisse statt Erfahrungen hat, sucht durch einen Zustand höchster Geistesgegenwart, in dem Reize wie Schläge pariert werden, das Eindringen von Chocks in jene Schichten des psychischen Organismus zu verhindern, in denen das Gedächtnis lokalisiert ist und die Assimilierung der Wahrnehmung an die Erfahrung vonstatten geht. – Der Chockbegriff bei Benjamin ist durchaus zweideutig im Hinblick auf seine Erfahrung bedrohende oder hervorrufende Wirkung. Nicht umsonst wird zwischen „Chockerfahrung“ und „Chockerlebnis“ unterschieden. Der Chock ist, je

nach den Bedingungen, unter denen er auftritt, Erfahrung konstituierendes oder Erfahrung bedrohendes Moment. Als massiver Reiz, der bei Strafe eines traumatischen Schocks abgewehrt werden muß, ist er bedrohend, als die Abwehr durchbrechender Reiz, der in die tieferen Schichten des psychischen Apparates eindringt, ist er Erfahrung produzierend. So gibt es einen Erfahrung produzierenden Chock in der „Berliner Chronik“.

Während unser waches, gewohntes, taggerechtes Ich sich handelnd oder leidend ins Geschehen mischt, ruht unser tieferes an anderer Stelle und wird vom Chock betroffen wie das Häufchen Magnesiumpulver von der Streichholzflamme. Dies Opfer unseres tiefsten Ichs im Chock ist es, dem unsere Erinnerung ihre unzerstörbarsten Bilder zu verdanken hat.<sup>48</sup>

Der Chock, der hier bedroht, ist einer der Erinnerung; er kommt nicht von außen, sondern von innen; von außen, „aus fremden Quellen“ (ebd.), kommt nur, wie in der Proustschen *mémoire involontaire*, das auslösende Moment. Er betrifft nicht die Wahrnehmung überhaupt, sondern eine bestimmte, deformierte, der Gewohnheit oder dem Vergessen unterworfenen. Schließlich gibt es einen „Chock der Erkenntnis“ (III, 286), der weder von einem äußeren noch von einem inneren Außen herrührt. Es ist der organisierende, Struktur und Form bildende Chock, der mit dem Knipsen des Photographen angedeutet ist: „Der Apparat erteilt dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock“ (I, 630). In den Geschichtsthesen wird dieser Chock zum konstruktiven Prinzip des historischen Materialisten (I, 703).

Was Erfahrung vom Erlebnis trennt, ist, daß im letzten die Zeit, genauer: jene alte, organische, an den langsamen Rhythmen natürlichen Wachstums orientierte Zeit ausfällt. Benjamin hat diese Zeit schon im Erzähler-Aufsatz durch Valéry beschrieben. Nun zeigt er, was an deren Stelle getreten ist: die chronologische Kette von Ereignissen, auf die das Bewußtsein jeden neuen Vorfall aufreicht und so die einzelnen Glieder der Kette voneinander isoliert und damit nicht nur für die dichterische Erfahrung sterilisiert.

Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen. (I, 615)

Benjamin bringt hier Erfahrung und Erlebnis durch die Wendung „je größer . . . desto weniger“ in eine rein quantitative Abhängigkeit. Durch die nachfolgende Physiologie der Menge jedoch wird dieses Verhältnis historisch spezifiziert: immer größer wird im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Anteil des Chockmoments, immer mehr und immer schneller dringen Reize auf die Wahr-

nehmungsorgane ein, immer stärker muß das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein. Extrem der funktionierenden Reizabwehr ist der Poesche Mann der Menge, der im Gegensatz sowohl zum Pariser Flaneur wie zum Beschauer des Berliner Wochenmarktes als vollendet reflektorischer Charakter dasteht.

### *Veränderungen im Arbeitsprozeß*

Mit dem achten Abschnitt vollzieht sich ein Wechsel in der Argumentationsebene. Veränderungen in der Struktur der Wahrnehmung werden nicht mehr auf ‚Umwegen‘ registriert, wie es im Rekurs auf den Begriff der „wahren“ Erfahrung der Lebensphilosophie als einem Komplementärbild zu der realen der großen Industrie geschah und ebenso in den Ausführungen zur synthetischen Erfahrung Prousts oder der Phänomenologie der großstädtischen Masse. Dem Chockerlebnis des Passanten in der Menge, der reaktiven Reizabwehr, die Benjamin in den Poeschen Gestalten festgehalten sieht, werden die gesellschaftlichen Arbeitsbedingungen zugeordnet: Die veränderte Struktur der Erfahrung wird in den strukturellen Veränderungen der materiellen Produktion fundiert. In den Passagen über die Veränderung der Arbeit am Fließband ist das Gegenstück zu den Teilen des Erzähler-Aufsatzes zu sehen, in denen die zeitliche Struktur der handwerklichen Arbeit dem Entstehungsprozeß der Erfahrung unterlegt wird.

Bei der Beschreibung der Veränderungen bezieht Benjamin sich auf das Marxsche -Kapitel über „Maschinerie und große Industrie“ im ‚Kapital‘<sup>49</sup>. Marx untersucht dort die zunehmende Verkehrung des Arbeiters vom Subjekt des Produktionsablaufs zum Objekt des Automaten, den er zu bedienen hat: „die Arbeiter sind nur als bewußte Organe seinen bewußtlosen Organen beigeordnet und mit denselben der zentralen Bewegungskraft untergeordnet“<sup>50</sup>. Benjamin zitiert: „Aller kapitalistischen Produktion ist es gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingung, sondern umgekehrt die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung handgreifliche Wirklichkeit“ (I, 631). Marx zeigt in seiner Analyse, daß die Reduzierung des Arbeiters auf ein Anhängsel der Maschine dem kapitalistischen Gesetz der Produktion folgt, das „in jedem Zeitmoment mehr Arbeit flüssig zu machen oder die Arbeitskraft stets intensiver auszubeuten“<sup>51</sup> fordert und daß die Zurückdrängung älterer, handwerklicher Formen der Produktion unter diesem immer umfassender und strenger werdenden Gesetz der Ökonomie der Zeit stand. Ihm wurden zuerst der Arbeitsprozeß, dann tendenziell auch alle übrigen Bereiche des menschlichen Lebens unterworfen. Rationalisierung der Produktion hieß nichts anderes als Verkürzung der für die Herstellung eines Produkts notwendigen Zeit. Gegen Ende des letzten Jahrhunderts entwickelte Taylor (dessen „Nieder mit der Flanerie“ Benjamin in beide Baudelaire-Arbeiten aufnimmt (I, 557 und 627)) ein System der

Analyse einheitlicher Arbeitsprozesse im Hinblick auf ihre Zerlegbarkeit in isolierte Teilprozesse, das die Möglichkeit der Eliminierung von Pausen, das heißt Nicht-Arbeitszeit, erweiterte und das durch Spezialisierung der Arbeiter auf einzelne Verrichtungen eine Steigerung der manuellen und geistigen Geschicklichkeit und infolgedessen eine zusätzliche Zeiteinsparung zur Folge hatte. Diese Veränderungen bedeuten eine Revolutionierung des gesamten Bereichs gesellschaftlicher Produktion, insofern wissenschaftliche Analysen des Arbeitsprozesses und einzelner Bewegungsabläufe an die Stelle dessen traten, was in Gestalt von Regeln und Erfahrungswerten von Generation zu Generation weitergegeben und durch Übung angeeignet worden war.

Benjamin notiert die Ersetzung der Übung durch die „Dressur des Arbeiters“ (I, 631). Vor allem aber geht es ihm darum, den Fortschritten in der Produktion gesellschaftlichen Reichtums die Rückschritte im Vermögen, Erfahrungen zu machen, zu konfrontieren. Aufgrund der Veränderungen in der Organisation des Arbeitsprozesses, deren Höhepunkt in der Anordnung aller Teilprozesse entlang des Fließbandes liegt, gibt es für den ungelerten wie für den spezialisierten Arbeiter keinen Ort innerhalb des Produktionsprozesses, von dem aus die Einheit desselben einsehbar wäre. „Nicht umsonst betont Marx, wie sehr beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist. Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbständigt als ein dinglicher gegenüber. Unabhängig vom Willen des Arbeiters gelangt das Werkstück in dessen Aktionsradius. Und es entzieht sich ihm ebenso eigenwillig“ (I, 631). Die Reduktion von im Handwerk langdauernden Prozessen der Bearbeitung auf kurze Fristen maschineller Verarbeitung ebenso wie die Zerlegung von Arbeitsprozessen in sich für den Arbeiter wiederholende Teilprozesse hat eine Umbildung und Anpassung der Verhaltensweisen an die Erfordernisse der industriellen Produktion notwendig gemacht. „So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexerer Art“ (I, 631), in welchem die Arbeiter lernen, so lautet die Marxsche Formulierung, die „eigne Bewegung der gleichförmig stetigen Bewegung eines Automaten“ (I, 630) zu koordinieren.

Das Reflextraining, das in der Sphäre der Produktion seinen Ausgang nimmt, findet in vielen Bereichen des täglichen Lebens Entsprechungen. „Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; sie wird unter anderem am Telefon anschaulich, bei dem an die Stelle der stetigen Bewegung, mit der die Kurbel der älteren Apparate bedient sein wollte, das Abheben eines Hörers getreten ist. Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usw. wurde das ‚Knipsen‘ des Photographen besonders folgenreich . . . Haptischen Erfahrungen dieser Art treten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von

Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge“ (I, 630). — Benjamins Texte — nicht nur die beiden Baudelaire-Arbeiten — weisen vor allem zwei Strukturmerkmale auf. Neben Beziehungen komplementärer Art, wie sie mit dem Verhältnis Bergsons und Prousts zur Epoche der großen Industrie hergestellt wurden, herrschen Analogiebeziehung vor.

Dem Chockerlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das ‚Erlebnis‘ des Arbeiters an der Maschinerie. (I, 632)

Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde. (I, 631)

Der reflektorische Mechanismus, den die Maschine am Arbeiter in Bewegung setzt, (läßt) am Müßiggänger wie in einem Spiegel sich näher studieren. (I, 632)

Einwände gegen diese letzte Analogie zwischen dem Hasardspiel und der maschinellen Arbeit werden abgewiesen. „Zwar fehlt der letzteren der Einschlag des Abenteurers, die Fata Morgana, welche den Spieler lockt. Aber was ihr durchaus nicht abgeht, das ist die Vergeblichkeit, die Leere, das Nicht-Vollenden-dürfen, welches . . . der Tätigkeit des Lohnarbeiters in der Fabrik innewohnt“ (I, 633). Worauf es Benjamin ankommt, ist der Ausfall jeder Vergangenheit sowohl für den Handlungsablauf selbst wie für das Bewußtsein der Agierenden. „Das Spiel macht . . . mit der . . . Vergangenheit . . . kurzen Prozeß“ — diesen Gedanken von Alain (I, 633) sieht Benjamin in einer Lithographie von Senefelder ausgeführt, auf der die Spieler eines Clubs dargestellt werden, ein jeder mit einem anderen jedoch extremen Affekt behaftet. In dieser Besessenheit, so kommentiert Benjamin, können sie „nicht mehr anders als reflektorisch fungieren . . . Sie leben ihr Dasein als Automaten und ähneln den fiktiven Figuren Bergsons, die ihr Gedächtnis vollkommen liquidiert haben“ (I, 634). Der Ausfall der Vergangenheit bedeutet zugleich das Inkrafttreten der leeren Wiederholung als Gesetz eines jeden Ablaufs.

Was der Ruck in der Bewegung der Maschinerie, ist im Hasardspiel der sogenannte coup. Der Handgriff des Arbeiters an der Maschine ist gerade dadurch mit dem vorhergehenden ohne Zusammenhang, daß er dessen strikte Wiederholung darstellt. Indem jeder Handgriff an der Maschine gegen den ihm voraufgegangenen ebenso abgedichtet ist, wie ein coup der Hasardpartie gegen den jeweils letzten, stellt die Fron des Lohnarbeiters auf ihre Weise ein Pendant zu der Fron des Spielers. Beider Arbeit ist von Inhalt gleich sehr befreit. (I, 633)<sup>52</sup>

Benjamins Ausführungen zur Struktur der industriellen Arbeit und zur Phänomenologie des Spielers enden in Entgegensetzungen zum Zeitbegriff. Auf der einen Seite steht die Zeit der Erfahrungslosigkeit: „Das Immerwieder-von-vorn-anfangen ist die regulative Idee des Spiels (wie der Lohnarbeit)“ (I, 636). Als Zeit des Produktionsprozesses kennt sie keine qualita-

tiven Veränderungen. „Die entwickelte kapitalistische Warenproduktion kennt nur *einen* Zeitbegriff: er bestimmt den abstrakt quantifizierbaren Maßstab für die Produktion von Wert und Mehrwert als einer Addition von Zeiteinheiten“<sup>53</sup>. Benjamin spricht von dieser Zeit als von der „höllischen, in der sich die Existenz derer abspielt, die nichts, was sie in Angriff genommen haben, vollenden dürfen“ (I, 635). Er setzt ihr mit einem Zitat von Joubert die Zeit der Erfüllung und der Vollendung entgegen: „Zeit“, sagt er, „wird auch in der Ewigkeit vorgefunden; aber es ist nicht die irdische Zeit, die weltliche . . . Diese Zeit zerstört nicht, sie vollendet nur“ (ebd.).

So deutlich die höllische Zeit der Erfahrungslosigkeit als die Zeit der großen Industrie zu erkennen ist, so unsicher wird die historische Bestimmung ihres Gegenstücks, der Zeit der Erfahrung. Das Bild des erfüllten Wunsches, die in die „unendliche Ferne des Raumes“ stürzende Sternschnuppe, welche „den Ordnungen der Erfahrung“ zugerechnet wird, steht quer zu der von Benjamin am Anfang der Baudelaire-Arbeit angedeuteten historischen Ausrichtung. Es entzieht sich einer geschichtlichen Bestimmung.

Je weiter ein Wunsch in die Ferne der Zeit ausgreift, desto mehr läßt sich für seine Erfüllung hoffen. Was aber in die Ferne der Zeit zurückgeleitet, ist die Erfahrung, die sie erfüllt und gliedert. Darum ist der erfüllte Wunsch die Krone, welche der Erfahrung beschieden ist. In der Symbolik der Völker kann die Ferne des Raumes für die Ferne der Zeiten eintreten; daher die Sternschnuppe, welche in die unendliche Ferne des Raumes stürzt, zum Symbol des erfüllten Wunsches geworden ist. (ebd.)

Die folgenden Teile, die sich wieder Baudelaire zuwenden, legen die Identifizierung der Zeit der Erfahrung mit der des Erzählers nahe. Benjamin liest an den „Fleurs du mal“ eine heimliche Widmung ab, die „einem unwiederbringlich Verlorenen“ (I, 638) gelte. Die „correspondances“ halten den Nachklang eines vergangenen Modus von Erfahrung fest. Sie sind „Data der Vorgeschichte“ (I, 639). Verwandt sind sie der Erfahrung des Erzählers darin, daß sie das Bild einer ungebrochenen Kommunikation zwischen den verschiedenen Schichten der kreatürlichen Welt geben. Im Baudelaire'schen Gedicht, das den Titel „correspondances“ führt, spricht die Natur wie bei Lesskow.

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Doch neben der trauernden Erinnerung, die in den correspondances noch ein-

mal festhält, was doch verloren ist, konstatiert Benjamin ein anderes Moment: neben das idéal tritt der spleen. „Unverwechselbar“ sind die „Fleurs du mal“ darin; „daß sie der Unwirksamkeit des gleichen Trostes, daß sie beim Versagen der gleichen Inbrunst, daß sie dem Mißlingen des gleichen Werks Gedichte abgewonnen haben, die hinter denen in nichts zurückstehen, in denen die correspondances ihre Feste feiern . . . Das idéal spendet die Kraft des Eingedenkens; der spleen bietet den Schwarm der Sekunden dagegen auf“ (I, 641).

Der „spleen“ ist die unbemäntelte Darstellung des Verlusts, er „stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus“ (I, 643). Er steht unter dem Diktat der leeren und abstrakten Zeit, in ihm „ist die Zeit verdinglicht“ (I, 642). Benjamin sieht im Baudelaireschen spleen den Gegenstand eines Protests, den das idéal formuliert. Im idéal ist, wie in der *mémoire involontaire* Prousts, „das Bewußtsein der Zeit tief betäubt“; die „Tage des Eingedenkens“ stehen nicht in der Zeit, sondern heben sich „aus der Zeit heraus“ (I, 637). Spleen und idéal – in der Interpretation Benjamins die leere Zeit und die Kraft des Eingedenkens – werden „die auseinandergesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung“ (I, 643) genannt. Das eine ist *bloße Zeit ohne Inhalt, das andere Inhalt, jedoch außerhalb der Zeit*; als Inhalt ist das idéal Protest, jedoch abstrakter Protest gegen die abstrakte Zeit des spleen. Benjamin läßt Baudelaire die „Bestandstücke“ in Händen halten, doch weder läßt er ihn diese zur Einheit zusammenfügen noch fügt er sie selbst zu einer solchen zusammen. Baudelaire ist ihm vielmehr Zeuge jenes historischen Umbruchs, in dem sich der Wandel der Erfahrung zum Erlebnis vollzieht. „Er ist auch ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner. Nur schlägt er das Rauschgift aus, mit dem die Spielenden das Bewußtsein zu übertäuben suchen, das sie dem Gang des Sekundenzeigers ausgeliefert hat“ (I, 636). Baudelaire macht die Erfahrung der Erfahrungslosigkeit: „So ist das Erlebnis beschaffen, dem Baudelaire das Gewicht einer Erfahrung gegeben hat“ (I, 653). Benjamin bestimmt damit den historischen Ort der Baudelaireschen Erfahrung, doch nicht zugleich, was jene ‚historische Erfahrung‘ ausmacht, die als Aufgabe des dialektischen Historikers im Fuchs-Aufsatz und den Geschichtsthesen gestellt worden ist.

### *Zeit der Geschichte*

Nicht nur Baudelaire hält Fragmente der zerfallenen Erfahrung in Händen. Auch der Leser der späten Arbeiten Benjamins steht vor verschiedenen, nicht bruchlos zusammenfügbaren Teilen eines Erfahrungsbegriffs. In der einen Hand hält er die Erfahrung der correspondances, über der zugleich der Schatten der Trauer liegt, in der andern hält er das moderne Komplement der Erfahrung, das Erlebnis, das jedoch nicht nur von Inhalt, sondern von jeder Beziehung auf die Vergangenheit befreit und daher durch scheinbar nichts mit „echter historischer Erfahrung“ zu vereinbaren ist. Damit steht er vor dem Problem, daß die Forderung nach einer Erfahrung mit der Vergangenheit, die

doch anscheinend unwiederbringlich verloren ist, im Zentrum der prononcier-  
testen theoretischen Äußerungen Benjamins steht, zuletzt in den Thesen über  
den Begriff der Geschichte. Macht der historische Materialist archaische  
Erfahrungen oder ist es mit der historischen Datierung Benjamins nicht so ge-  
nau zu nehmen?

Der Erzähler macht Erfahrung, doch keine historische. Seine Vorstellung  
vom heilsgeschichtlichen oder naturgeschichtlichen Verlauf der Welt steht  
„außerhalb aller eigentlich historischen Kategorien“ (II, 452). Darin zeigt sie  
sich den Baudelaireischen correspondances verwandt, die „Data der Vorge-  
schichte“ sind (I, 639). Liest man jedoch das Erfahrungsmodell des Erzähler-  
Aufsatzes als eine *archaische Utopie*, so stellt sich mit der *messianischen Uto-  
pie* der nicht Ziel, sondern Ende der Geschichte bedeutenden Erlösung alles  
Vergangenen ein theoretisches Gegenstück ein. „Die messianische Welt ist die  
Welt allseitiger und integraler Aktualität“ (I, 1235; 1238; 1239)<sup>54</sup>, heißt es  
in den Notizen zu den Geschichtsthesen und in der zweiten These: „Erst der  
erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar  
geworden“ (I, 694). Diese beiden Modelle bilden die theoretischen Extreme  
der Idee eines alles Vergangene vereinigenden Gedächtnisses. Geschichte wird  
in ihnen von entgegengesetzter Seite negiert, und im Bild der Flamme berüh-  
ren sie sich zugleich.

Der Erzähler – das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanft-  
ten Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen.  
(II, 464f.)

Und in den Notizen zu den Geschichtsthesen spricht Benjamin vom „Bild der  
erlösten Menschheit“ als von

der Flamme, die am jüngsten Tage entzündet wird und ihre Nahrung an  
allem findet, was sich jemals unter Menschen begeben hat. (I, 1239)

Die historische Erfahrung des historischen Materialisten Benjamins muß zwi-  
schen diesen beiden Geschichte transzedierenden Extremen lokalisiert wer-  
den, da sie *historische* Erfahrung sein soll; sie muß aber zugleich Elemente der  
archaischen wie messianischen Utopie aufnehmen, da sie historische *Erfab-  
rung* sein soll und jenem Begriff von Geschichte als einer über alle Katastro-  
phen hinweggehenden Fortschrittsbewegung entgegengesetzt bleibt. Sie darf  
nicht mit der archaischen Erfahrung des Erzählers identifiziert werden, von  
der sie nicht zuletzt das Moment der Gefahr trennt, die das Bild der Vergan-  
genheit in den Geschichtsthesen bedroht; und auch nicht mit der messiani-  
schen Erlösung alles Vergangenen, welche Geschichte negiert. Der historische  
Materialist macht Erfahrungen, deren Ort sich in der Geschichte befindet,  
wenn auch in einer anderen als der Geschichte des Fortschritts. An der Kon-  
zeption des dialektischen Bildes soll gezeigt werden, daß es in der Tat bei  
Benjamin einen Begriff historischer Erfahrung gibt, der sowohl den Gegensatz  
des Baudelaireischen spleen und idéal überwindet als auch über den zwischen  
der archaischen und der messianischen Utopie von Erfahrung hinausgeht.

Die Anfänge der abendländischen Geschichtsschreibung gingen mit den großen Veränderungen im griechischen Weltbild einher, die durch die Bedrohung von außen, durch den Ansturm der persischen Heere, ausgelöst worden waren.<sup>55</sup> Stets waren es Umwälzungen in der Geschichte, die Probleme der Geschichtsschreibung aufgeworfen haben. So kann die Entstehung der historischen Schule von der französischen Revolution und den gescheiterten Versuchen in Deutschland nicht getrennt werden. Und so bilden der drohende Zusammenbruch des Wilhelminischen Preußens und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, sowie der Ausbruch des ersten Weltkrieges den realen Hintergrund einer neuen Belebung der geschichtsphilosophischen Debatte. Für die Geschichtswissenschaft, die lange von der Vorstellung des Wachstums und Verfallens von Epochen ausgegangen war, die dann mit zunehmendem Einfluß des Positivismus sich in unendlich viele Einzeluntersuchungen vertieft hatte, deren Einheit nicht mehr hergestellt werden konnte, ergab sich die Notwendigkeit, grundsätzliche Überlegungen zum Zusammenhang der vielen Einzelstränge der historischen Forschung anzustellen. Die Unzulänglichkeiten des chronologischen Gerüsts, das nur einen formalen Rahmen abgab, wurden zunehmend Gegenstand der Kritik.

Im Umkreis dieses Problems stehen die Beiträge von Heidegger, Simmel und Panofsky.<sup>56</sup> Benjamin kannte zumindest die beiden ersten, hat sie jedoch in den Briefen negativ kommentiert. Von Heideggers Rede zur Erlangung der *venia legendi* heißt es, daß sie „in exakter Weise dokumentiert, wie man die Sache *nicht* machen soll“ (Briefe, 129) und weiter, daß „nicht nur das, was der Verfasser über die historische Zeit sagt (und was ich beurteilen kann) Unsinn ist, sondern auch seine Ausführungen über die mechanische Zeit schief sind, wie ich vermute“ (ebd., 130). Über Simmels Arbeit schreibt Benjamin: „Ein ganz jämmerliches Elaborat, das mit vielen Kontorsionen des Denkvermögens die läppischsten Dinge unverständlich ausspricht“ (Briefe, 162). Eine Äußerung über Panofskys Buch zu Dürers *Melancholia* stammt aus der Zeit des Trauerspielbuches. „Jetzt nach Beendigung der Rohschrift, fällt mir ein kapitaless Buch in die Hände, das ich als letztes Wort einer unvergleichlich faszinierenden Forschung Dir . . . nenne“ (Briefe, 366). Ein späterer Versuch der Annäherung an Panofsky über die Vermittlung von Hofmannsthal ist aus Gründen, die nicht in den Briefen erhellt werden, mißglückt (Briefe, 457, 460). Die drei Beiträge werden daher weniger als Dokumente des Einflusses oder der theoretischen Quellen verstanden; mit ihnen soll vielmehr gezeigt werden, daß Benjamins Vorstellung von der Zeit der Geschichte aus ähnlichen Problemen hervorgegangen ist, wenn sie auch an entscheidenden Stellen von der seiner Zeitgenossen abweicht.

Heidegger beginnt seine Bestimmung des historischen Zeitbegriffs mit einer Entgegensetzung: dem seit Galilei in der Physik gültigen Zeitbegriff. Dessen Struktur wird aus seiner Funktion, das Maß der Bewegung einer noch zu be-

stimmenden Masse zu sein, entwickelt. Diese Bewegung messende Zeit ist frei von jeder qualitativen Bestimmung, sie ist die leere Skala, in die jedes beliebige Element eingetragen werden kann. „In den Bewegungsgleichungen  $x = x(t)$ ,  $y = y(t)$ ,  $z = z(t)$  ist die Zeit als unabhängige Veränderliche vorausgesetzt, so zwar, daß sie sich stetig ändert, d.h. ohne Sprünge von einem Punkt zum anderen gleichförmig fortfließt. Sie stellt eine einfach gerichtete Reihe dar, in der sich jeder Zeitpunkt nur durch seine Stelle, vom Anfangspunkt aus gemessen, unterscheidet.“<sup>57</sup> Diesem Begriff der Zeit als dem Maß der Veränderung oder Bewegung konfrontiert Heidegger den Zeitbegriff der Geschichtswissenschaften. Er tut dies, indem er von dem Akt der Datierung historischer Quellen ausgeht. Diese erfolgt, so führt er am Beispiel der pseudoisidorischen Dekretalen vor, durch die inhaltliche und formale Bestimmung von Merkmalen, deren Summe das Gesicht einer bestimmten Zeit zeichnet. Weist eine Quelle diese Merkmale auf, so rechnet man sie diesem oder jenem Zeitraum zu. Daraus folgt die allgemeinste Bestimmung des historischen Zeitbegriffs: „Die Zeiten der Geschichte unterscheiden sich qualitativ.“<sup>58</sup> Quantitative Angaben, wie die von historischen Jahreszahlen, sind an sich, d.h. als Maß der Entfernung von einem Zeitpunkt Null, in den Geschichtswissenschaften irrelevant. Bedeutung gewinnen sie erst, wenn sie qualitativ gefüllt sind, d.h. angegeben werden kann, welche Ereignisse sich zu der betreffenden Zeit zugetragen, welche Verhältnisse geherrscht, Personen agiert etc. haben. Diese qualitative Bestimmung des Zeitbegriffs in der Geschichtswissenschaft hat aber zur Folge, daß *die* Struktur der Geschichtszeit nicht angegeben werden kann. Es gibt zwar eine einzige für die Naturwissenschaften gültige Zeitstruktur – eben die oben beschriebene homogene, gleichförmige, geradlinige, gerichtete, unumkehrbare, leere –, aber in der Geschichte muß im Plural, das heißt von Zeitstrukturen geredet werden. Jede Qualität hat eine andere Struktur – und das gilt sowohl für die Sukzession als auch für die Simultaneität, d.h. für den Unterschied zwischen dem ancien régime und der Zeit der französischen Revolution als auch für den zwischen Jakobinern und den Bauern der Vendée.

Von einer anderen Entgegensetzung geht Simmel aus. Was bei ihm historische Zeit heißt, ist mit der chronologischen oder kalendarischen identisch. Die Bestimmung einer Zeit der Geschichte tritt daher zurück hinter die Bestimmung des Verhältnisses von einem zeitlosen Verstehensakt und der Notwendigkeit zeitlicher Datierung in den Geschichtswissenschaften. „Und da die historische Zeit ausschließlich die Form von Wirklichkeit ist, so verläuft das Verstehen auch in völliger Unabhängigkeit von ihr.“<sup>59</sup> Die Funktion der historischen Zeit liegt darin, die verschiedenen Sinneinheiten, die historischen Atome, untereinander in eine Beziehung zu setzen, welche mit der Beziehung, die die verschiedenen Einheiten auf der chronologischen Skala zueinander haben, identisch ist: die Zeit ist „nur eine Relation der Geschichtsinhalte untereinander, während das Ganze der Geschichte zeitfrei ist.“<sup>60</sup> Die Argumentation Simmels geht von der Fiktion aus, daß man verschiedene historische Einheiten unabhängig von ihrer zeitlichen Bestimmung ‚verstehen‘ kann

und bei diesem Verstehensakt potentiell diese Einheiten auf dem Zeitgerüst hin- und herschieben kann. Er nennt diesen Gedanken „Hilfskonstruktion“<sup>61</sup>, denn er muß ihn doch wieder aufgeben, spätestens an der Stelle, an der er zugestehen muß, daß es vollkommen isolierte Einheiten in der Geschichte gar nicht gibt, daß, so seine eigenen Beispiele, das Barock nur im Zusammenhang mit der vorhergehenden Renaissance und die Verbreitung des Christentums nur in Beziehung auf die antike Welt verstanden werden kann. Anders als Panofsky kommt er jedoch nicht zu dem Schluß, daß diese zeitliche Aufeinanderfolge, *inhaltliche* Wirkungen hat, daß es also Stellen gibt, an denen die abstrakte Sukzession, die an sich nur Quantität anzeigt, in Qualität umschlagen kann: daß zum Beispiel die Dauer des Dreißigjährigen Krieges als Quantitätsangabe von qualitativer Bedeutung ist. – Ein anderes Problem, Simmel nennt es die tiefe „Antinomie der Historik“<sup>62</sup>, betrifft den Gegensatz von Kontinuität und Diskontinuität. Kontinuität sei auf der einen Seite des realen Geschehens, des Lebens: „das wirklich erlebte Geschehen . . . verläuft schlechthin absatzlos in einer Kontinuität“; hingegen „das historische Bild . . . , das wir aus Forschung und phantasiemäßiger Konstruktion heraus wirklich haben, besteht aus diskontinuierlichen, gleichsam um je einen zentralen Begriff herum geronnenen Teilbildern“.<sup>63</sup> Freilich sei, wenn von einem historischen Ereignis wie der „Schlacht von Zorndorf“ geredet werde, ein kontinuierliches Geschehen gemeint, dieses „meinen“ sei jedoch von außen herangetragen und nicht durch fortschreitende, immer näher an die Realität herangerückte Forschung gezeichnet. „Es stellt sich also das ganz Merkwürdige ein: daß diejenige Vorstellung von der Form des Geschehens, die dessen Realität sicher allein entspricht, die kontinuierliche, nur ein von dem konkreten historischen Inhalt zurücktretender, abstrakt reflektierender Gedanke ist, während die wirklich zeichnende Bildung dieses Inhalts sich in der wirklichkeitsfremden Form der Diskontinuität der ‚Ereignisse‘ bewegt!“<sup>64</sup> Dieses Hineintragen der Kontinuität in das diskontinuierliche Bild, das die Forschung zeichnet, führt Simmel darauf zurück, daß „wir die Kontinuität des Geschehens unmittelbar in einer nicht aussprechbaren Weise als unsere eigene Daseinsform erleben“ und deshalb befähigt sind, „sie auch in die historischen Ereignisse hineinzumeinen“.<sup>65</sup>

Was bei Heidegger als allgemeinste Feststellung am Ende steht: „Die historischen Zeiten folgen zwar auch aufeinander – sonst wären sie überhaupt nicht Zeiten – aber jede ist in ihrer inhaltlichen Struktur eine andere“<sup>66</sup>, das liegt der Fragestellung Panofskys als Voraussetzung zugrunde: „daß die historische (Kultur-)Zeit in keiner Weise mit der astronomischen (Natur-)Zeit identisch ist: wenn der Historiker ‚um 1500‘ sagt, so meint er damit nicht einen Zeitpunkt, an dem seit einem konventionell fixierten Anfangstermin 1500 Erdumläufe um die Sonne stattgefunden haben, sondern er meint einen Zeitpunkt, der nicht nur durch bestimmte konkrete ‚Ereignisse‘, sondern auch durch bestimmte konkrete Kultureigentümlichkeiten sinnmäßig charakterisiert ist.“<sup>67</sup> Die Vielzahl verschiedener Phänomene habe eine Vielzahl von ver-

schiedenen „Bezugssystemen“<sup>68</sup> zur Folge. Die gotische Basilika, die schwäbische Holzplastik des 15. Jahrhunderts, die Skulpturen des Parthenon, die Kunst Albrecht Dürers – Panofsky zählt eine Reihe solcher Einheiten auf, die jede für sich ein verschiedenes Bezugssystem von Qualitäten darstellen und damit eine verschiedene zeitliche und räumliche Struktur begründen. Die chronologische Gleichzeitigkeit qualitativ verschiedener Einheiten – das Beispiel, von dem die Untersuchung ausgeht, ist die Bauhütte von Reims, in der innerhalb eines kurzen Zeitraums die stilistisch verschiedenartigsten Stücke hervor gebracht worden sind – führt ihn zu einem polystrukturellen Zeit- und Raum begriff. Doch dabei stellt sich das Problem: „Wenn, so dürfen wir fragen, die historische Zeit jeweils nur innerhalb eines bestimmten historischen Raumes ‚gilt‘, . . . stehen wir dann nicht vor einem völlig inhomogenen Nebeneinander solcher Bezugssysteme“?<sup>69</sup> Während Heidegger noch vorrangig auf der Differenz zwischen der quantitativen Zeit der Naturwissenschaften und der qualitativen Zeit der Geschichtswissenschaften beharrt, ist die qualitative Bestimmtheit der verschiedenen historischen Einheiten und Objekte bei Panofsky vorausgesetzt. Ihm stellt sich vielmehr die Frage, wie eine „Wiederverankerung der historisch qualifizierten Bezugssysteme im Ablauf der homogenen Naturzeit und in der Ausdehnung des homogenen Naturraumes verwirklicht werden kann.“<sup>70</sup> Denn die Tatsache, daß Filippino Lippi von 1457 bis 1504 gelebt hat, Masaccio hingegen von 1401 bis 1428 ist nicht nur unter einem ordnenden, systematisierenden Gesichtspunkt von Interesse, sondern vor allem unter inhaltlichem: „er konnte die Werke Masaccios sehen, aber nicht Masaccio die seinen.“<sup>71</sup> Mit anderen Worten, die quantitative Verschiedenwertigkeit auf der Zeitskala hat qualitative Bedeutung. Panofsky spricht daher am Ende von einer „Begriffsduplizität“ in der Geschichtswissenschaft, die den Gebrauch der Kategorien von Raum und Zeit bestimmt: Jedes Phänomen kann nicht nur, sondern muß sowohl unter dem Gesichtspunkt seiner inhaltlichen Zugehörigkeit zu anderen Phänomenen, mit denen es eine Sinneinheit, ein Beziehungsgefüge, bildet, betrachtet werden als auch unter dem Gesichtspunkt seiner Fixierung im absoluten Gefüge der Naturzeit und des Naturraumes. Diese Begriffsduplizität habe zur Folge, daß „das gleiche Quantum natürlicher Zeit, historisch betrachtet, bald einen größeren, bald einen geringeren ‚Inhaltsreichtum‘ repräsentiert“.<sup>72</sup> Nur so könne „sowohl eine Würdigung der historischen Ungleichzeitigkeit im objektiv Gleichzeitigen (und vice versa), als umgekehrt eine Entdeckung der objektiven Gleichzeitigkeit im historisch Ungleichzeitigen (und vice versa) möglich“<sup>73</sup> werden.

### *Zeit im dialektischen Bild*

In Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ stehen zwei Zeitbegriffe im Gegensatz zueinander: die homogene und leere Zeit und die Zeit der Geschichte, die Kontinuität der chronologischen und die „Diskontinuität der

historischen Zeit“ (I, 1246). Die erste – sie ist nichts anderes als die mechanische Zeit Heideggers oder die Naturzeit Panofskys – wird als Voraussetzung jedes Fortschrittsgedankens kritisiert. „Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden“ (I, 701). Die politische Dimension der Kritik ist in dem Teil über die Sozialdemokratie diskutiert worden. Die gleichzeitige Ausrichtung des Problems auf methodische Fragen wird in der Kritik Benjamins an der positivistisch-historistischen Geschichtsschreibung deutlich: Sie „hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen“ (I, 702). Gegenüber der entqualifizierten Zeitenkette – die historische „Abfolge von Begebenheiten“ wird mit einem „Rosenkranz“, der durch die Finger laufe, verglichen – macht Benjamin eine der Geschichte eigene historische Zeit geltend.

Schon 1916 finden sich Überlegungen zu diesem Problem, freilich in anderem theoretischen Zusammenhang, in einem Manuskript mit dem Titel „Trauerspiel und Tragödie“. Es geht um die Zeit der Geschichte, die der empirischen Zeit der klassischen Mechanik entgegengesetzt wird.

Die Zeit der Geschichte ist unendlich in jeder Richtung und unerfüllt in jedem Augenblick. Das heißt es ist kein einzelnes empirisches Ereignis denkbar, das eine notwendige Beziehung zu der bestimmten Zeitlage hätte, in der es vorfällt. Die Zeit ist für das empirische Geschehen nur eine Form, aber was wichtiger ist, eine als Form unerfüllte. Das Geschehnis erfüllt die formale Natur der Zeit in der es liegt nicht. Denn es ist ja nicht so zu denken, daß Zeit nichts anderes sei als das Maß, mit dem die Dauer einer mechanischen Veränderung gemessen wird. Diese Zeit ist freilich eine relativ leere Form, deren Ausfüllung zu denken keinen Sinn bietet. Ein andres ist aber die Zeit der Geschichte als die der Mechanik. Die Zeit der Geschichte ist bestimmt weit mehr als die Möglichkeit von Raumveränderungen einer bestimmten Größe und Regelmäßigkeit – nämlich des Uhrzeigersanges – während simultaner Raumveränderungen komplizierter Struktur. Und ohne zu bestimmen, was Darüberhinausgehendes, was anderes die historische Zeit bestimme – ohne also ihren Unterschied von der mechanischen Zeit zu definieren – ist zu sagen, daß die bestimmende Kraft der historischen Zeitform von keinem empirischen Geschehen völlig erfaßt und in keinem völlig gesammelt werden kann. (II, 134)

Das Problem hat Benjamin in späteren Jahren nicht aufgegeben. Nur die Problemstellung hat sich gewandelt. In einer Notiz der Passagenarbeit heißt es:

Der Glaube an den Fortschritt, an eine unendliche Perfektibilität – eine unendliche Aufgabe in der Moral – und die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr sind komplementär. Es sind die unauflöselichen Antinomien,

angesichts deren der dialektische Begriff der historischen Zeit zu entwickeln ist.<sup>74</sup>

Was historische Zeit im Gegensatz zur chronologischen charakterisiert, wird an anderer Stelle in einem Beispiel angedeutet. „Die Kalender zählen die Zeit nämlich nicht wie die Uhren. Sie sind Zeugen dafür, daß die historische Zeit einstmals besser begriffen worden ist als von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab“ (I, 1250). An den Kalendern wird ein Moment sichtbar, das zur Bestimmung der historischen Zeit gehört: das der Diskontinuität, der Durchbrechung des stetigen Ablaufs durch das Herausragen ausgezeichneter Elemente. Die Feiertage bilden in den Kalendern eine der mechanischen Zeitrechnung übergeordnete Struktur, eine qualitative Einheit, die den Ablauf der chronologischen Zeit aussetzt.

Das Durchbrechen des chronologischen Kontinuums wird zum Postulat der Geschichtsschreibung. Dabei ist ihr destruktives Element zugleich ihr kritisches; Geschichte als Ablauf, als Folge darstellen, kommt einer Bestätigung des ohnehin Geschehenen gleich. „Der landläufigen Darstellung der Geschichte liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt auf diejenigen Elemente des Gewesenen Wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht (und) damit ihre Schroffen u(nd) Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will“ (I, 1242). Im Motiv der Rettung des Vergangenen wendet sich Benjamin gegen diesen Begriff von Erfolgsgeschichte. „So stark wie der destruktive Impuls, so stark ist in der echten Geschichtsschreibung der Impuls der Rettung“ (ebd.). Hier liegt der Sinn von Benjamins Forderung nach einem Begriff von Gegenwart, „die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist . . . denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt“ (I, 702). Historische Zeit ist die Zeit der Geschichtsschreibung, doch im Moment der Diskontinuität gleicht sie sich der Struktur ihres Gegenstandes an: „Die Geschichte der Unterdrückten“ ist „ein Diskontinuum“ (I, 1243) und „das Kontinuum ist das der Unterdrückter“ (I, 1244).

Die Rede vom *Bild* der Geschichte, vom wahren *Bild* des Vergangenen meint nicht Verbildlichung eines Abstrakten oder dessen Veranschaulichung, sondern die Abkehr von der Eindimensionalität der Linie. Historischer Erkenntnis stelle sich „nie ein Verlauf dar sondern allein ein Bild“ (I, 1243); darin sieht Benjamin die „Liquidierung des epischen Momentes in der Geschichtsdarstellung“ (ebd.) geleistet. Früh hat Hans Heinz Holz darauf hingewiesen, daß „die lineare Dimension des Zeitstrangs als eine räumliche des Beziehungsgefüges ausmeßbar“<sup>75</sup> werde. Doch die Negation des chronologischen Kontinuums für die Darstellung der Geschichte bedeutet nicht Negation von Zeit überhaupt; das dialektische Bild ist keine Verewigung des historischen Augenblicks. Bild ist es vor allem, weil in ihm Elemente zur Einheit, auch zur widersprüchlichen Einheit zusammentreten sollen, die auf der chro-

nologischen Skala durch einen mehr oder minder großen Abstand getrennt sind. In der Konzeption vom dialektischen Bild wird die chronologische Abfolge von Ereignissen, Personen und Werken durch die qualitative Gleichzeitigkeit von chronologisch Ungleichzeitigem hergestellt: an die Stelle der historischen Diachronie tritt eine konstruktive Synchronie. Die Zeit der dialektischen Bilder umschreibt so einen Raum. Doch ruhig ist dieser nicht. Die „Unordnung“ im „Bildraum“ (I, 1243) weist auf eine Dynamik hin, freilich auf eine solche, die sich nicht linear entfaltet. Die metaphorische Rede vom Fluß der Zeit<sup>76</sup> hat in dieser Konzeption keinen Ort, Benjamin spricht stattdessen vom „Kraftfeld“<sup>77</sup> und schon früh, in der „Einbahnstraße“, vom Kunstwerk als einer „Kraftzentrale“ (IV, 108).

Benjamin hat für diese nicht-lineare Zeit auch den Begriff der Jetztzeit<sup>78</sup> gebraucht. In den Geschichtsthesen ist die „von Jetztzeit erfüllte“ (I, 701) Zeit der Ort der historischen Konstruktion; die Zeit, die im Gegensatz zur homogenen und leeren Zeit des chronologischen Kontinuums steht. Jetztzeit ist nicht einfach Gegenwart, sondern wird als die Zeit gedacht, an der die Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart ihre trennende Wirkung verloren hat. In diesem Sinne schreibt Bloch: „Jetztzeit bedeutet eine Zeit, in der Längstvergangenes plötzlich ein Jetzt ist. Nicht in einer romantischen Reprise aber: die Polis in der Französischen Revolution war ein Jetzt. Es berührte sich Längstvergangenes, in einer seltsamen einschlagenden Kreisbewegung . . . wonach auch noch das schmale gleichgültige Jetzt von 1925 oder 1932 plötzlich Korrespondenzen bekam oder Konkordanzen, die nicht mehr in der Geschichte blieben. Kurz eben: das Kontinuum wurde aufgesprengt, so daß die plötzlich jähe Zitation vor unseren Augen aufging.“<sup>79</sup> Dieser Bestimmung der Jetztzeit steht eine andere am Ende der Geschichtsthesen zur Seite, die man von der ersten, der Zeit des Erkennens, als die Zeit des Erkannens oder Dargestellten unterscheiden kann.

Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abbraviatur die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit *der* Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht. (I, 703)

Einen ähnlichen Gedanken formuliert Benjamin im Erzähler-Aufsatz, wenn er schreibt, daß „im Innern des Menschen mit dem Ablauf des Lebens eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt – bestehend aus den Ansichten der eigenen Person, unter denen er, ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist“ (II, 749f.). Als „historischer Zeitraffer“ (I, 701) des Vergangenen fungiert auch der erste Tag des neuen Revolutionskalenders. In allen Fällen handelt es sich um die Verwandlung der linear ausgebreiteten in eine verdichtete qualitative Zeit der Fülle. Daß die Jetztzeit als Modell der messianischen „haarscharf“ mit der Figur zusammenfallen soll, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht, paßt freilich nur dann zu den übrigen Bestimmungen, wenn dieses letzte „Fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde“

(I, 703) der Menschheit die Elemente aller vorangegangenen Stunden, Minuten und Sekunden enthält, wenn in ihm – analog zum Ende der siebzehnten Geschichtsthese – der gesamte Verlauf der Naturgeschichte „aufbewahrt ist und aufgehoben“ (ebd.).<sup>80</sup>

Zwei Bewegungen, eine intensive und eine extensive, bestimmen den Benjaminschen Begriff der Jetztzeit: die Vorstellung von einer Zeit, die „sich zum Augenblick – zum dialektischen Bild – zusammenzieht“ (I, 1233) ebenso wie der Gedanke von der Zeit als dem „Samen“ (I, 703) im Innern des historisch Begriffenen,<sup>81</sup> von einem „Zeitkern“ oder der Wahrheit, die mit „Zeit bis zum Zerspringen geladen“ ist.<sup>82</sup> In einem Stück der Passagenarbeit zur dialektischen Methode spricht Benjamin von „der zunehmenden Verdichtung (Integration) der Wirklichkeit . . . in der alles Vergangene (zu seiner Zeit) einen höheren Aktualitätsgrad als im Augenblick seines Existierens erhalten kann. Wie es als höhere Aktualität sich ausprägt, das schafft das Bild als das und in dem es verstanden wird.“<sup>83</sup>

Hans Heinz Holz schreibt anlässlich Benjamins: „Solche Jetztzeit läßt keinen Raum für eine gleichmäßige Perspektive ins Vergangene. Sie zieht alles in sich hinein, setzt sich (ek-statisch) in alles hinaus, was ihr verwandt ist und sich ihr anverwandeln läßt. Was echolos bleibt, keine Resonanz gibt, wird weggerückt. Lebendige Geschichtsschreibung untersteht der wohlverstandenen Kategorie des Interesses: sie ist bei ihrem Gegenstand, weil zwischen ihnen ein ideeller Bezug, eine objektiv mögliche Konfiguration besteht.“<sup>84</sup>

Zu jedem Kraftfeld gehören die magnetischen Pole, um die herum das Feld sich zentriert und von denen her oder auf die hin die Kraftlinien und ihr Verhältnis zueinander sich organisieren. Auch in Benjamins Kraftfeld gibt es diese Pole. Freilich liegt deren einer außerhalb des historischen Gegenstandes, außerhalb des Werkes.

Die Geschichte der Kunst . . . kann nur aus dem Standpunkt der unmittelbaren, aktuellen Gegenwart geschrieben werden. (I, 1046)

Jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt . . . Und er tut es außerhalb seiner, in der Aktualität selbst; wie eine Strecke, die nach dem apollonischen Schnitt geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt.<sup>85</sup>

Von dem Fluchtpunkt der Gegenwart her, in dem die Linien der Konstruktion zusammenlaufen sollen (Briefe, 794), rührt die Dynamik, die innere Spannung des dialektischen Bildes und der ihm eigenen Zeit.

Im Kontext der Rede von der Jetztzeit wird dieser Punkt „Das Jetzt der Erkennbarkeit“ genannt. Von ihm erst wird einsichtig, warum Bloch davon sprechen kann, daß Benjamin diesen Begriff so „völlig neu“<sup>86</sup> gebraucht habe. Gegen die bloß quantifizierende, lineare Chronologie richteten sich die Bemühungen Heideggers sowohl als auch Simmels oder Panofskys. Im Nachlaß

Benjamins findet sich die Frage aufgezeichnet: „Sollten Kritik und Prophetie die Kategorien sein, die in der ‚Rettung‘ der Vergangenheit zusammentreten?“ (I, 1245). Dieses mehrfach ausgeführte Bild vom Historiker als dem rückwärts gewandten Propheten knüpft an eine Schlegelsche Wendung an, deren traditionelle Interpretation durch Benjamin freilich abgewiesen wird.<sup>87</sup> Es ist das Gegenstück zum kritischen, destruktiven, das zeitliche Kontinuum aufspren- genden Moment in Benjamins Vorstellung von historischer Zeit. „Das Wort, der Historiker sei ein rückwärts gewandter Prophet kann auf zweierlei Weise verstanden werden. Die überkommene meint, in eine entlegene Vergangenheit sich zurückversetzend, prophezeie der Historiker, was für jene noch als Zu- kunft zu gelten hatte, inzwischen aber ebenfalls zur Vergangenheit geworden ist. Diese Anschauung entspricht aufs genaueste der geschichtlichen Einfüh- lungstheorie“ (I, 1237). Benjamins rückwärts gewandter Prophet prophezeit nicht nachträglich, was sowieso eingetreten ist. Er ist Prophet seiner Gegen- wart und die Vergangenheit der Ort, an dem Wahrsagungen für eine Zukunft beschlossen liegen, die inzwischen Gegenwart ist. Der nach rückwärts gewand- te Prophet wahrsagt *seiner* Zeit, daß heißt er sagt ihr eine Wahrheit, deren Inhalt er aus den Überlieferungen der Vergangenheit entziffert. Sein Seher- blick

„entzündet sich an den immer tiefer ins Vergangene hinschwindenden Gip- feln der früheren Menschengeschlechter. Dieser Seherblick eben ist es, dem die eigene Zeit weit deutlicher gegenwärtig ist als den Zeitgenossen, die ‚mit ihr Schritt halten‘“ (ebd.).

Der Historiker-Prophet Benjamins kann nicht zu beliebigen Zeiten beliebige Deutungen der Vergangenheit erfinden. Benjamin insistiert darauf, daß die sprunghafte Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit nicht kraft einer willkürlichen Assoziation hergestellt wird, sondern sich aufgrund einer historischen Konstellation einstellt. Der Historiker „erfaßt“ die Konstellation (I, 704), so heißt es zum einen; zum andern wird betont, daß es sich um die Konstellation mit einer „ganz bestimmten“ früheren Epoche handle und um ein „ganz bestimmtes, bis dahin verschlossenes Gemach der Vergangen- heit“, über das der historische Augenblick „Schlüsselgewalt“ (I, 1231) habe.

Jede Zeit besitzt die ihr eigene neue aber unvererbare Möglichkeit, die Prophetien zu deuten, die die Kunst von vergangnen Epochen *gerade auf sie* enthielt.

Damit diese Prophetie aber faßlich werde, müssen Umstände zur Reife gekommen sein, denen das Kunstwerk oft um Jahrhunderte oft auch nur um Jahre vorseilt. (I, 1046f; Herv. v. Verf.)

Benjamins Begriff von Aktualität meint, daß eine sich verändernde Vergan- genheit immer wieder neu für die Gegenwart aktuell werde und nicht ein Gleiches immer wieder angeeignet werde. Etwas harmlos spricht Bloch in seiner Erinnerung von einem „variiierend Gärtnerhaften, derart, daß da nie

der gleiche Strauß oder das gleiche Gericht gereicht wird.“<sup>88</sup> Zweifel an gerade der Bestimmtheit der historischen Konstellation äußert Hartmut Engelhardt. Benjamins Geschichtsbetrachtung habe „einen Zug von Verfügung; er verfügt als Geschichtsschreiber über das Material ähnlich souverän wie ein Künstler über das seine.“<sup>89</sup> „Potentiell kann Denken in jeder Konstellation einhalten . . . Ein Kriterium . . . kann Benjamin nicht angeben.“<sup>90</sup> Richtig ist: *ein* Kriterium kann Benjamin nicht angeben. Das ‚Kriterium‘ der Konstruktion, die einen Jochmann und die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts zusammenbringt,<sup>91</sup> ist ein anderes als das, nach dem Benjamin das faschistische Deutschland mit einer Anzahl von Briefen aus der bürgerlichen Vergangenheit konfrontiert.

Die Spezifizierung des historischen Augenblicks erfolgt sowohl nach der Seite des erkennenden Subjekts als auch nach der des zu erkennenden Objekts. Benjamin spricht von einem „Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt“<sup>92</sup> und denkt damit eine Art Anteilnahme des Werks an seiner eigenen Nachgeschichte: eine Art Synchronie, derzufolge Entwicklungen der späteren Geschichte mit einer Entwicklung im Werk selbst korrespondieren. In einem anderen metaphorischen Komplex ist von den Entwicklern der Zukunft die Rede, die das Negativ der Vergangenheit zum Vorschein bringen.

Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen. Manche Seite bei Marivaux oder bei Rousseau weist einen geheimen Sinn auf, den die zeitgenössischen Leser nicht voll haben entziffern können. (I, 1238)

Eine Ausarbeitung der Photometapher findet sich im sogenannten „Methodenfragment“ (I, 1159ff.). Es richtet sich nicht nur gegen Brechts Einwände, sondern kaum zufällig gegen das Lukácssche Verdikt über den Photorealismus der Avantgarde, insofern es gerade diese bei Lukács kritisch gemünzte Metapher differenziert und der materialistischen Methode der Literaturwissenschaft zugrundelegt.

Die Überlieferung der bürgerlichen Gesellschaft läßt sich mit einer Kamera vergleichen. Der bürgerliche Gelehrte schaut hinein . . . Der materialistische Dialektiker operiert mit ihr . . . Hat er die Platte einmal davon getragen – das Bild der Sache, wie sie in die gesellschaftliche Überlieferung einging – so tritt der Begriff in seine Rechte und er entwickelt es. (I, 1165)

Verbindet man die Photometapher mit der Schriftmetapher, so stößt man auf den Augenblick der Lesbarkeit einer bisher unsichtbaren Schrift, der sowohl mit dem Augenblick der Entwicklung des Negativs als auch dem historischen Augenblick identisch ist.

Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses zur Lesbarkeit Gelangen

ein bestimmter kritischer Punkt in ihrem Inneren. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.<sup>93</sup>

Es läßt sich kaum eine radikalere Abweisung des Gedankens vom zeitlosen Wesen der Kunst vorstellen und kaum eine radikalere Historisierung der ästhetischen Erfahrung. Paradox bleibt, daß mit dieser quasi mystischen Korrespondenz zwischen Veränderungen der Nachgeschichte und Veränderungen im Werk selbst, gerade der Willkür des Subjekts begegnet und die Objektivität der historischen Erfahrung gesichert werden soll.

### *Zur ästhetischen Konzeption des Geschichtsbildes*

Das dialektische Bild war nicht immer Geschichtsbild. Am ersten schriftlich fixierten Entwurf zur Passagenarbeit, dem Exposé aus dem Jahre 1935, das Benjamin auf Anfrage des Instituts für Sozialforschung angefertigt hat, werden Differenzen sowohl zu einer früheren, bis ins Jahr 1927 zurückreichenden, als auch zur späteren Konzeption sichtbar. Es handelt sich dort um Bilder, die ein kollektives Bewußtsein als Antwort auf bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse hervorbringt.

Diese Bilder sind Wunschbilder, und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu erklären.<sup>94</sup>

In den Bildphantasien zeigt sich das Neue mit dem Alten durchdrungen und zwar dergestalt, daß das Traumbild, welches eine Epoche von der Zukunft entwirft, „mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft“ vermählt erscheint. Letztere, die Bilder einer klassenlosen Gesellschaft haben „im Unbewußten des Kollektivs ihr Depot“ und erzeugen „in Durchdringung mit dem Neuen die Utopie, die in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Moden, ihre Spur hinterlassen“<sup>95</sup>. In einem Panorama dieser tausend Konfigurationen“ wollte Benjamin die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts als eine „Urgeschichte der Moderne“ schreiben. Einige der Konfigurationen – die Figur des Flaneurs und des Spielers, die Pariser Passagen und die Physiognomie der Menge – haben in der Tat ihre Ausführung in der aus dem Komplex der Passagenarbeit ausgegliederten Arbeit über Baudelaire gefunden.

In einem anderen Punkt jedoch hat Benjamin sich geirrt. Er schreibt in einem Brief an Adorno:

In diesem Stadium der Sache (und freilich in diesem zum ersten Mal) kann ich mit Gelassenheit dem entgegensehen, was etwa von Seiten des orthodoxen Marxismus gegen die Methode der Arbeit mobil gemacht werden mag. (Briefe, 664)

Adornos ausführliche Kritik tritt dem entgegen, auch wenn er sich nicht zum Anwalt eines orthodoxen Marxismus macht, sondern sich auf eine frühere Konzeption des dialektischen Bildes beruft, von der es heißt, ihre „Ursprungsgewalt“ sei eine „theologische“ gewesen (Briefe, 672). Ein erster Vorbehalt betrifft die Abstammung der Bilder aus dem „Unbewußten des Kollektivs“, mit der Benjamin ein Kollektivbewußtsein vorausgesetzt habe, das „vom Jungsten sich nicht abheben läßt“ (ebd., 674). „Das Kollektivbewußtsein wurde nur erfunden um von der wahren Objektivität und ihrem Korrelat, nämlich der entfremdeten Subjektivität abzulenken. An uns ist es, dies ‚Bewußtsein‘ nach Gesellschaft und Einzelem dialektisch zu polarisieren und aufzulösen und nicht es als bildliches Korrelat des Warencharakters zu galvanisieren. Daß im träumenden Kollektiv keine Differenzen für die Klassen bleiben, spricht deutlich und warnend genug“ (Briefe, 674f.). Die weiteren Einwände zielen deutlich auf einen unzureichenden Umgang mit Kategorien der Marxschen Theorie. Wenn Benjamin von der Ware spricht, als sei der Fetisch im Bild, genauer: im Traumbild zu fassen<sup>96</sup>, so insistiert Adorno darauf, daß „der Fetischcharakter der Ware . . . keine Tatsache des Bewußtseins“ sei und daß durch die Verlegung des dialektischen Bildes ins Bewußtsein der Begriff seine „objektive Schlüsselgewalt“ (Briefe, 672) eingebüßt habe. Er schlägt als Bestimmung vor: „Dialektische Bilder sind als Modelle keine gesellschaftlichen Produkte, sondern objektive Konstellationen, in denen der gesellschaftliche Zustand sich selbst darstellt. Infolgedessen kann dem dialektischen Bild niemals eine ideologische oder überhaupt soziale ‚Leistung‘ zugemutet werden“ (Briefe, 678). Ohne Zweifel setzt Adornos Kritik gerade da zu Recht ein, wo sie sich auf bestimmte Elemente der Marxschen Theorie beruft.<sup>97</sup> Aber es hat den Anschein, als verfehle sie bestimmte Seiten der Benjaminschen Konzeption, zumindest, als könne sie sich in ihrem Beharren auf theoretischer Prägnanz – schon in diesem Brief taucht die Warnung vor dem bloß „Metaphorischen“ (Briefe, 676) auf – nicht auf einen ersten Passagenentwurf berufen.

Von welcher Gestalt dieser war, ist heute schwer auszumachen, da er nicht schriftlich formuliert wurde.<sup>98</sup> Andeutungen gibt Benjamin, wenn er vom „rhapsodischen Charakter“ spricht, der sich im früheren Untertitel „Eine dialektische Feerie“ ankünde, oder die „rhapsodische Naivität“ und die „romantische Form“ (Briefe, 663) erwähnt. In einer Antwort auf die Adornosche Kritik hält Benjamin auf seltsame Weise gerade dadurch an diesen frühen Plänen fest, daß er sie zurückstellt so, als wolle er sie vor einer durch ihr Interesse gefährlichen Öffentlichkeit schützen. Er weist Adornos Bezug auf einen ‚ersten‘ Entwurf, der von einem ‚zweiten‘ hätte abgelöst werden können, zurück.

„Es ist von diesem ‚1‘ Passagenentwurf nichts aufgegeben und kein Wort verloren. Und was Euch vorlag, das ist, wenn ich so sagen darf, nicht der ‚2‘ Entwurf, sondern der *andere*. Diese beiden Entwürfe haben ein polares Verhältnis. Sie stellen Thesis und Antithesis des Werkes dar“ (Briefe, 686).

Als Grund für die Unterscheidung zwischen dem ‚einen‘ und dem ‚anderen‘ Plan nennt Benjamin die Einsicht, daß diese ersten Ideen der Passagenarbeit „unmittelbar keinerlei Gestaltung zuließen – es sei denn eine unerlaubt ‚dichterische‘“ (Briefe, 686).

### *Surrealismus und Montage*

Am Beginn der Passagenarbeit stehe „Aragon – der Paysan de Paris, von dem ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen mußte. Welche Warnung! . . . Und doch stammen die ersten Aufzeichnungen zu den Passagen aus jener Zeit“ (Briefe, 663). Damals schrieb Benjamin an Scholem, er habe, um die Gefahren einer allzu „ostentativen Nachbarschaft“ zum Surrealismus abzuwenden, den Plan der Passagenarbeit in Gedanken so erweitert, daß diese „mit allen Machtvollkommenheiten eines philosophischen Fortinbras *die Erbschaft des Surréalismus antreten*“ (Briefe, 483) könne. Seinen Aufsatz über den Surrealismus bezeichnet er als einen „lichtundurchlässigen Paravent vor der Passagenarbeit“ (Briefe, 489). Was durch die Abschirmung dennoch hindurchkommt, ist, wie er an Scholem schreibt, das, „was Du einmal nach Lektüre der ‚Einbahnstraße‘ berührtest: die äußerste Konkretheit, wie sie dort hin und wieder für Kinderspiele, für ein Gebäude, eine Lebenslage in Erscheinung trat, für ein Zeitalter zu gewinnen“ (Briefe, 491). Konkretheit meint den Ausschluß des reflektierenden Subjekts, das hinter der Montage einzelner Elemente zurücktreten sollte. Im Passagenmanuskript heißt es:

    Methode dieser Arbeit: Literarische Montage. Ich habe 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 Recht kommen lassen: sie verwenden.<sup>99</sup>

Ähnlich beschreibt Bloch das Verfahren der „Einbahnstraße“: „und so ging es vom Skurrilen hinauf oder besser hinein in eine unheimlich philosophische Detektivkunst, die außerdem in ihrer Verfolgung eine Art von Realmontage, das heißt, ein Zusammenbringen, aber ein reales Zusammenbringen von oberflächlich ganz Entferntem zustandebrachte. Ich meine, was in der Nähe war, wurde getrennt, was in äußerster Ferne voneinander abgehalten war, im üblichen Erlebnistraum, das rückte, durch diese Montage, plötzlich ganz nahe zusammen.“<sup>100</sup> Die Assoziation an Lautréamonts Definition des Schönen, die zum Schlüsselsatz der surrealistischen Ästhetik geworden ist, liegt nahe: „Il est beau . . . comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’une parapluie.“<sup>101</sup> Adorno berichtet: „Benjamins Absicht war es, auf alle offenbare Auslegung zu verzichten und die Bedeutung

einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen. Philosophie sollte nicht bloß den Surrealismus einholen, sondern selber surrealistisch werden.“<sup>102</sup>

Es geht hier nicht darum, zu entscheiden, ob der Gestaltung der früheren „dichterischen“ Pläne Schwierigkeiten aus der Sache selbst oder eher äußere Umstände entgegenstanden. Doch sei es, daß Benjamin in der Einschätzung, die Aussichten, das Institut für Sozialforschung für eine „dialektische Feerie“ zu interessieren, seien „minimal“ (Briefe, 654), eine präventive Anpassung an die theoretische Ausrichtung der Zeitschrift vorgenommen hat, sei es, daß in der Tat die alte rhapsodische Form „in einem raccourci der Entwicklung überholt worden“ ist (Briefe, 663),<sup>103</sup> der surrealistische Grundzug tritt zurück. Wo nach 1935 vom dialektischen Bild die Rede ist, fällt es mit dem zusammen, was in den Geschichtsthesen das wahre Bild der Vergangenheit genannt wird. Als solches ist es nicht mehr das aufhebende und verklärende Wunschbild eines Kollektivs, als das es im Exposé noch bestimmt wurde. „Dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder.“<sup>104</sup>

In dieser Bestimmung hat das dialektische Bild weniger eine Gattung begründet, woran am Anfang gedacht worden sein mag; vielmehr können an ihr methodische Prämissen abgelesen werden, die für die Arbeit Benjamins in den letzten Jahren richtungsweisend gewesen sind.

Das surrealistische Moment tritt zurück, doch auch als Geschichtsbild bleibt das dialektische Bild der ursprünglich ästhetischen Konzeption verbunden. So kann die Emphase, mit der der historische Augenblick als Augenblick der Gefahr vorgestellt wird und die ständige Wiederholung des Wortes „plötzlich“ nicht allein durch die reale Bedrohung durch den Faschismus erklärt werden. Es bleibt ein überschüssiger Rest, der auf den ästhetischen Ursprung verweist. Zu den literarischen Vorfahren des Benjaminischen „chocks“ gehört zweifellos neben der Lyrik Baudelaires jener Schrecken oder Schauer, der in Aragons „Paysan de Paris“ die neue Qualität sinnlicher Erfahrung verbürgt.<sup>105</sup> Und in Bretons Nadja finden sich eine Reihe von dem dialektischen Bild eng verwandten Motiven: so die Negation der Linearität und die Ausrichtung auf ein Leben, „wie es sich mir außerhalb seines natürlichen Ablaufs zu verstehen gibt; so auch der Eintritt in die „fast verbotene Welt“, die der Welt der Baudelaireschen correspondances ebenso gleicht wie jenem Bildraum, der im Surrealismus-Aufsatz zur „Welt allseitiger und integraler Aktualität“ (II, 309) wird. Bei Breton ist es die Welt „der plötzlichen Annäherungen, der versteinernen Gleichzeitigkeiten, der den Individuen eigentümlichen Spiegelungen, der wie auf einem Klavier angeschlagenen Akkorde, jener Blitze, die sichtbar machen, so sichtbar, als wären sie nicht noch schneller als die anderen.“<sup>106</sup> Auch der Komplex des Erwachens, der von Benjamin einmal als Schulfall dialektischen Denkens bezeichnet wurde, verrät unschwer seine Herkunft aus der surrealistischen Traumästhetik. Im Traum des „Paysan de Paris“ heißt es am Ende: Man „müßte . . . die Leute zwingen, auf das zu achten, was am Anfang des Schlafs vorgeht. Wie der Mensch dann mit sich spricht

und sich immer mehr an sein Wort klammert, das auftaucht und Form annimmt, und wie er schließlich zu dessen konkreter Bedeutung gelangt, da der Schlafende träumt, wie man sagt.“<sup>107</sup> Benjamin jedoch setzt von Aragon sich ab.

Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die ‚Mythologie‘ – . . . geht es hier um Auflösung der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum.<sup>108</sup>

Er setzt sich ab und nimmt dennoch zahlreiche Notizen zum ‚Erwachen aus dem Traum‘ in das Passagenmanuskript auf. Dort verbindet sich jedoch das surrealistische Motiv des Erwachens mit der Proustschen Erinnerungsästhetik; einige Ausführungen zur letzteren sind daher Voraussetzung für das Verständnis der stark modifizierten Integration der Figur des Erwachens in den Benjaminschen Begriff historischer Erfahrung.

### *Erinnerungsästhetik Prousts*

Zusammen mit Franz Hessel hat Benjamin nach einer unzulänglichen Übertragung des ersten Buches die Übersetzung der beiden folgenden, „A l'ombre des jeunes filles en fleurs“ und „Le côté de Guermantes“, übernommen<sup>109</sup> und mit seinem Essay „Zum Bilde Prousts“ entscheidend dazu beigetragen, die nur zögernde Rezeption dieses Romanciers in Deutschland zu fördern. Doch seine Beziehung zu Proust geht über die eines interessierten Kritikers und Übersetzers weit hinaus. Adorno überliefert eine Bemerkung Benjamins: „Er wolle nicht ein Wort mehr von Proust lesen, als er jeweils zu übersetzen habe, weil er sonst in eine süchtige Abhängigkeit gerate, die ihn an der eigenen Produktion . . . hinderte.“<sup>110</sup> Daß es ein äußerst gespanntes Verhältnis war, bezeugt auch die „Berliner Chronik“, eine Vorstufe oder Keimzelle der „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, die im Gegensatz zur späteren Fassung eher den Charakter autobiographischer Aufzeichnungen hat.<sup>111</sup> Benjamin berichtet von „der Reihe der freiwilligen und unfreiwilligen Geleiter“ in seinem Leben, als deren vierten er Paris nennt. Was er Paris „für diese Betrachtungen“, das heißt für die der Berliner Chronik, verdanke, das sei: „der Vorbehalt“.<sup>112</sup> „Kaum wäre es mir möglich, dem Hin und Wider dieser Erinnerungen an mein früheres Stadtleben mich zu überlassen, stünden nicht von Paris her streng umschrieben die beiden einzigen Formen vor mir, in denen das auf legitime Art, das heißt mit der Gewähr der Dauer geschehen kann und würde nicht mein Verzicht die erste zu erreichen so gründlich wie meine Hoffnung, die zweite einmal zu verwirklichen anhalten. Die erste Form ist geschaffen im Werke von Marcel Prousts.“<sup>113</sup> Benjamin begreift seine Arbeit an der Übersetzung von „A la recherche du temps perdu“ als den Gestalt gewordenen Verzicht auf eine Möglichkeit, die „kein Spiel“ mit sich dulde.

Dennoch hält er an der Hoffnung fest, eine zweite, „von Paris her streng umschrieben“, einmal zu verwirklichen.<sup>114</sup> Was anderes sollte damit gemeint sein als der Plan zur Arbeit über die Pariser Passagen? – Benjamins Suche nach der verlorenen Zeit in der „Berliner Kindheit“ darf daher, trotz thematischer Nähe nicht als Fortsetzung der Proustschen mißverstanden werden. Erschien sie ihm doch allein durch den Verzicht auf Nachahmung möglich. Benjamin rückt viel eher den Plan seines Passagenwerks in die Nähe Prousts. Das aber heißt, daß im Verzicht auf das „Spielen mit verwandten Möglichkeiten“<sup>115</sup> Benjamin Abstand nur gesucht hat, um desto freier sich einer Arbeit widmen zu können, die, so wenig sie sich als Nachfolge begreift, doch in einer Art Idealkonkurrenz zum Roman Prousts steht. Wie als Programm heißt es am Ende des Absatzes: „So das tödliche Spiel, mit dem Proust sich einließ, und bei dem er Nachfolger schwerlich mehr finden wird als er Kameraden brauchte.“<sup>116</sup>

Abhängigkeit und Verzicht, Verwandtschaft und Gefahr kennzeichnen die Beziehung Benjamins zu Proust. Für das spätere Werk Benjamins hat Proust eine mindestens ebenso große Bedeutung wie Goethe für das frühe.<sup>117</sup> Und wie Goethe nicht nur Gegenstand der literarischen Kritik gewesen ist, sondern bis in das Innerste der Theorie hineinwirkte, so läßt sich der Einfluß Prousts auf die Ausbildung zentraler Teile der Kunst- und Geschichtstheorie Benjamins vielfach nachweisen.<sup>118</sup> Das Passagenmanuskript zeugt von dem Versuch, die Erfahrungen des ästhetischen Subjekts des Proustschen Romans für die eigene Arbeit fruchtbar zu machen. – Doch Benjamin wollte die Urgeschichte des Neunzehnten Jahrhunderts schreiben; das heißt, nicht die Geschichte eines individuellen Lebens, sondern die einer kollektiven Vergangenheit, einer Epoche. Er mußte daher bei der Integration von bestimmten Kategorien der Erinnerungstheorie Prousts, von Denk- und Wahrnehmungsfiguren seines Romans eine Übertragung aus dem Bereich der individuellen Geschichte in den der kollektiven vornehmen. Daß die Einheit der Biographie bei Proust als in Fragmente zerfallen sich darstellt, macht diesen Versuch Benjamins überhaupt erst möglich.<sup>119</sup>

Prousts Suche nach der verlorenen Zeit ist nur insofern eine Suche nach der vergangenen Kindheit, als die Erinnerung dort einen verlorenen Modus der Erfahrung lokalisiert. Die Zeit der Kindheit ist verloren, doch in ihr gab es keine verlorene Zeit. Verlorene Zeit ist die Zeit, in der die Blumen nicht mehr wie richtige Blumen blühen, und nichts auf der Welt den gleichen Frieden zu schenken vermag wie der Kuß der Mutter in Combray. In ihr sind die Dinge entwertet, ihrer wahren Eigenschaften beraubt, fern vom Subjekt oder zu nah. Es ist der Zustand der Erfahrungslosigkeit, des Nicht-Wissens von der Welt und dem eigenen Inneren: Auf mehreren tausend Seiten beschreibt Proust eine Odyssee von Enttäuschungen, deren Grundfigur immer die gleiche ist. Alle Bemühungen, sich einem Objekt zu nähern – sei es die Reise nach Venedig, sei es die Freundschaft mit Albertine, die zum Paradigma der unerfüllten und unerfüllbaren Liebe wird, – münden in der Erkenntnis: Je näher das Ob-

jekt kommt, je mehr es aus dem Bereich der Unberührbarkeit, Unnahbarkeit in den Lebensumkreis des Subjektes rückt desto mehr verliert es gerade die Qualitäten, um deretwillen es zum Gegenstand der Sehnsucht geworden war. Adorno hat eine treffende Formulierung für diese Enttäuschung gefunden, auf die sich Benjamin in einem seiner letzten Briefe bezieht.

Sie haben natürlich Recht an Proust zu erinnern. Ich habe mir in der letzten Zeit meine eigenen Gedanken über das Werk gemacht; und wieder einmal trifft es sich, daß sie sich mit den Ihren begegnen. Sehr schön sprechen Sie von der Erfahrung des ‚das ist es nicht‘ – eben der, die die Zeit zu einer verlorenen macht. (Briefe, 852)

Die Menschen, Orte und Gegenstände, von denen der Erzähler träumt, die er zu besitzen wünscht, sind durch eine Unzahl von Widerständen der verschiedensten Art von ihm getrennt. Und es bedarf daher der umständlichsten Anstrengungen, um diese Widerstände zu überwinden. Proust wählt nie den kürzesten Weg, immer den längsten. „Wie erfinderisch ist er in Schwierigkeiten“ (II, 316) – Benjamin erkennt darin die „Quintessenz der Erfahrung: erfahren, wie höchst schwierig Vieles zu erfahren ist, das doch anscheinend sich in wenig Worten sagen ließe“ (II, 317). Die Suche nach der verlorenen Zeit beschreibt die Wege, auf denen die Widersprüche umgangen, und die Mittel, mit denen sie überwunden werden sollen. Und es gehört zur Paradoxie dieses Romans, daß auf diesen Umwegen und Irrwegen, die nie zum Ziel führen, weil jede reale Erfüllung sich als das ‚Das ist es nicht‘ erweist, eine umso größere Fülle an Dingen und Menschen sich am Wegrand versammelt, die zuletzt im Kunstwerk schließlich doch als das Gesuchte erkannt wird.

Die Enttäuschungen dieser Suche verkehren sich bei Benjamin in Methode. An den Techniken der (Wieder-)Gewinnung des wahren Bildes vom Objekt wird die Verwandtschaft zwischen dem Dichter und dem von ästhetischer Erfahrung zehrenden Philosophen zuerst offenkundig. Proust hat für die forschende Tätigkeit seiner Suche – für die im wörtlichen Sinne „recherche“ des Romans – eine Reihe von Metaphern gefunden, von denen viele an zentraler Stelle im Werk Benjamins begegnen. Im letzten Buch des Romans<sup>120</sup> spricht der Erzähler von dem Eindruck als dem „Experiment“<sup>121</sup> des Schriftstellers, das der Auswertung durch den Verstand bedürfe; dann von dem aus „unbekannten Zeichen“ bestehenden Buch in seinem Innern und davon, daß das Lesen in ihm einen „Schöpfungsakt“<sup>122</sup> darstelle. Die Metapher von den unbekanntenen Zeichen wird vielfach variiert, es ist von der Wirklichkeit als von „Hieroglyphen“<sup>123</sup> die Rede, deren Entzifferung schwierig, aber der einzige Weg zur Wahrheit der Dinge sei; auch von der Aufgabe des Schriftstellers, der das Buch, das er schreiben will, nicht im landläufigen Sinn „erfinden“, sondern „übersetzen“<sup>124</sup> muß. Die Übersetzungen, die Proust in seinem Roman vornimmt, sind von besonderer Art. Um innerhalb der Logik der Metapher zu bleiben: der übersetzte Text ist viel länger als das Original, die Übersetzung bietet zudem Varianten, sie ist Übersetzungsvor-

schlag und Übersetzungsgeschichte in einem, eine Verschmelzung von Text und Kommentar. Das hat seine Ursache darin, daß die Originale, von denen Proust Übersetzungen anzufertigen sucht, von einer schillernden Vieldeutigkeit sind, über die eine Entscheidung zu fällen, einer Verstümmelung des Originals gleichkäme. Die Eifersuchtsdramen, die Nachforschungen, die Überprüfungen von Lügen und vermeintlichen Lügen sind nicht zuletzt eine Allegorie der Verzweiflung, die den Übersetzer bei der Vieldeutigkeit seines Originals befällt. Den methodischen Sprachmetaphern Prousts ist der ganze Komplex der Text- und Schriftmetaphorik Benjamins zur Seite zu stellen, der im letzten Kapitel dieser Arbeit eine gesonderte Darstellung findet.

An anderer Stelle begegnet man der Metapher des Photonegativs, die von Benjamins Konzeption des dialektischen Bildes her bekannt ist.<sup>125</sup> Bei vielen Menschen, so heißt es bei Proust, ist die Vergangenheit von unzähligen Photonegativen angefüllt, auf denen nichts zu sehen ist, weil der Verstand sie nicht „entwickelt“ hat.

„On éprouve, mais ce qu'on à éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers: on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence.“<sup>126</sup>

Im Verlauf der Entwicklung solcher „clichés“ werden die Verstrickungen von Menschen, Dingen, Namen, Orten mit unzählig vielen anderen Menschen, Dingen, Namen und Orten entdeckt, heimliche Verbindungslinien, vorher unsichtbare Beziehungen zwischen scheinbar entlegenen Elementen erforscht, darin ähnlich der Erfahrung, die der Erzähler viele Jahre nach seiner Kindheit auf einem Spaziergang in Combray macht, als sich die früher so weit voneinander entfernten beiden Welten, die auf der Seite von Méséglise und die auf der Seite von Guermantes, plötzlich vor seinen Augen vereinigen. Die Zeit wird mit Inhalt gefüllt.

„Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.“<sup>127</sup>

Die Ausbreitung dieses Inhalts bedeutet die Entwicklung des Negativs von dieser oder jener Stunde. Die Struktur des gefundenen, des erinnerten, entzifferten, entwickelten, übersetzten Objekts ist die eines Universums von Beziehungen: von Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen oder Seiten des Objekts und anderen Menschen und Dingen, zwischen falschen ersten Eindrücken, einer Vielzahl von Korrekturen, zwischen Veränderungen der Personen im Laufe ihres Lebens, Veränderungen des Erzählers und dessen Verhältnisses zu Menschen und Dingen. Dieses Universum dehnt sich aus wie die japanischen Papierblumen im Wasser, die immer neue Farben und Formen zur Entfaltung bringen,<sup>128</sup> und es bleibt notwendig unvollendet wie die großen Kathedralen des Mittelalters.<sup>129</sup>

Das in Raum und Zeit unendlich sich erstreckende Objekt der Suche, das

in keiner Gegenwart sich vollständig erschließt, konstituiert sich in der Erinnerung, denn sie allein reicht ebenso weit. Sie breitet sich aus und spinnt aus den unzähligen Bruchstücken, die in der Unmittelbarkeit des Erlebens auseinanderfallen, ein Gewebe, das freilich weder ein gleichmäßiges Muster noch glatte Ränder zeigt, bei dem vielmehr Fäden hängen bleiben, die erst nach hunderten von Seiten oder auch nie aufgenommen werden. – Benjamin hat die Metaphorik des Webens bis an die etymologischen Wurzeln des Wortes „Text“ verfolgt. „Wenn die Römer einen Text das Gewebte nennen, so ist es kaum einer mehr und dichter als Marcel Prousts“ (II, 311). Er erinnert an die Gewohnheit Prousts, die Druckfahnen seines Buches, die ihm zum Korrekturlesen geschickt worden waren, ohne Verbesserungen, aber über und über mit neuen Zusätzen bedeckt zurückzuschicken. „So wirkte die Gesetzmäßigkeit des Erinnerns noch im Umfang des Werks sich aus. Denn ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam“ (II, 312). Einige Jahre später beschreibt er das „tödliche Spiel“ der Erinnerungsarbeit in einem Bild, dessen Verwandtschaft mit jenem Proustschen der im Wasser sich entfaltenden Papierkugeln unverkennbar ist.

Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten, um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.<sup>130</sup>

Schon in seinem Essay „Zum Bilde Prousts“ hat Benjamin gerade diesem Gedanken Gewicht verliehen. Prousts Suche war, so schreibt er dort, „Heimweh nach der im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt“ (II, 314). Die Erinnerung zieht zum Raum zusammen, was der Ablauf des Lebens in einer Linie faßt, so wird, „was vor ihm ein spannungsloser Zeitraum war, . . . zum Kraftfeld“ (II, 315). In diesem Kraftfeld des Erinnerten breiten sich die Korrespondenzen aus, die das Kennzeichen der „Welt im Stand der Ähnlichkeit“ sind. Sie bilden das „Universum der Verschränkung“ (II, 320). Der Gedanke von der Welt im Stand der Ähnlichkeit bezeichnet die Stelle, an der Benjamin die Diagnose Proustscher Intentionen und in Bewegung befindliche eigene Überlegungen ineinander übergehen läßt. Er spielt damit ein Thema an, das er zwei Jahre später in einem wenige Seiten langen Text über die „Lehre vom Ähnlichen“ zum Gegenstand sprach- und erkenntnistheoretischer Ausführungen macht.

Neben den mehr oder weniger expliziten Verbindungslinien zwischen der Proustschen Erinnerungsästhetik und Benjamins Kunst- und Geschichtstheorie gibt es auch direkte begriffliche Übertragungen. Als solche begegnen in den Notizen zu den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ die Kategorie der *mémoire involontaire* und im Manuskript der Passagenarbeit die surreali-

stische Figur des Erwachens. An ihnen läßt sich freilich nicht nur Gemeinsames, sondern vor allem Trennendes ausmachen. Benjamin hat an verschiedenen Stellen versucht, den Begriff der *mémoire involontaire* als eine Kategorie des historischen Bewußtseins in seine Theorie der Geschichte zu integrieren. So heißt es einmal:

Das dialektische Bild ist zu definieren als die unwillkürliche Erinnerung der erlösten Menschheit. (I, 1233)

und in einer anderen Übertragung:

Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich. Historie im strengen Sinn ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken. (I, 1243)

Vergleicht man jedoch die Theorie der *mémoire involontaire*, wie sie von Proust im letzten Buch geschrieben wurde, mit dem Begriff der unwillkürlichen Erinnerung in der Geschichtstheorie Benjamins, so ergibt sich, daß die entscheidenden Bestimmungen, die Proust entwickelt hat, die des Zufalls und der Wiederholung, in der Adaption Benjamins entweder explizit negiert oder so modifiziert werden, daß sie in ihr Gegenteil umschlagen.

*Zufall* ist bei Proust das auslösende Moment der *mémoire involontaire*. Der Erzähler leitet die Passage über den die Erinnerung an Combray auslösenden Genuß der Madeleine durch einen keltischen Aberglauben ein. Die Seelen der Verstorbenen, so berichtet er, wanderten in verschiedene Wesen, in ein Tier, einen Baum, ein unbelebtes Ding, aus denen sie niemals befreit würden, es sei denn, der Zufall bringe es mit sich, daß jemand, ohne den Ort zu kennen, an dem Baum, der Pflanze, dem Ding vorbeigehe und den Ruf der eingeschlossenen Seelen höre und sie erkenne. Dann kehrten sie, befreit, ins Leben zurück. Mit der Vergangenheit sei es ebenso, sie verberge sich außerhalb des Bereichs unserer Verfügung und bleibe unter Umständen bis zum Tod unerkannt.<sup>131</sup> Benjamin, der in seiner Baudelaire-Arbeit die Stelle kommentiert (I, 610), distanziert sich zugleich von dieser Proustschen Bestimmung der *mémoire involontaire*. In der Abhängigkeit des Begriffs vom Zufall erkennt er „die Spuren der Situation, aus der heraus er gebildet wurde. Er gehört zum Inventar der vielfältig isolierten Privatperson. Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion“ (I, 611). Will man nicht annehmen, daß Benjamin in seine Geschichtstheorie einen Begriff aufgenommen hat, den er selbst zum „Inventar der vielfältig isolierten Privatperson“ zählte, muß man zwischen dem Moment des Zufalls und dem der Unwillkürlichkeit unterscheiden. Unwillkürlich ist das Bild der Vergangenheit, aber nicht zufällig. Es ist unwillkürlich, weil es nicht der willkürlichen Einfüh-

lung des Interpreten entspringt, sondern an einen bestimmten Augenblick der Erkennbarkeit, eben das historische „Jetzt“ gebunden ist. Die Konzeption des dialektischen Bildes, so wurde gezeigt, hat in diesem „Jetzt der Erkennbarkeit“ die Wahrheit der Geschichte als Wahrheit nicht nur von der Geschichte, sondern auch in der Geschichte bestimmt. Und wenn es Benjamin in seiner Einleitung zu Jochmanns poetischen Schriften unternimmt, diesen zum Teil vergessenen, vor allem aber verkannten Aufklärer dem historischen Bewußtsein seiner Epoche zu integrieren, so hebt er zugleich hervor, daß dies so zu keinem anderen Zeitpunkt hätte geschehen können. „Wir dürfen hoffen“, heißt es am Ende, daß die Wiederaufnahme der Schriften Jochmanns „ebensowenig zufällig ist wie ihre bisherige Verschollenheit“ (II, 585).

### *Wiederholung und Vergessen*

Neben der den Zufall ausgrenzenden Differenz im Begriff der unwillkürlichen Erinnerung bei Benjamin gibt es eine andere. Sie betrifft die zeitliche Struktur der *mémoire involontaire*, das Moment der *Wiederholung*, und damit das Zentrum nicht nur der Geschichtstheorie Benjamins, sondern zugleich der Ästhetik des Proustschen Romans. Die *mémoire involontaire* ist Wiederholung, daran läßt Proust keinen Zweifel. Als Identität von Vergangenheit und Gegenwart, als die er mit den Wörtern „extra-temporel“, „dehors du temps“<sup>132</sup> diese Erinnerungsfigur bezeichnet, ist die *mémoire involontaire* die abstrakte Negation der verlorenen Zeit. Sie setzt gegen die Erfahrung des Zerfalls, der Flüchtigkeit und Veränderlichkeit der Objekte die zeitlose Essenz, ein zeitloses Wesen der Dinge und damit gegen die Angst erzeugende Veränderung abstrakt negierend die Gleichheit der Wiederholung. Das geschieht in der Proustschen Philosophie der *mémoire involontaire*, die im letzten Buch entwickelt wird. Der Roman selbst, jene dreitausend Seiten, die die Suche nach der verlorenen Zeit beschreiben (und die gefundene bedeuten), fügt sich dieser Interpretation nicht. Die Philosophie der Zeitenthobenheit mißverstehet den tatsächlich geschriebenen Roman, dessen Teil sie zugleich ist, an genau der Stelle, an der dieser letztere in ästhetisches Neuland vordringt. Das ästhetische Kompositionsgesetz des Romans ist nicht in der die Zeit auslöschenden Wiederholungsfigur der *mémoire involontaire* enthalten, sondern in den folgenden Metaphern des Entwickelns, Entzifferns, Übersetzens, aus denen das hervorgeht, was Benjamin das Universum der Verschränkung nennt. Dort regiert die Kategorie der „relation“ und nicht die der Identität.<sup>133</sup>

Benjamin hat der restaurativen Seite der Proustschen Erinnerungstheorie zu Beginn seines Baudelaire-Essays eine Absage erteilt. „Man weiß, daß Proust nicht ein Leben wie es gewesen ist in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat, dieses Leben erinnert. Und doch ist auch das noch unscharf und bei weitem zu grob gesagt. Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern

das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens“ (II, 311). Nicht was wirklich gewesen ist, sondern die erinnernde Tätigkeit des ästhetischen Subjekts spielt die „Hauptrolle“. Benjamin nennt damit das ästhetische Produktionsgesetz des Proustschen Romans: jene Reihe von methodischen Metaphern des Entwickelns, Entzifferns, Übersetzens, Entfaltens, die er mit der Metaphorik des Webens fortsetzt. Doch er geht weiter. Über die Negation des restaurativen Moments der *mémoire involontaire* hinaus führt er eine neue Bestimmung ein, die nicht nur der eigenen Adaption des Begriffs ein anderes Gesicht gibt, sondern auch für die Übertragung desselben in eine Geschichtstheorie von größter Bedeutung ist. Sie wird in jenem Abschnitt des Baudelaire-Essays angedeutet, der vermittelt bestimmter Kategorien von Freud dem Zusammenhang von Gedächtnis beziehungsweise Erinnerung und Bewußtsein nachgeht.

Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist ‚erlebt‘ worden, was dem Subjekt nicht als ‚Erlebnis‘ widerfahren ist. (I, 613)

Auf gerade dieses Moment bezieht sich Adorno in einem Brief. „Das unheimlich schwierige Problem liegt bei der Frage der Unbewußtheit des Grundeindrucks, die notwendig sein soll, damit dieser der *mémoire involontaire* und nicht dem Bewußtsein zufällt. Kann man von dieser Unbewußtheit wirklich reden? War der Augenblick des Schmeckens der Madeleine, aus dem Prousts *mémoire involontaire* hervorgeht, in der Tat unbewußt? Es will mir scheinen, daß in dieser Theorie ein dialektisches Glied ausgefallen ist und zwar das des Vergessens.“<sup>134</sup> Mit der Einführung eines solchen dialektischen Glieds wird ein Dreischritt gesetzt von bewußter erster Wahrnehmung, darauffolgendem Vergessen (wobei Adorno verschiedene Weisen des Vergessens zu unterscheiden vorschlägt: ein episches und ein reflektorisches Vergessen) und schließlich erneuter Bewußtheit in der Erinnerung (die entsprechend den verschiedenen Arten des Vergessens von verschiedenem Charakter wäre). Benjamins Antwort ist, wie so oft, ausweichend. Er stimmt zu und hält zugleich an der Unbewußtheit des Madeleine-Geschmacks fest.

Die kindliche Erfahrung des Geschmacks der Madeleine, die Proust eines Tages *involontairement* wieder ins Gedächtnis tritt, war in der Tat unbewußt. Nicht wird es der erste Bissen in die erste Madeleine gewesen sein. (Kosten ist ein Bewußtseinsakt.) Wohl aber wird das Schmecken unbewußt in dem Maße als der Geschmack vertrauter wurde. Das ‚Wiederschmecken‘ des Herangewachsenen ist dann, natürlich, bewußt. (Briefe, 849)

Daß Benjamin auf der Möglichkeit unbewußter Wahrnehmungen beharrt und zwar unbewußter erster Wahrnehmungen, nicht allmählich unbewußt gewordener, zeigt ein zweites Mal, daß er die zeitliche Struktur der *mémoire involontaire* nicht auf einer wiederholenden Figur begründet. Das Erinnernte ist nicht identisch mit dem, was zu einem früheren Zeitpunkt wahrgenommen

wurde, sondern bringt ein *Neues* zum Vorschein, das gleichwohl im Gedächtnis enthalten war. Darin wird Zeit zu einem produktiven Faktor. — Benjamins Kritik am Historismus bediente sich der gleichen Argumentationsfigur. Wie die *mémoire involontaire* nicht erinnert, was schon einmal gewußt wurde, so interessiert sich der Historische Materialist nicht dafür, wie es eigentlich gewesen ist, sondern sucht die einmalige, neue Erfahrung mit der Vergangenheit, aufgrund deren das Unentdeckte, verkannt Gebliebene, in den Dokumenten der Überlieferung Verborgene zum ersten Mal zur Ansicht gelangt. Auch hier wird Zeit zum produktiven Faktor und nicht nach dem Ratschlag von Fustel de Coulanges ausgeschieden.

In der Berliner Kindheit hat Benjamin diese Vorstellung durch eine Verkehrung des Proustschen *déjà vu* deutlich gemacht.<sup>135</sup> Er verlegt die Erinnerungsfigur aus dem optischen Bereich in den der Akustik und spricht statt von der Wiederkehr eines *déjà vu* von Vorfällen, „welche uns betreffen wie ein Echo, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verflissenen Lebens ergangen scheint“ (IV, 251). Damit bezieht er in direkter Front, vielleicht ohne bewußt mit den metaphorischen Korrespondenzen gespielt zu haben, gegenüber Prousts Theorie der *mémoire volontaire* Stellung. Denn in „*Temps retrouvé*“ heißt es, die Wiederkehr der sinnlichen Empfindung sei kein Doppel, „pas seulement un *écho*“<sup>136</sup>, sondern Identität. In entgegengesetzter Richtung wendet Benjamin die Echometapher.

Seltsam, daß man noch nicht dem Gegenbild dieser Entrückung nachgegangen ist — dem Chock, mit dem ein Wort uns stutzen macht wie ein vergessener Muff in unserm Zimmer. Wie uns dieser auf eine Fremde schließen läßt, die da war, so gibt es Worte oder Pausen, die uns auf jene unsichtbare Fremde schließen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergaß. (IV, 252)

Was hier Vergessen heißt und was Erinnern, zeigt die Geschichte. Der Vater, der vom Tod eines entfernten Onkels erzählte, „war weitschweifig“ und hat doch das Entscheidende verschwiegen: die Todesursache war Syphilis. Das Wort ist nicht gefallen, es konnte darum nicht im schlichten Sinn ‚vergessen‘ werden. Doch es hinterließ Stellvertreter, Platzhalter, „Worte oder Pausen“, an denen die Erinnerung sich anklammert, bis „nach vielen Jahren“ sie versteht, was sie damals gar nicht hörte, sich aber genau gemerkt hat, „wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes von dort holen müssen“ (ebd.). „Vergessen“ ist ein Synonym für alle Formen des unvollkommenen, halben, falschen Wissens; Erinnerung ist Synonym für die Erkenntnis eines nie Gewußten, dessen Spuren weit in die Vergangenheit reichen.

Noch einen Hinweis gibt Benjamin in seinem Antwort-Brief an Adorno. Er spricht von dem „locus classicus der Theorie des Vergessens . . . , den für mich, wie Sie wohl wissen, der ‚blonde Eckbert‘ darstellt“ (Briefe, 849). Daß er 1925 schon einmal über den ‚blonden Eckbert‘ hat schreiben wollen, läßt sich in einem anderen Brief nachlesen (Briefe, 381), doch mehr und vor allem,

warum das Märchen von Tieck den „locus classicus“ für ihn darstellt, steht weder an der einen noch an der anderen Stelle. Wenn darum im Folgenden versucht wird, erst eine naheliegende Erklärung abzuweisen, dann eine andere anzubieten, dann kann die letztere sich auf keine Äußerung Benjamins zum ‚blonden Eckbert‘ berufen, sondern muß sich auf das bisher Dargestellte zum Vergessen und Erinnern stützen. — Der blonde Eckbert lebt mit seiner Frau Bertha zurückgezogen auf seinem Schloß im Harz. Sie scheinen glücklich, doch gibt es ein Geheimnis, und eines Tages bittet Eckbert seine Frau darum, dem Freund Walther die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen. Sie erzählt, wie sie als Kind von zu Hause weggelaufen ist, dann von einer alten Frau im Gebirge aufgenommen wurde, die dort alleine mit einem kleinen Hund und einem seltsamen Vogel lebte, wie mit der Zeit die Neugier auf die ferne Welt in ihr erwacht ist und sie schließlich heimlich die Alte verließ. In der Welt habe sie bald den Ritter kennengelernt, mit dem sie bis auf den Tag zusammenlebe. — Der Freund Walther verabschiedet sich für die Nacht und läßt dabei den Namen des Hundes fallen, an den Bertha sich seit vielen Jahren nicht mehr erinnert. Bertha wird krank, sie ist von Entsetzen darüber gepackt, daß ein fremder Mensch ihr Geheimnis weiß, und schließlich stirbt sie. Eckbert, ihr Mann, erschießt auf der Jagd im Wald den Freund, den er für die Ursache seines Unglücks hält, fällt aber bald in umso größere Schwermut. Einem neuen Freund, Hugo, vertraut er sich nach einiger Zeit an, doch auf einer Gesellschaft in der Stadt, auf der auch Hugo anwesend ist, verwandeln sich dessen Züge mit einem Mal, und Eckbert erkennt, daß niemand anders als Walther hinter Hugo sich verborgen gehalten hat. Er flieht ins Gebirge und begegnet dort einem Bauern, der ihm den Weg weist, doch beim zurückblicken erkennt er wiederum seinen Freund Walther. Schließlich kommt ihm hoch im Gebirge die Alte mit Vogel und Hund entgegen, die Bertha verlassen hatte. Sie eröffnet ihm, daß sie selbst sowohl Walther als auch Hugo gewesen sei und Bertha die Tochter seines Vaters. Darüber fällt Eckbert in Wahnsinn und stirbt.

Es scheint klar zu sein, wo der „locus classicus“ liegt. Die einzige Sache, die wirklich vergessen wurde, ist der Name des Hundes „Strohman“. Doch zum einen ist die eingeschobene Geschichte nicht die des ‚blonden Eckbert‘ und zum andern, das ist wichtiger, hat das Vergessen Berthas genau die Struktur, die Benjamin durch seine Insistenz auf der Möglichkeit unbewußter Wahrnehmungen ablehnt. Sie wußte den Namen des Hundes, hat ihn dann vergessen und schließlich, wenn auch durch äußeren Anstoß, wieder erinnert; der Inhalt des ehemals Gewußten, dann Vergessenen, schließlich Erinnerten bleibt stets identisch. — Eine andere Möglichkeit ergibt sich vom Ende des Märchens her. Nachdem die Alte die Identität Berthas und ihre eigenen Identitäten enthüllt hat, ruft Eckbert — und das sind seine letzten Worte — „Warum hab ich diesen schrecklichen Gedanken immer gehandelt?“ Er erfährt von der Alten: „Weil du in früher Jugend deinen Vater einst davon erzählen hörtest; er durfte seiner Frau wegen diese Tochter nicht bei sich erziehen lassen, denn sie war von einem andern Weibe“.<sup>137</sup> Eckbert wußte etwas, doch er wußte nicht, was:

Er hat den Gedanken, daß Bertha seine Schwester sei, „immer geahndet“, doch nie gewußt. Es war dies ein Geheimnis, das er besaß, ohne es selbst lösen zu können. Auf dieses Ende hin gibt es einige Vorausdeutungen des Erzählers. Von der ersten Seite an werden an Eckbert „eine gewisse Verslossenheit, eine stille Melancholie“ beobachtet, er ist „schwermütig“, und es heißt, daß ihn schon immer „die seltsame Geschichte seiner Gattin beunruhigte“ und daß er „irgendeinen unglücklichen Vorfall, der sich ereignen könnte, befürchtete“.<sup>138</sup> Doch alle Ahnungen und Unruhen verwirren sich nur noch einmal auf seiner Flucht vor Hugo/Walther/der Alten. „Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehen; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume oder ehemals von seinem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.“<sup>139</sup> In diesem Augenblick, höchster Verwirrung der Sinne und des Bewußtseins, der Unfähigkeit zur (in Prousts und Benjamins Begriffen: willkürlichen) Erinnerung, trifft die Alte ihn mit jener Nachricht, die er schon immer geahnt, doch nie gewußt hat, die er so vergessen hat, wie das Kind der „Einbahnstraße“ die nie gehörte Todesursache des Onkels vergaß und später „erinnert“.<sup>140</sup>

Im Märchen Tiecks ist der Chock, von dem Eckbert bei der gewaltsamen Erhellung seines Gedächtnisses getroffen wird, tödlich. „Dies Opfer unseres tiefsten Ichs im Chock ist es, dem unsere Erinnerung ihre unzerstörbarsten Bilder zu danken hat“.<sup>141</sup> Nicht als aus tödlichen, aber doch aus Chocks hervorgehend denkt Benjamin die Entstehung von Erfahrung. Seine Unterscheidung zwischen Erfahrung und Erlebnis wird von hier aus noch einmal deutlich.

Die *mémoire involontaire* ist der Erfahrung zugeordnet, nicht dem Erlebnis. (I, 1183)

Die Zuordnung der Erfahrung zur *mémoire involontaire* einerseits und des Erlebnisses zur *mémoire volontaire* andererseits (I, 614) hat ihren Sinn darin, daß Zeit auf verschiedene Weise in beiden wirksam ist. Mit vollem Bewußtsein Wahrgenommenes wird zum Erlebnis dadurch, daß, was seinen Inhalt ausmacht, definitiv ist, abgeschlossen, dem ‚administrativen‘ Gedächtnis einverleibbar, so wie bei dem Bruder, der die Liste der Sehenswürdigkeiten gleichsam abhakend zu sagen pflegte: „Da wären wir nun gewesen“ (Briefe, 848). Umgekehrt bildet Erfahrung sich vor allem an dem, was der Herrschaft und Verfügung des zweckmäßigen Bewußtseins entzogen war, weil es un- oder halbbewußt aufgenommen worden ist. Es sind die unverstandenen Dinge, an deren Entzifferung die Erinnerung unermüdlich weiterarbeitet, bis sie mit Hilfe der Zeit voll entfaltet sind.

## *Erinnern und Erwachen*

Benjamins Begriff der ‚Erinnerung ans nie Erlebte‘ verbindet sich in der Passagenarbeit mit dem surrealistischen Motiv des Erwachens aus dem Traum. Die Figur des Erwachens wird zu einer Kategorie der Geschichtsschreibung erhoben.

Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muß jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts anderem handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert.<sup>142</sup>

Der Zusammenhang zwischen Geschichtsschreibung und Traumbildern, wie er im Exposé der Passagenarbeit von 1935 besteht, war Anlaß zu jener Kritik, die Adorno in seinem Brief vom 2.8.1935 geltend gemacht hat. Benjamin hat diese Kritik akzeptiert, soweit sie die Nähe der dialektischen Bilder zu den Archetypen Jungs betraf und in späteren Formulierungen ähnliche Zweideutigkeiten zu vermeiden gesucht. Eine Arbeit über C. G. Jung, die, von Adorno angeregt, als Alternative zur Baudelaire-Arbeit im Gespräch gewesen war (I, 1067), hätte den Unterschied der Archetypen zu den Geschichtsbildern, als die Benjamin seine dialektischen Bilder konzipiert hatte, zum Gegenstand gehabt. Von der prinzipiellen Zustimmung Benjamins zu den Einwendungen Adornos bleibt jedoch ein Moment ausgenommen. Der Antwortbrief schließt mit den Worten:

Das dialektische Bild malt den Traum nicht nach – das zu behaupten lag niemals in meiner Absicht. Wohl aber scheint es mir die Instanzen, die Einbruchsstelle des Erwachens zu enthalten, ja aus diesen Stellen seine Figur wie ein Sternbild aus den leuchtenden Punkten erst herzustellen. (Briefe, 688)

Die methodischen Überlegungen der Passagenarbeit kreisen immer wieder um das Problem, wie die Figur des Erwachens aus dem Traum, die so angreifbar im Exposé von 1935 vorgestellt wurde, als Figur *historischer Erkenntnis* expliziert werden kann. Das bedeutete einmal, daß das Traumbild vor dem möglichen Mißverständnis des zeitlosen Archetypus Jungscher Prägung bewahrt werden und zum andern, daß das Erwachen von der individuellen Ebene des Proustschen Romans auf die kollektive übertragen werden mußte. Entsprechend programmatisch heißt es an einer Stelle:

Was Proust mit dem experimentierenden Umstellen der Möbel im morgendlichen Halbschlummer meint . . . ist nichts anderes als was hier in der Ebene des geschichtlichen, und kollektiv, gesichert werden soll.<sup>143</sup>

Nicht der Traum als das Reich der die schlechte Realität abstreifenden Illusion war es, der zum Moment in der Konzeption vom dialektischen Bild werden sollte, sondern der Traum als der Bereich eines im Bewußtsein ver-

drängen Wissens; der Traum als ein Modus des Wissens, das Spuren des wahren Bildes von der Realität enthält – freilich Spuren und in einer Form, die der Übersetzung bedarf. Nicht um das romantische Entkommen in den Traum ging es Benjamin, sondern um das systematische Erwachen aus ihm. Das Erwachen aus dem Traum ist der Übergang von einem Wissen in ein anderes. Als Übergang ist es zugleich Kontinuität und Bruch. Es hält *noch* den Trauminhalt fest, der zu entweichen beginnt, und ist *schon* Bewußtsein, wenn auch von etwas, das dem Wachbewußtsein fremd ist. Diese Dialektik des Übergangs, der Schwellenposition ist es, die die Figur des Erwachens ins Zentrum der methodischen Überlegungen Benjamins rücken läßt.

Es gibt noch-nicht-bewußtes Wissen vom Gewesenen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat.<sup>144</sup>

Das Traumbild, das auf der Schwelle des Erwachens dem erwachenden Träumer/träumend Erwachenden vor Augen tritt, ist Zeugnis eines Wissens, das als vollständiges Wissen sich erst dem traumdeutenden Bewußtsein ergibt. Der Traum gehört in die Reihe jener Formen des halben, falschen, unvollständigen Wissens, die das wahre, vollständige Wissen enthalten, aber selbst nicht aussprechen können, weil sie Störungen und Verzerrungen unterworfen sind. *Im* Traum ist – wie *im* Vergessen die Erinnerung, *in* der Lüge das Richtige, *in* der Gewohnheit das, was sie verstellt – der Stoff zu finden, aus dem die Deutung des Traumdeuters entsteht. „Die Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen ist der Kanon der Dialektik. Sie ist vorbildlich für den Denker und verbindlich für den Historiker.“<sup>145</sup> Bei Proust richtet sich die Suche nach der verlorenen Zeit auf sowohl das Vergessene als auch das defiziente Wissen vom Gegenwärtigen. Die Anstrengungen der „recherche“ bedienen sich daher vieler Metaphern, die gleichermaßen der restaurativen Wiedergewinnung des dem Gedächtnis Entfallenen gelten wie der erstmaligen, neuen Ansicht einer Sache. Benjamin spitzt dies in der Passagenarbeit zu:

In der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erinnerns: der Fall, in welchem es uns glückt, des Nächsten, banalsten, naheliegendsten uns zu erinnern.<sup>146</sup>

Diese Formulierung schließt von der erinnernden Tätigkeit jede restaurative Tendenz aus, sie läßt Erinnerung von einer Figur der Wiederholung in eine Kategorie des Neuen umschlagen. Die Erinnerungsästhetik Prousts gewinnt bei Benjamin auf paradoxe Weise gerade darin Bedeutung, daß Erinnerung als Erinnerung an das, was so nie gewußt worden ist, gedacht wird oder als Erinnerung an das, was schon immer, jedoch falsch und verzerrt gewußt wurde. Erinnern wird zu einer Verdinglichungen und Fetischisierungen des Bewußtseins zerstörender Form der Wahrnehmung, in der der wahre Zusammenhang, der Ursprung der Dinge (nicht im zeitlichen Sinne): ihre integrale Bedeutung erfaßt wird. Damit wird sie zu einer Form der Erkenntnis: Erkenntnis des Nächsten, als käme es aus der Ferne des Vergessens, und Erkenntnis des Ent-

legensten, Vergessensten, Verkanntesten, als sei es eben geträumt worden. — Diese beiden Figuren der Annäherung ans sich entziehende Objekt lassen sich bei Benjamin durch alle seine Schriften, die theoretischen wie die poetischen, verfolgen. Sie sind Grundmuster des Erkenntnis- und Darstellungsweges. — Im letzten Band von Prousts Suche nach der verlorenen Zeit gibt es eine Stelle, an der dem Erzähler es mit einem Mal so erscheint, „als ob unsere schönsten Ideen Melodien glichen, die uns wieder einfielen, ohne daß wir sie jemals gehört hätten“<sup>147</sup>. Was Proust hier nur im Vergleich als Möglichkeit denkt, erhebt Benjamin zur Methode: Erinnerung ans nie Gewußte, Übersetzungen ohne Original, Echos ohne Urton sind deren Muster.

Die Figur des Erwachens steht in der Konzeption des dialektischen Bildes an der Stelle, die in den späteren Formulierungen vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ eingenommen wird. „Sollte ‚Erwachen‘ die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘.“<sup>148</sup> Was im Erwachen aus dem Traum als Dynamik des individuellen Bewußtseins enthalten ist, wird im „historischen Augenblick“, der eben das Jetzt der Erkennbarkeit des Vergangenen ist, auf die „Ebene des geschichtlichen, und kollektiv“ transponiert. Das Traumbild wird zum Bild einer Epoche, zum Geschichtsbild, dessen Erkennbarkeit der Bewegung der Geschichte überantwortet ist, und der Augenblick des Erwachens wird historisch spezifiziert. Die Verzerrungen des Geschichtsbildes werden als Zeichen eines falschen Bewußtseins identifiziert, als Spuren der Unterdrückung, denen der Historische Materialist nachgeht. Nicht zuletzt äußert sich dies in einer Politisierung der Metaphorik: in der Rede von Baudelaire als dem Geheimagenten, vom Triumphwagen der Herrschenden, der über die am Boden Liegenden hinwegführt, vom Strom der Überlieferung, der daraufhin befragt werden soll, wessen Mühlen er treibt und wer in ihm fischt.

## Drittes Kapitel: Ästhetische Erfahrung und Politik

### *Die Figur des Erzählers*

In der Diskussion über die theoretischen und kunstpolitischen Seiten der ästhetischen Erfahrung Benjamins spielt der Aufsatz über den Erzähler Lesskow kaum eine Rolle. Und doch ist er das Gegenstück zu der Arbeit über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (I, 431–508), die neben dem Aufsatz „Der Autor als Produzent“ (II, 683–701) den im engeren Sinne materialistischen Teil der Kunsttheorie Benjamins begründet. Unmittelbarer Anlaß für seine Niederschrift war „eine aus leidigen Umständen eingegangene Verpflichtung, eine Arbeit über den russischen Dichter Ljesskow zu schreiben“ (Briefe, 710). Was entstand, geht über den literarischen Anlaß weit hinaus und ist eine durchaus theoretische, auf den Begriff der Erfahrung und die Unterscheidung von Erzähler und Romancier gerichtete Studie.<sup>149</sup> In einem kurz vor seinem Tod geschriebenen „Curriculum vitae“ werden Erzähler- und Kunstwerk-Aufsatz von Benjamin einander zugeordnet und beide als Versuch dargestellt, bestimmte Kunstformen „aus dem Funktionswechsel zu verstehen, dem die Kunst insgesamt im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung unterworfen ist“.<sup>150</sup> Wenn also „Der Erzähler“ von Problemen der Gattungstheorie handelt, dann in einem neuen Sinn. Es ist kein Zufall, daß vom Romancier geredet wird und nicht vom Roman, vom Erzähler und nicht der Erzählung<sup>151</sup>, denn es geht nicht um die deduktive Bestimmung einer Gattung, sondern um eine Analyse, die zugleich deren historische Voraussetzungen erfaßt. Statt die bloßen Wandlungen einer Kunstform zu verfolgen, wird nach den realen gesellschaftlichen Veränderungen gefragt, in welche die der Kunstform als Moment integriert ist.

Der gesellschaftliche Ort des Erzählens liegt inmitten des Bereichs alltäglicher Lebensvollzüge und der Arbeit; es hat nicht zur Voraussetzung, daß der Erzählende oder Zuhörende von Arbeit freigesetzt ist, sondern, daß in der Arbeit Zeit ist für den erzählenden Verkehr der Arbeitenden selbst. Benjamin sah diese Voraussetzungen im Handwerk gegeben. Die Analogie zum Handwerk hat jedoch einen anderen, für die Bestimmung des Kunstcharakters des Erzählens wichtigeren Aspekt. Das Erzählen ist nicht Kunst wie jene, die mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft von dieser sich getrennt hat und als Kunst ihr gegenübergetreten ist. Das Erzählen ist im gleichen Sinne Kunst wie jedes mittelalterliche Handwerk. Die Analogie zwischen Handwerks- und Erzählkunst wird in verschiedenen Richtungen weitergeführt. „Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen – lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam

handwerkliche Form der Mitteilung“ (II, 447). Das Erzählen hat nicht nur eine bestimmte, der handwerklichen ähnliche Form der Arbeitsorganisation zur materiellen Voraussetzung, es ist ihr in der Form des Produzierens selbst verwandt. „Die Schriftstellerei“, so zitiert Benjamin aus einem Brief von Lessow, „ist für mich keine freie Kunst, sondern ein Handwerk“ (ebd.). Und aus dem Bereich des Kunsthandwerks – von jenen Lackarbeiten, die in einer vielfachen Reihe dünner, transparenter, sich übereinanderlegender Schichten die vollkommensten Muster hervorbringen – stammt das Bild, das Benjamin für die Art und Weise gibt, „in der die vollkommene Erzählung aus der Schichtung vielfacher Nacherzählungen an den Tag tritt“ (II, 448). Die Kunst, Geschichten zu erzählen, ist die „Kunst, sie weiter zu erzählen“ (II, 446f.). Darin kommt die Distanz zum Ausdruck, die zwischen der Erzählkunst liegt und dem Kunstbegriff, der in Europa seit dem achtzehnten Jahrhundert bestimmend wurde und dessen Werte Benjamin in dem Septett von „Schöpfung, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß“ (III, 236) zusammengefaßt hat.

Von Größe, Originalität, Schöpfung des Erzählers ist darum bei Benjamin auch nicht die Rede: „Unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt“ (II, 440). Der Benjaminsche Erzähler nimmt seine Autorität nicht aus der Genialität eines Einfalls, sondern aus der Authentizität des Berichteten. Die Versicherung der Authentizität wird selbst zum Bestandteil des Erzählten.

So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben. (II, 447)

Der Erzähler übernimmt so die Aufgabe eines Vermittlers, auf den es weniger als auf das Vermittelte ankommt. Viel eher als Urheber von Literatur ist er eine gesellschaftliche Institution, der Umschlagplatz von Erfahrungen seines Volkes oder Standes. Denn, was er vermittelt, stammt aus der Erfahrung, „aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören“ (II, 443). Dabei handelt es sich auch um Erfahrungen, die im Rohzustand des Erlebens, als Erfahrungen am eigenen Leib ungenießbar sind. „Und wieviel nahrhafte Substanzen gibt es, die im Rohzustand unbekömmlich sind! wie viele Erlebnisse, von denen zu lesen ratsam ist, nicht: sie zu haben. Sie schlagen manchem an, der zu Grunde ginge, wenn er ihnen in natura begegnete“ (IV, 436).<sup>152</sup> Der hier beschriebene Gebrauchswert mitgeteilter Erfahrungen wird im Erzähler-Aufsatz zum eigentlichen Wert der Geschichten. In jeder „wahren Erzählung“ stecke ein Nutzen. Benjamin erinnert an die landwirtschaftlichen Ratschläge Gotthelfs, die Beschäftigung mit den Gefahren der Gasbeleuchtung bei Nodier, die naturwis-

senschaftliche Unterweisung in Hebels „Schatzkästlein“. „Dieser Nutzen mag einmal in einer Moral bestehen, ein andermal in einer praktischen Anweisung, ein drittes in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel – in jedem Falle ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß. Wenn aber ‚Rat wissen‘ heute altmodisch im Ohre zu klingen anfängt, so ist daran der Umstand schuld, daß die Mitteilbarkeit der Erfahrung abnimmt“ (II, 442).

Benjamin denkt sich die Entstehung von Erfahrung als einen Prozeß weniger der Mitteilung als vielmehr der Aneignung, und zwar als einen Aneignungsprozeß, der durch Jahrtausende vom selben Gegenstand ausgehend sich vollziehen läßt. Er spricht vom „Assimilationsprozeß“ (II, 446) der fremden an die eigene Erfahrung, den jede von Erklärungen, besonders von „psychologischer Analyse“ (ebd.) freigehaltene Geschichte provoziert.<sup>153</sup> „Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten . . . Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt“ (II, 445). Als Beispiel erzählt er eine Geschichte Herodots über den Ägypterkönig Psammenit, der, in Gefangenschaft geraten, dem Triumphzug seines Gegners beiwohnen muß; ohne Bewegung sieht er seine Tochter als Dienstmagd vorbeikommen und seinen Sohn zur Hinrichtung geführt; als er aber seinen Diener, einen alten verarmten Mann, in den Reihen der Gefangenen wiedererkennt, schlägt er mit den Fäusten an seinen Kopf und gibt alle Zeichen der tiefsten Trauer von sich.

Herodot erklärt nichts. Sein Bericht ist der trockenste. Darum ist diese Geschichte aus dem alten Ägypten nach Jahrtausenden noch imstande, Staunen und Nachdenken zu erregen. Sie ähnelt den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. (II, 446)

Damit schließt Benjamin seinen Bericht. Das „Staunen und Nachdenken“ meint er wörtlich, denn er hat mit dieser Geschichte experimentiert. Er hat sie seinen Freunden erzählt, so Asja Lacis und Franz Hessel (II, 1288; IV, 1011). Die Antworten, die sie ihm gegeben haben, kehren wortgetreu im Erzähler-Aufsatz wieder. Doch um den Inhalt der Antworten geht es nicht so sehr als um die Tatsache, daß eine Jahrtausende alte Geschichte „ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag“ hat bewahren können. In den Geschichtsthesen kehrt eine ähnliche Metapher wieder: „Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks enttastenden Samen in ihrem Innern“ (I, 703). Und auch, was neben dem Roman am schärfsten der Erzählung konfrontiert wird, die Zeitungsinformation, wird aufgrund der zeitlichen Bestimmung in Opposition gesetzt: „Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in

diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären“ (II, 445).

Die Figur des Erzählers gewinnt in bestimmten Zügen vor allem durch die Konfrontation mit dem Romancier Kontur. Das Aufkommen des Romans in der Frühzeit des Bürgertums wertet Benjamin als eines der ersten Zeichen für den kommenden Verlust des Erzählens als der gelingenden Übermittlung von Erfahrungen. Dieser Gegensatz zwischen Erzähler und Romancier wird in verschiedener Hinsicht entwickelt. Die Möglichkeit des Erzählers, die Vielfalt der Ereignisse als Reichtum der Erfahrung sich niederschlagen zu lassen, setzt die Gewißheit über eine irgendwie geartete, heilsgeschichtlich oder naturgeschichtlich ausgerichtete, in jedem Fall aber kollektiv verbürgte traditionale Ordnung voraus. Die Veränderungen des Bewußtseins, die mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft einhergingen, haben diese Gewißheit ins Wanken gebracht.

Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. (II, 443)

Was Benjamin auf der Ebene des Inhalts durch die Formulierung „Hie ‚Sinn des Lebens‘ da ‚Moral von der Geschichte‘“ (II, 455), durch den Gegensatz von der Inkommensurabilität des Berichteten im Roman auf der einen Seite und dem exemplarischen Charakter einer Erzählung auf der anderen zu fassen sucht, kehrt auf der Ebene der Rezeption wieder. Medium der Vermittlung für den Erzähler ist das gesprochene Wort, Voraussetzung des Erzählens eine Form der Geselligkeit, zumindest die Gesellschaft des Erzählers. Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst verbreitet sich eine Form der Rezeption, deren Vorläufer nicht in den Formen der Epik, sondern in den klösterlichen Meditationen sich versenkender Mönche zu finden ist.<sup>154</sup> „Der Leser eines Romans ist aber einsam. Er ist es mehr als jeder andere Leser. (Denn selbst wer ein Gedicht liest, ist bereit, den Worten, für den Hörenden, Stimme zu leihen.) In dieser seiner Einsamkeit bemächtigt der Leser des Romans sich seines Stoffes eifersüchtiger als jeder andere. Er ist bereit, ihn restlos sich zu eigen zu machen, ihn gewissermaßen zu verschlingen. Ja, er vernichtet, er verschlingt den Stoff wie Feuer Scheiter im Kamin“ (II, 456). Romane werden nicht erzählt. Jeder Erzählung aber trägt die Aufforderung in sich, weiter-erzählt zu werden. Das Erzählen hat nicht zur Voraussetzung eine bestimmte Form von Geselligkeit, seine innerste Tendenz ist auf Vergesellschaftung ausgerichtet. „Man hat sich selten darüber Rechenschaft abgelegt, daß das naive Verhältnis des Hörers zu dem Erzähler von dem Interesse, das Erzählte zu behalten, beherrscht wird. Der Angelpunkt für den unbefangenen Zuhörer ist, der Wiedergabe sich zu versichern“ (II, 453).

Nicht nur die oben erwähnte Mitteilung Benjamins an Scholem, er wolle eine neue „Theorie des Romans“ schreiben, sondern Gemeinsamkeiten, die in

der Sache begründet sind, verweisen auf Lukács.<sup>155</sup> Dessen „geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“ bestimmt die Epopöe als die epische Form eines Zeitalters, in dem der Einklang von Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft gewahrt und die Sinnerfülltheit der empirischen Welt gesicherte Voraussetzung ist. „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“<sup>156</sup> Die Epopöe findet Antworten auf die Frage nach dem „Sinn des Lebens“ in der sie unmittelbar umgebenden Realität vorgebildet, ohne daß sie diese Fragen selbst gestellt hätte. Fragwürdig wird dieser Sinn erst nach der geschichtsphilosophischen Wende, die Lukács durch die Entdeckung der „Produktivität des Geistes“<sup>157</sup> markiert sieht. Das neue Zeitalter kennt das Bild der Harmonie, die Versöhnung von noch nicht zerfallenen Momenten nur als Sehnsucht. Der Roman, die epische Form der neuen Epoche, ist die Vergegenständlichung des Verlusts in Gestalt der Suche nach dem Verlorenen oder, wie Lukács am Anfang formuliert, er ist der „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“<sup>158</sup>. — Benjamin diskutiert die Lukácssche Romantheorie nicht, sondern schreibt quasi kontrapunktisch eine eigene Theorie. Gemeinsamkeiten oder Differenzen werden nicht expliziert, und die Stelle, an der Benjamin aus Lukács' Romantheorie zitiert, bleibt isoliert.<sup>159</sup> Jedoch auch ohne, daß bestimmte Begriffe aus der „Theorie des Romans“ übernommen worden wären, läßt der Erzähler-Aufsatz manche Parallelen zu Lukács' Bestimmung des Epos erkennen. Bei Lukács heißt es: „Es gibt wohl Helden und Schurken, Fromme und Verbrecher, aber der größte Held hebt sich auch nur um Haupteslänge aus der Schar seinesgleichen, und die würdevollen Worte der Weisesten werden selbst von den Törichten vernommen . . . Der Held der Epopöe ist, strenggenommen, niemals ein Individuum. Es ist von altersher als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.“<sup>160</sup> Damit sind Momente angesprochen, die auch Benjamin für den Erzähler namhaft macht: so das Moment der Teilhabe an einem Gemeinwesen, das noch nicht in voneinander entfremdete Individuen dissoziiert ist, das der Anonymität und der Namenlosigkeit des Erzählers, das des Vermögens, „Weisheit“ als den Rat, der „in den Stoff gelebten Lebens eingewebt“ ist, zu vermitteln (II, 442). Auch von einem anderen Gesichtspunkt her wird die Nähe Benjamins zu bestimmten Seiten der Lukácsschen Theorie einsichtig. Beide, der eine für das Zeitalter des Epos, der andere für den Geist des Erzählens, postulieren einen Einklang von Mensch und Natur, der aufgrund von in der Folgezeit wirksam gewordenen Veränderungen in der Geschichte zerstört wurde und an dessen Stelle Verhältnisse getreten sind, aus denen die epische Form des Romans hervorging. So schreibt Lukács: „Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne; sie scheiden sich scharf, die Welt und das Ich, das Licht und das Feuer, und werden doch niemals einander für immer fremd.“<sup>161</sup>

Die Konkurrenz, in die Benjamin zur Lukácsschen Romantheorie sich be-  
gibt, gründet sich vor allem darauf, daß die bürgerliche Epoche, die jenes Zeit-  
alter der Harmonie zwischen Mensch und Natur abgelöst hat, bei Benjamin  
selbst unter dem Gesichtspunkt der Krise erscheint. Der Bestand des Romans  
ist bedroht, und zwar durch die Entwicklung gerade der Technik, die als  
Drucktechnik die Stunde der einsamen Romanlektüre eingeläutet hat, die  
aber als Reproduktionstechnik und insbesondere als Technik des Films sich  
auf ein neues Kollektiv gerichtet zeigt. Der Hoffnung auf einen qualitativen  
Sprung in der gesteigerten Subjektivität, die bei Lukács in den Romanen  
Dostojewskis sich andeutet, steht bei Benjamin die Hoffnung auf eine neue  
Kollektivität gegenüber.<sup>162</sup> Die Figur des Erzählers ist Vergangenheit, doch  
will man die „Vorliebe“ Benjamins für den Erzähler im Gegensatz zum Ro-  
mancier (Briefe, 710f.) nicht in den Bereich privater Neigungen abdrängen –  
das verbietet allein die im oben erwähnten Lebenslauf von Benjamin selbst  
vorgenommene Verklammerung des Lesskow-Aufsatzes mit dem Kunstwerk-  
Aufsatz –, will man sie auch nicht zur melancholischen Erinnerung an eine  
historische Spezialität verharmlosen, will man also Benjamins Historismus-  
Kritik ernst nehmen und damit die Kritik an der Abgeschlossenheit des Ver-  
gangenen, dann muß man die Stelle zeigen, von der her die mit dem Aufsatz  
über den Erzähler angeschnittenen Probleme als historisch nicht abgeschlos-  
sen, nicht ‚erledigt‘ erkennbar werden.

Der Erzähler ist nicht nur der historische Vorläufer des Romanciers in  
einer Folge epischer Formen, er ist vor allem dessen Gegenspieler. Zu Beginn  
des Aufsatzes deutet Benjamin an, daß er um der Erkennbarkeit bestimmter  
Züge am Bild des Erzählers willen den Abstand zu ihm noch vergrößert  
habe.<sup>163</sup>

Einen Lesskow als Erzähler darstellen heißt nicht, ihn uns näher bringen,  
heißt vielmehr den Abstand zu ihm vergrößern. Aus einer gewissen Entfer-  
nung betrachtet gewinnen die großen einfachen Züge, die den Erzähler  
ausmachen, in ihm die Oberhand. Besser gesagt, sie treten an ihm in Er-  
scheinung, wie in einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Ab-  
stand hat und den richtigen Blickwinkel, ein Menschenhaupt oder ein  
Tierleib erscheinen mag. (II, 438f.)

Es fällt auch auf, daß die im Lesskow-Aufsatz namentlich erwähnten Erzähler  
(Nodier, Stevenson, Hebel, Lesskow, Poe)<sup>164</sup> fast ausnahmslos einer Zeit ent-  
stammen, in der die historischen Bedingungen des Erzählens nicht mehr gege-  
ben waren, das heißt, die Elemente der bürgerlichen Gesellschaft schon in  
mehr oder minder fortgeschrittenem Stadium sich ausgebildet zeigten und da-  
mit die Bedingungen, aus denen der Roman hervorging. Wenn man dies nicht  
einfach als theoretische Inkonsequenz übergehen oder es damit erklären will,  
daß eben aus der mündlichen Tradition keine Beispiele überliefert sind, dann  
muß man es als Zeichen dafür verstehen, daß die Unterscheidung zwischen  
vorbürgerlich und bürgerlich über die zeitliche hinaus eine qualitative Diffe-

renz meint und daß die Form des Erzählens ihre Bedeutung vor allem aus der qualitativen Opposition gewinnt, in der sie zur Kunstform der bürgerlichen Epoche, dem Roman, steht: viel mehr als vorbürgerlich ist sie *nicht-bürgerlich*, *anti-bürgerlich*. Damit ist die Vorliebe Benjamins für den Erzähler bei ihrem politischen Namen genannt. Von hier aus lassen sich die Beziehungen zum Kunstwerk-Aufsatz entwickeln.

### *„Schicksalsstunde“ der Kunst*

„Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar“ (I, 473). Diese politische Intention des Kunstwerk-Aufsatzes soll, wie Benjamin in einem Brief schreibt, „von innen her, unter Vermeidung aller *unvermittelten* Beziehung auf Politik“ (Briefe, 690), realisiert werden. Benjamin sieht in seiner Arbeit nicht weniger als eine Studie, in der er „als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden“ (Briefe, 699) habe. Die vorangestellten Bemerkungen von Valéry, versteht man sie weniger als Motto denn als Aufriß des Problems, geben einen Eindruck von Umfang und Tragweite des Vorhabens. Mit dem Hinweis auf die immens gewachsene Verfügungsgewalt des Menschen über „die Dinge und die Verhältnisse“ begründet Valéry seine Erwartung auf die „eingreifendsten Veränderungen“, in dem, was traditionell von den schönen Künsten gegolten hat. „Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern“ (I, 472).

Valérys „Man muß sich darauf gefaßt machen“ findet seine Formulierung in Begriffen der marxistischen Theorie durch Benjamins Vorwort. Dort wird ein nicht im Umfang aber in der Methode analoges Unternehmen zur Marx'schen Analyse des Kapitalismus angekündigt: so wie Marx nicht über den Kommunismus als einen besseren zukünftigen Gesellschaftszustand geschrieben hat, sondern darüber, wie aufgrund seiner eigenen, inneren Widersprüche der Kapitalismus Bedingungen produziert, die schließlich „die Abschaffung seiner selbst möglich machen“ (I, 473), so geht es Benjamin um die Analyse der gegenwärtigen Veränderungen im Bereich der Kunst: um die Aufdeckung von „Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen“ und nicht um „Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung“ (ebd.). Die „Schicksalsstunde der Kunst“ (Briefe, 690) habe geschlagen. In einer Ansprache im Pariser Institut zum Studium des Faschismus mit dem Thema „Der Autor als Produzent“ macht Benjamin zwei Jahre zuvor Andeutungen über dieses Schicksal.

Nicht immer hat es in der Vergangenheit Romane gegeben, nicht immer wird es welche geben müssen; nicht immer Tragödien; nicht immer das große Epos. Nicht immer sind die Formen des Kommentars, der Übersetzung, ja selbst der sogenannten Fälschung Spielformen am Rande der Literatur gewesen, . . . Dies alles, um Sie mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß wir in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen mitten innestehen, . . . in dem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten. (II, 687)

Zu den Gegensätzen, die „ihre Schlagkraft verlieren könnten“, gehört der von Kunst und Nicht-Kunst. Dies ist der Blickwinkel, unter dem Benjamin Gedanken weiterführt, die er in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ (II, 368–385) zuerst angestellt hat. Er untersucht die Anzeichen dafür, daß sich das Kunstwerk „zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen“ wandle, „von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“ (I, 484). Folgerichtig lehnt er ab, die Fragestellung des neunzehnten Jahrhunderts, ob denn die Photographie eine Kunst sei, für den Film zu übernehmen. „Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe – so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung“ (I, 486). Benjamins Aufsatz über das *Kunstwerk* im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit muß daher als ein Versuch der Antizipation jener „ganz neuen Funktionen“, als Aufdeckung verborgen liegender Tendenzen und als experimenteller Vorgriff auf eine neue Qualität verstanden werden, von der es freilich zugleich heißt, daß sie „zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt“ (I, 503).<sup>165</sup> Benjamin folgt darin der Devise Brechts, nicht an das gute Alte anzuknüpfen, sondern an das „schlechte Neue“.<sup>166</sup> Den Gutes verheißenden Tendenzen im schlechten Neuen geht Benjamin am Film und der Photographie nach, die die „brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben“ (I, 484). Denn die Möglichkeit der technischen Reproduktion von Kunstwerken traditioneller Art – in dieser technischen Reproduzierbarkeit sieht Benjamin die materielle Seite des Funktionswandels – ist mit der Photographie und schließlich dem Film in eine neue Qualität umgeschlagen. „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt“ (I, 481f.).

Benjamin sucht die Funktionsveränderungen in vor allem drei Richtungen deutlich zu machen: im Hinblick auf die Trennung von Wissenschaft und Kunst, die Trennung von Autor und Publikum und im Hinblick auf Störun-

gen der Einfühlung. Zum ersten Komplex entwickelt er eine „Hilfskonstruktion“ (I, 495), in welcher er der Haltung des Magiers die des Chirurgen gegenüberstellt. Der Magier heilt einen Kranken durch das Auflegen der Hand; er verletzt die Integrität des kranken Körpers nicht durch einen operativen Eingriff, wie er zur Praxis des Chirurgen gehört. Er bewahrt die „natürliche Distanz“ zwischen sich und dem Behandelten, ja, steigert sie noch „kraft seiner Autorität“. Der Chirurg hingegen dringt operativ in den Körper des Kranken ein.

Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheiten ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden. (I, 496)

Der Kameramann der Photographie wie des Films entspricht damit Veränderungen der Realität, die Benjamin an anderer Stelle mit den Worten Brechts beschreibt. Die Lage wird „dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht“ (II, 383f.). Daß die einfache Wiedergabe der Realität nichts mehr über sie aussagen kann, mache die Trennung von Wissenschaft und Kunst fragwürdig. Der Film bedeute die Aufkündigung der Trennung beider. An ihm könne man beobachten, daß er für den Bereich des Optischen so wie die Psychoanalyse für den des Psychischen etwas vorher Unbekanntes sichtbar gemacht habe.

Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unmerkelt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen. Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt . . . Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinander fielen, als identisch erkennbar zu machen. (I, 498f.)

An den frühen russischen Filmen sieht Benjamin eine revolutionäre Synthese von Kunst und Wissenschaft, weil sie „nicht auf Reiz und Suggestion, sondern auf Experiment und Belehrung“ ausgehen. Belehrt werde da nicht ein Publikum durch Sachverständige, sondern ein sachverständiges Publikum belehre sich selbst. Sachverständig sei das Publikum, weil seine eigenen Angelegenheiten zu Wort kommen, weil in den Filmen nicht Darsteller im traditionellen Sinn gezeigt werden, sondern „Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen“ (I, 494). „In der Sowjetunion kommt die Arbeit selbst zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist“. (I, 493)

Damit ist schon der zweite Komplex angesprochen, die Trennung von Autor und Publikum. Der Film hat hier an einer Entwicklung teil, die Benjamin in verschiedenen Bereichen, so auch an der Presse und am epischen Theater Brechts konstatiert. „Jeder Zuschauer wird Mitspieler werden können“, heißt es in „Was ist das epische Theater?“ (II, 536). Und für die Tagespresse gilt zwar, daß die Leser zunächst nur „fallweise“ unter die Schreibenden geraten – Benjamin verweist auf die Leserbriefspalte und darauf, daß jeder Europäer „grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte“ (I, 493) – dennoch insistiert er darauf, damit sei „die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren“ (ebd.). In anderem Zusammenhang gibt er ein genaueres Bild von den Veränderungen, die er meint. Er zieht als Beispiel Tretjakow heran, der ihm als fortschrittlicher, das heißt „operierender“, das aber heißt in die bestehenden Verhältnisse eingreifender und zu ihrer Veränderung beitragender Schriftsteller gilt. Auf die Parole „Schriftsteller in die Kolchose“ sei Tretjakow in die Kommune „Kommunistischer Leuchtturm“ gefahren und habe dort folgende Arbeiten in Angriff genommen: „Einberufung von Massenmeetings; Sammlung von Geldern für die Anzahlung auf Traktoren; Überredung von Einzelbauern zum Eintritt in die Kolchose; Inspektion von Lesesälen; Schaffung von Wandzeitungen und Leitung der Kolchos-Zeitung; Berichterstattung an Moskauer Zeitungen; Einführung von Radio und Wanderkinos usw.“ (II, 686f.). Über die Kolchose hat Tretjakow erst geschrieben, nachdem er sie als lesende und schreibende Kolchose organisiert und somit die Aufhebung der Trennung von Lesenden und Schreibenden gefördert hat.

Was Einfühlung in ein Werk, die der „echten“ Kunst angemessene Form der Rezeption, meint, illustriert Benjamin durch die alte Geschichte von dem chinesischen Maler, der vor den Augen seiner Bewunderer auf den gemalten Wegen seines Bildes sich entfernt und in ihm verschwindet (I, 504). Der Versenkung als einer „Schule asozialen Verhaltens“ (I, 502) sucht er eine neue Form der Rezeption entgegenzusetzen, die statt Einfühlung Zerstreuung, statt Aufmerksamkeit Ablenkung vom Publikum fordert und damit zu einer „Spielart sozialen Verhaltens“ (ebd.) wird. Im Medium des Films sieht Benjamin die Destruktion der Einfühlung am weitesten vorangetrieben, und zwar „kraft seiner technischen Struktur“ (I, 503), die Einfühlung nur als Einfühlung „in den Apparat“ gestattet (I, 488). Letzteres aber heißt Destruktion von Einfühlung überhaupt, denn die filmische Apparatur, „die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramanes laufend zu dieser Leistung Stellung“ (ebd.). Der Blick der Kamera erscheint als ein die Wirklichkeit demontierender und zugleich konstruierender und der Blick des Publikums ein kritisch begutachtender. – Unter dem Gesichtspunkt der Zerstörung überkommener Formen der Rezeption ordnet

Benjamin dem Film die avantgardistische Spitze traditioneller Kunstformen zu: so innerhalb der Malerei den Dadaismus, innerhalb der Theaterkunst das epische Theater Brechts.<sup>167</sup> „Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist . . . Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen . . . Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen“ (I, 500ff.).

### *Ungleichzeitige Negation der autonomen Kunst*

Durch die technische Reproduzierbarkeit und vor allem durch die auf massenhafte Reproduktion angelegten Formen der Darstellung in Film und Photographie sieht Benjamin das Schicksal eines Begriffs von Kunst besiegelt, der selbst kaum zweihundert Jahre alt ist. Die ‚Kunst‘ des Erzählens steht diesem Kunstbegriff gleichermaßen fern, wenn auch nicht in gleicher Weise. In dieser Opposition zum autonomen Kunstbegriff berühren sich der Aufsatz über den vor- beziehungsweise antibürgerlichen Erzähler<sup>168</sup> und die Thesen über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, die fast zur gleichen Zeit geschrieben wurden und doch kaum gegensätzlicher hätten ausfallen können. Fragt man nach der Vereinbarkeit beider Arbeiten und zugleich nach der Aktualität des Erzählers, stößt man auf eine Figur der Entgegensetzung, wie sie ähnlich der „Wettannahme“, einem Stück aus der „Einbahnstraße“, zugrunde liegt.

Das bürgerliche Dasein ist das Regime der Privatangelegenheiten. Je wichtiger und folgenreicher eine Verhaltensart ist, desto mehr enthebt es sie der Kontrolle. Politisches Bekenntnis, Finanzlage, Religion – das alles will sich verkriechen, und die Familie ist der morsche, finstere Bau, in dessen Verschlängen und Winkeln die schäbigsten Instinkte sich festgesetzt haben. Das Philisterium proklamiert restlose Privatisierung des Liebeslebens . . . Feudal und proletarisch ist die Verlegung der erotischen Akzente ins Öffentliche. Mit einer Frau bei der und der Gelegenheit sich zeigen, kann mehr bedeuten als mit ihr zu schlafen. (IV, 144)

Die Aktualität des Erzählers rührt allein von seiner Stellung zu Problemen des Kunstwerk-Aufsatzes her und aus der Stellung beider zu jenem Begriff der autonomen Kunst. Sie besteht nicht darin, daß ein Veraltetes erneuert und die Vergangenheit rehabilitiert werden könnte. Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft hat das Erzählen in den Bereich des Archaischen abgedrängt. Aber, mit den Anzeichen für die Auflösung des Kapitalismus gewinnt

das Erzählen bei Benjamin ein neues Recht. Als die vom Kapitalismus zerstörte Form menschlichen Verkehrs, als ein Bild öffentlich sich vermittelnden Kollektivbewußtseins, als eine Kunstform, die mit den materiellen Lebensvollzügen verwoben ist und nicht zur Welt in einem Reflexionsverhältnis steht, bedeutet das Erzählen die Negation – freilich eine Negation von der Vergangenheit her – der bürgerlichen Kunstwerte von Autonomie, Schöpfer-tum, Geheimnis und das heißt des bürgerlichen Kunstbegriffs überhaupt. Damit aber rückt es in die Nähe dessen, was Benjamin als den „revolutionären Gebrauchswert“ der neuen Kunst ausmacht. Denn die Qualitäten, die das Erzählen auszeichnen, Öffentlichkeit und Kollektivität, haben ihr Pendant in den kunstpolitischen Forderungen nach Zerstörung der asozialen Form ein-fühlender Kontemplation, wie sie im Kunstwerk-Aufsatz gefordert werden und wie Benjamin sie mit dem epischen Theater Brechts realisiert sah. In der Ver-gangenheit entdeckt Benjamin allein an der im Grenzbereich der Kunst ange-siedelten Baukunst Ähnlichkeiten zu der neuen, „durch Gebrauch“ (I, 504) und im Kollektiv sich vollziehenden Rezeption. „Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehr-reichsten“ (ebd.). Der Erzähler-Aufsatz hält ein vorbürgerliches Bild der Ein-heit von individueller und kollektiver Erfahrung fest. Doch nur, wenn dieses Bild als erkennbar allein durch die Risse und Sprünge im Gefüge der kapitali-stischen Gesellschaft hindurch begriffen wird, als ein Bild, das früher gar nicht hatte sich einstellen können, dann wird die Gefahr der bloß romantischen Betrachtung abgewendet. In anderem, aber ähnlichem Zusammenhang ist Benjamin solcher Gefahr entgegengetreten. „Mit der Romantik setzte die Jagd nach dem falschen Reichtum ein. Nach der Einverleibung jeder Vergangen-heit, nicht durch die fortschreitende Emanzipation des Menschengeschlechts, kraft deren es seiner eigenen Geschichte immer geistesgegenwärtiger in das Auge sieht und immer neue Winke ihr abgewinnt, sondern durch die Nach-ahmung, das Ergattern aller Werke aus abgelebten Völkerkreisen und Welt-epochen“ (II, 581). Die Winke, die Benjamin in seiner Bestimmung des Erzählers der Vergangenheit abgewinnt, zeigen nicht nur auf den realen Mangel der Gegenwart, sondern auch auf die realen Chancen der Zukunft: einer Zu-kunft, die die Chancen für die Abschaffung des gegenwärtigen Mangels wahr-nimmt und damit die rettende Aufhebung des Vergangenen bedeutet. Indem der Kunstwerk-Aufsatz die reale Möglichkeit einer neuen Form der Vergesell-schaftung, einer neuen Allgemeinheit der Kunst, zu zeigen versucht, verweist er objektiv auf jene im Erzähler-Aufsatz festgehaltene archaische Form der Vergesellschaftung, die durch den Kapitalismus zerstört wurde.

Benjamin war mit seinen Hoffnungen nicht allein. Die Namen Brecht und Eisler stehen für einen Versuch, an dem viele teilhatten: Kunst durch ihre Revolutionierung zu retten. Brecht ist auch einer der wenigen Gewährs-männer, die Benjamin zitiert (I, 484). Auf die junge Sowjetunion blickte nicht allein die europäische Linke wie gebannt.<sup>169</sup> Erst Monate nach Ab-

schluß des Kunstwerk-Aufsatzes muß Benjamin anlässlich der Moskauer Schauprozesse an Horkheimer schreiben: „Ich verfolge die Ereignisse in Rußland natürlich sehr aufmerksam. Und mir scheint, ich bin nicht der einzige, der mit seinem Latein zuende ist.“<sup>170</sup> Wie weit die Hoffnungen auf ein Ende der bürgerlichen Kultur in das Bürgertum selbst vorgedrungen waren, zeigt ein Brief von Thomas Mann. „Das Ende der bürgerlichen Kulturepoche würde ich nicht erst 1933, sondern schon 1914 ansetzen. Die Erschütterung, die wir damals empfanden, gründete ja in dem Gefühl, daß der Ausbruch des Kriegs das Ende einer Welt und den Anfang von etwas völlig Neuem historisch markierte. Seitdem ist alles in aufwühlender und umwälzender Bewegung und wird es noch lange sein . . . ich bin ein Sohn des bürgerlichen Individualismus und von Natur (wenn ich mich nicht durch den Verstand korrigieren lasse) sehr geneigt, die bürgerliche Kultur und die Kultur selbst zu verwechseln und in dem, was danach kommt, Barbarei zu sehen. Aber meine Sympathie mit dem sich wandelnden Leben lehrt mich, daß das Gegenteil der ‚Kultur‘, wie wir sie kannten, nicht Barbarei ist, sondern *Gemeinschaft*. Ich denke in erster Linie an die Kunst. Es wird charakteristisch sein für die nachbürgerliche Welt, daß sie die Kunst aus der feierlichen Isolierung befreien wird, welche die Frucht *der Emanzipation der Kultur vom Kultus*, ihrer Erhebung zum Religionsersatz war. Befreit werden wird die Kunst aus dem Alleinsein mit einer Bildungselite, ‚Publikum‘ genannt, die es schon nicht mehr gibt, so daß also die Kunst bald völlig allein, zum Aussterben allein sein wird, es sei denn, sie fände den Weg zum ‚Volk‘, das heißt, um es unromantisch auszudrücken, zu den Massen. Ich glaube, ihre ganze Lebensstimmung wird sich verändern, und zwar ins *Heiter-Bescheidene*. Viel melancholische Ambition wird von ihr abfallen und eine neue Unschuld, ja Harmlosigkeit ihr Teil sein. Die Zukunft wird in ihr – sie selbst wird in sich die Dienerin sehen an einer Gemeinschaft, die weit mehr als ‚Bildung‘ umfassen und Kultur nicht *haben*, vielleicht aber dergleichen *sein* wird.“<sup>171</sup> Der Verwechslung von Barbarei mit dem Ende einer bestimmten Kultur widerspricht Benjamin selbst in „Erfahrung und Armut“, einem 1933 erschienenen Text. Er versucht dort einen „positiven Begriff des Barbarentums einzuführen“ (II, 215) und endet mit den Worten: „Mag doch der Einzelne bisweilen ein wenig Menschlichkeit an jene Masse abgeben, die sie eines Tages ihm mit Zins und Zinseszinsen wiedergibt“ (II, 219).

### *Auratische Erfahrung*

Was an der Figur des Erzählers zu zeigen möglich ist: die Konstellation, in der das scheinbar Archaische mit der ästhetischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts sich befindet, wird am Begriff der Aura ungleich schwieriger, wenn nicht unmöglich. Der Komplex der auratischen Erfahrung macht einen Konflikt sichtbar, der für die Arbeiten Benjamins im letzten Jahrzehnt konstitutiv ist und der seine (wenn auch nicht immer produktive) Wirkung in nahezu jedem Text entfaltet.

Aura ist „ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (II, 378). Diese erste bündige Definition aus dem Jahre 1931 spricht von einer der frühesten Erfahrungen, zu denen Benjamin Aufzeichnungen gemacht hat. Unter den Anmerkungen zur „Einbahnstraße“ findet sich eine Reihe von „Dispositionen der Wahrnehmung“ überschriebenen Notizen, die „sehr viel früher, möglicherweise schon in der Zeit entstanden sind, als Benjamin der Jugendbewegung nahestand“ (IV, 937). Es heißt dort:

Was dem allerersten Anblick eines Dorfes, einer Stadt in der Landschaft den unvergleichlichen Ton verleiht, das ist, daß in ihrem Bild die Ferne ganz so gewichtig mitschwingt wie die Nähe. Noch hat diese kein Übergewicht durch die stete zur Gewohnheit gewordene Durchforschung erhalten. Haben wir einmal begonnen, uns im Ort zurecht zu finden, so kann jenes erste frühe Bild sich nie wieder herstellen. (IV, 938)

*Nähe* und *Ferne* sind Kategorien der Wahrnehmung und der Wahrnehmbarkeit. Dieses zentrale Problem der späteren Arbeiten Benjamins wird hier durch die Überschrift „Dispositionen der Wahrnehmung“ thematisch. Das Spiel zwischen Nähe und Ferne, die Gleichzeitigkeit, das Umschlagen von Nähe und Ferne bewirken eine Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit, der Ansichten von der Realität zufallen, von denen die Erinnerung zehrt und an denen Erfahrung sich bildet. Das erste Bild einer Stadt, in der man sich noch nicht zurecht findet, der letzte Blick auf eine Stadt, aus der man im Begriff ist abzureisen (IV, 133), sind Paradigmen solcher Wahrnehmung. Benjamin hat die Übergangssituationen, die Schwellenpositionen von Fremdheit in Vertrautheit besetzt und virtuos ausgespielt. In den Städtebildern, in der Einbahnstraße, in den Denkbildern hat er eine „neue Optik“ (IV, 316) entwickelt, die auf dem Prinzip der planmäßig eingesetzten Differenzwahrnehmung beruht. „Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen“ (IV, 316). Peter Szondi hat die Bedeutung dieses Wahrnehmungsgesetzes bei der Entstehung ästhetischer Werke in seinem Nachwort zu Benjamins Städtebildern hervorgehoben. „Benjamins Berlinbuch zeugt von der konstitutiven Rolle der Distanz. Es zeugt davon wie Kellers ‚Grüner Heinrich‘, der nicht in Zürich, sondern in der Fremde entstand, wie die in Italien geschriebenen ‚Buddenbrooks‘ oder der Roman Dublins, dessen Autor ihn nur auf dem Kontinent schreiben konnte, weil er der Ansicht war, der höchste Grad der Gegenwart sei die Abwesenheit.“<sup>172</sup>

Dem Doppel von Nähe und Ferne ist das von *Innen* und *Außen* verwandt. Im Kunstwerk-Aufsatz ist von der „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“ (I, 479) die Rede und am Ende des Baudelaire-Essays von der „Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis“ (I, 653). Die Beziehung zwischen Innen und Außen ist zwar nie wie die zwischen nah und fern in eine ‚Definition‘ der auratischen Erfahrung eingegangen, aber sie ist der Vorstellung von der Aura als Hülle, Schein implizit (s. auch Anm. I, 638f.). Sie ist im

übrigen Moment der Bedeutung, die Aura in den Schriften der Theosophen hat. In einem Rauschprotokoll von 1930 bezieht Benjamin sich polemisch auf die theosophische Vorstellung von einer Aura der Dinge. Er wendet ein, daß nicht nur an bestimmten Dingen eine Aura erscheine, sondern an allen, daß zweitens die Aura eines Dings mit jeder Bewegung desselben sich auch verändere und daß drittens Zeichen der „echten Aura“ das Ornament sei: „eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futural eingesenkt liegt.“<sup>173</sup> In den Drogenexperimenten, die Benjamin zwischen 1927 und 1934 unternahm, galt seine Aufmerksamkeit der „eigentümlichen Identitätserfahrung“, die aufgrund der „Mehrsinnigkeit“ des Ornaments zustande komme. In eine ähnliche Richtung führt Benjamins Hinweis auf die Bilder van Goghs: „Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mitgemalt ist.“<sup>174</sup> Schaut man sich diese Bilder an, so fällt in der Tat auf: es gibt keine glatten Ränder; Bäume, Horizont, Wolken sind nicht klar abgegrenzt. Wichtiger aber ist das eine: vor allem die Spiralenhimmel zeigen, daß die Atmosphäre, der Schein der Sonnen und Gestirne nicht mehr Schein eines fixen Gestirns sind, daß dieses vielmehr vollkommen übergegangen ist in seine eigene Atmosphäre. Es gibt keine innere Substanz mehr, die von einem Strahlenkranz umgeben wäre, es gibt nur noch „ornamentale „Umzirkung“. Die Poesie Baudelaires dagegen steht am Himmel als „ein Gestirn ohne Atmosphäre“ (I, 653).

Innen ist das Verborgene, Unerkannte, das der unmittelbaren Ansicht nicht Zugängliche, außen das Verhüllende, die Schale. Benjamin liebte das Geheimnis, doch war er zugleich fasziniert von unscheinbarsten Details, von den profanen Dingen des Alltags. Mehr als eine private Neigung ist dies Zeichen einer Methode, die den Punkt sucht, von dem aus der Umschlag des scheinbar Innersten eines Gegenstandes in dessen Äußeres, seine Oberfläche, dargestellt werden kann und zugleich das Offenkundige, scheinbar Alltägliche, Vertraute als das in Wahrheit Unbekannte, Unerkannte, falsch Gewußte. Diese dialektische Optik, das Umschlagen von innen nach außen, von Hülle und Verhülltem, studierte Benjamin an einem Gegenstand, der aus den Kindheitserinnerungen stammt. Er beschreibt die Faszination, die von den Strümpfen ausging, „welche da gehäuft und in althergebrachter Art, gerollt und eingeschlagen, ruhten“.

Es war ‚Das Mitgebrachte‘, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt und das mich derart in die Tiefe zog . . . nun ging ich daran, ‚Das Mitgebrachte‘ aus einer 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. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ‚Das Mitgebrachte‘ und die Tasche eines waren. (IV, 284)

Eine seltsame Notiz findet sich in einem der Schemata zum Trauerspielbuch, das „Zum methodischen Teil“ überschrieben ist. Da steht: „Methodisches Verhältnis der metaphysischen Untersuchung zur historischen: der umgekehrte Strumpf“ (I, 918); es folgen keine Ausführungen. Die Notiz stammt aus dem Jahre 1923. Im Aufsatz über Proust taucht die Idee vom Strumpf wieder auf. Er hat „die Struktur der Traumwelt“ (II, 314) und ist Teil jener Welt im Stande der Ähnlichkeit, der Prousts „frenetisches Studium“ (II, 313) galt und deren Abkömmlinge Benjamin im Traum, im Rausch, im Spiel der Kinder, in den Bildern der Sprache suchte.

Aura, gedacht als Hülle eines Dings, verbirgt es, macht es unzugänglich, geheim. Das Geheimnis eines Dings rührt daher, daß es von etwas anderem als es selbst ist, eben von seiner Aura, umgeben gedacht wird. Erst die Vorstellung von auratisch verhüllten Dingen bringt also die von einem Geheimnis der Dinge hervor. — Wenn Benjamin von der Erfahrung der Aura dieses oder jenes Gegenstandes spricht, so steht Aura im genitivus objectivus. Die Sprache scheint darin anzudeuten, daß, da Aura die umgebende Hülle ist, die Erfahrung der Aura die Erfahrung der Verhülltheit eines Gegenstandes ist. Auratische Erfahrung bei Benjamin ist aber nicht nur negative Erfahrung: Erfahrung der Nicht-Erfahrbarkeit des in der auratischen Hülle verborgenen Gegenstandes. Aura ist das Geheimnis erzeugende Moment, doch Erfahrung der Aura eines Dings, heißt Teilhabe am Geheimnis desselben. Freilich, der Umstand, daß es von einer Aura umgeben gedacht wird, sagt etwas über den Modus der Teilhabe aus. Da liegt der springende Punkt in der Vorstellung vom auratisch verhüllten Gegenstand. Die Preisgabe des Geheimnisses kann nicht erzwungen werden, die Integrität des Dings muß gewahrt werden. Die Aura, das Geheimnis eines Dings, erfahren, heißt, es entdecken, ohne es zu zerstören, ohne es begrifflicher Gewalt zu unterwerfen.<sup>175</sup> So zitiert Benjamin Goethe: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird“ (II, 380). Die Vorstellung vom auratisch verhüllten Gegenstand wehrt die von einer unvermittelten Berührbarkeit ab. Sie verbietet den direkten Zugriff und macht zugleich bestimmte Veranstaltungen der Annäherung notwendig. „Methode ist Umweg“ (I, 208) — diese Maxime aus dem Trauerspielbuch gehört zu den Teilen des ‚frühen‘ Benjamin, die in den späteren Arbeiten nur modifiziert wurden und so ein umso größeres Gewicht erhalten haben.<sup>176</sup> Wenn Benjamin an Proust beobachtet, daß dieser ein Meister der hinweisende Geste war, ihm aber nichts fremder war als die der Berührung (II, 321), so hat er einmal mehr Verwandtes beschrieben.<sup>177</sup> Die Vorstellung vom auratisch umhüllten Gegenstand zwingt zum labyrinthischen Umgehen eines Zentrums, dessen Geheimnis — das wird als der Sinn und die Struktur des metaphorischen Sprechens bei Benjamin sich zeigen — nie ausgesprochen wird. Der Gedanke von der auratischen Verhüllung muß mit der labyrinthischen Figur des leeren Geheimnisses zusammengedacht werden.<sup>178</sup>

An der *zeitlichen* Bestimmung der auratischen Erfahrung müssen zwei

Momente unterschieden werden: das der Einmaligkeit einer Erscheinung und das im engeren Sinne historische, in dem die zeitliche Bedeutung des Doppels von Nähe und Ferne auf die Nähe oder/und Ferne einer Vergangenheit bezogen wird. – Die „einmalige“ Erscheinung einer Ferne ist zugleich eine *einzigartige* Erscheinung. Die zeitliche Bestimmung bekommt hier das Gewicht einer qualitativen Bestimmung. Die Erscheinung ist unverwechselbar, einzig (quantitativ)-artig (qualitativ).

An einem Sommertag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (II, 378)

Die Aura eines Gegenstandes erfahren heißt, den Augenblick der Erfahrbarkeit wahrnehmen. ‚Wahrnehmen‘ hat in dieser Wendung neben der einen der ‚sinnlichen Wahrnehmung‘ noch die andere Bedeutung von ‚ergreifen‘. Auratische Erfahrung heißt beides: in einem zeitlich bestimmten, nicht willkürlich festsetzbaren Augenblick eine Erscheinung wahrnehmen und: den Augenblick der Wahrnehmbarkeit einer Erscheinung wahrnehmen, den Augenblick ergreifen. Die durch diese Doppelbedeutung geweckte Assoziation an den Begriff des ‚kairos‘, (den richtigen, glücklichen, günstigen) Augenblick der Erkenntnis (Erfüllung), ist gewollt. Auch ‚kairos‘ hat das Zeichen eines Umschlags von zeitlicher Bewegung in Qualität (und Bewegung in Stillstand) an sich.<sup>179</sup> Darüber hinaus ist es, angesichts der Bedeutung sogenannter ‚Realmetaphern‘ bei Benjamin, durchaus vorstellbar,<sup>180</sup> daß er mit der Beziehung gespielt hat, die sich aus dem nicht-metaphorischen Verständnis des Augenblicks zum einen und der magischen Vorstellung von den die Augen aufschlagenden Dingen zum andern ergibt.

Das Moment der Unverwechselbarkeit und der Individualität wird zuerst von den Veränderungen in der technischen Entwicklung der Künste berührt. Der „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ (I, 480) und die „Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit“ (I, 479) sind Zeichen der veränderten Funktion von Kunst, deren materielle Basis Benjamin in den Techniken der Reproduktion sieht. Auch wenn Aura schon 1931 ein „seltsames Gespinst von Raum und Zeit“ genannt wurde, gewinnt das *historische* Moment erst fünf Jahre später im Kunstwerk-Aufsatz Bedeutung. Dort ist die Erfahrung der Aura die der an den Gegenständen haftenden und ihre Spuren hinterlassenden Tradition, die Erfahrung des Traditionszusammenhangs selbst. „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“ (I, 480). An die materielle Einzigkeit, sein Hier und Jetzt, das, was Benjamin die „Echtheit“ eines Kunstwerks nennt, ist im Kunstwerk-Aufsatz die Möglichkeit der Erfahrung von Tradition gebunden. Denn: „An diesem einmaligen Dasein . . . vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“ (I, 475). Wird die materielle Einzigkeit und Unnahbarkeit zerstört und tritt an dessen Stelle das

massenweise reproduzierte und den Massen überall zur Verfügung stehende Kunstwerk, so gerät auch die „geschichtliche Zeugenschaft ins Wanken“ (I, 477) und damit die Erfahrbarkeit von Geschichte überhaupt.<sup>181</sup> Dennoch wäre es falsch, von einer Entwicklung im Begriff der Aura zu sprechen, von einer Transformation der auratischen Erfahrung natürlicher Gegenstände in eine solche der Geschichte. Zwar könnte man darin eine Analogie zu der von Benjamin ‚streng‘ und ‚zwingend‘ genannten Übertragung des Goetheschen Begriffs vom Urphänomen „aus dem Bereich der Natur in das der Geschichte“ sehen,<sup>182</sup> doch gegen die Konstruktion einer solchen Wendung von der Natur zur Geschichte im Begriff der Aura spricht nicht nur, daß Benjamin ja die auratische Erfahrung im Kunstwerk-Aufsatz durch die frühere Erfahrung natürlicher Gegenstände (Gebirgszug, Zweig) zu „illustrieren“ (I, 479) versucht, sondern neben einer Reihe von Anmerkungen vor allem die Bestimmung der auratischen Erfahrung in der Baudelaire-Arbeit.

Aura ist keine Eigenschaft der Dinge wie Farbe oder Geschmack, kein Attribut, das man abziehen könnte und das Ding selbst in der Hand behielte, sie ist vielmehr ein bestimmter Modus der Erfahrung mit den Dingen, beschreibt ein bestimmtes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt und zwar eines, in dem die Trennung zwischen beiden aufgehoben sein soll. Das macht die Beschreibung der auratischen Erfahrung ganz deutlich, die 1938 in der Arbeit über Baudelaire im Mittelpunkt steht. Auch für sie gilt, was für das Doppel von Nähe und Ferne (Innen und Außen) gesagt wurde, daß, was mit ihr erfaßt wird, schon lange vorher im Denken Benjamins wirksam war und erst zu einem späteren Zeitpunkt dem Begriff der Aura zugeordnet wurde.

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. (I, 646 f.)

Der magische Charakter dieser Vorstellung<sup>183</sup> ist ebenso deutlich wie seine Verwandtschaft mit Benjamins Idee von einer mimetischen Erkenntnis, der Einfühlung in die belebte und unbelebte Natur, die für ihn Zeichen (noch) nicht defomierten Denkens war.

An Proust hatte Benjamin die Sehnsucht nach dem Kosmos der Ähnlichkeiten entdeckt. Hier, in der Baudelaire-Arbeit, wird zum ersten Mal der Zusammenhang zwischen Proust und der Vorstellung von einer auratischen Erfahrung explizit hergestellt. Doch es geschieht nicht angesichts der 1929 so genannten „Welt im Stand der Ähnlichkeit“. Benjamin zitiert stattdessen aus dem letzten Band des Romans und zitiert als Beweis dafür, „wie sehr Proust im Problem der Aura bewandert gewesen“ sei. „Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, daß den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten.“ Benjamin integriert diese Stelle seiner eigenen Be-

stimmung der Aura, indem er in Klammern hinzusetzt: „(Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.)“ und fährt fort: „Sie sind der Meinung, daß Monumente und Bilder nur unter dem zarten Schleier sich darstellen, den Liebe und Andacht so vieler Bewunderer im Laufe der Jahrhunderte um sie gewoben haben“ (I, 647).<sup>184</sup> Er gesteht Proust etwas umständlich zu, daß er darin das Problem der Aura „in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schließen“, freilich nur „streift“, denn dem bei Proust folgenden Primat der Einbildungskraft schließt Benjamin sich nicht an. Bei Proust ist die Frage, was denn da zurückblickt, wenn eine Erscheinung die Augen aufschlägt, deutlich ausgesprochen. Der Romancier verlegt die „Chimäre“ der Aura in den Bereich der Gefühlswelt des jeweiligen Betrachters als den Ort, in dem sie einzig Realität habe. Anders bei Benjamin, der das projektive Verfahren Prousts nur zitiert, um sogleich fortzufahren: „Verwandt, aber weiterführend, weil objektiv ausgerichtet . . .“. Was folgt, ist ein Zitat Valéry's, mit dem Benjamin das, was bei Proust als ein von Subjekten gewobener Gefühlsschleier über den Dingen liegt, auf die Seite der Dinge selbst zu schlagen versucht.

Wenn ich sage: ich sehe das da, so ist damit nicht eine Gleichung zwischen mir und der Sache niedergelegt . . . Im Traum dagegen liegt eine Gleichung vor. Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebensowohl wie ich sie sehe. (ebd.)

Die Grenzbereiche des Denkens, die von einer deformierten Rationalität ausgeschlossenen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen, waren es seit je, von denen Benjamin eine Überwindung der starren Fixierung von Subjekten und Objekten erhoffte. Die Bilder des Traums und des Rauschs, die Wahnvorstellungen Geisteskranker, phylo- und ontogenetische Vorbeziehungsweise Frühformen des Denkens wie das Kinderspiel oder der rituelle Tanz waren ihm Zeichen eines solchen die Distanz zwischen Subjekt und Objekt überwindenden Verhältnisses. Sich den Dingen angleichen, eine Gleichung, Gleichheit herstellen, bis die Dinge selbst Subjekt werden und anfangen zu tanzen wie jene Holundermännchen im Haschischbuch,<sup>185</sup> das ist die Idee der mimetischen Erkenntnis, die als auratische Erfahrung hier im Traum lokalisiert wird. Genauer: an der Schwelle vom Traum zum Erwachen, wie es in der Passagenarbeit heißt.

### *Aura und kulturelle Barbarei*

Die widersprüchliche Stellung des Begriffs der Aura wird am deutlichsten, betrachtet man das Moment des Magischen. Es wird zum Grund der Verwerfung im Kunstwerk-Aufsatz. In der Baudelaire-Arbeit aber ist es Quelle poetischer Inspiration. Das magische Moment der auratischen Erfahrung wird in zwei diametral entgegengesetzten Richtungen radikal. Die eine führt zur *Integration* magischer Kräfte in eine Theorie über das mimetische Vermögen, die

als Sprach- und Erkenntnistheorie ein ähnliches Gewicht hat wie die Thesen über den Begriff der Geschichte. Die andere führt zur *Liquidation* des magischen Moments, sei's durch Politisierung der Kunst, sei's durch die positive Wendung des Begriffs der Barberei.

Folgt man der einen Richtung, so stößt man auf ein unverwechselbar ästhetisches Konzept des Verhältnisses zur Welt der Erscheinungen. Benjamin macht dies in einer Fußnote explizit, die sich an die Bestimmung der auratischen Erfahrung als einer Belehnung des Unbelebten oder der Natur mit einer „in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform“ anschließt.

Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traum nach. (I, 647)

Neben diesem direkten Hinweis auf den ästhetischen Charakter der auratischen Erfahrung, gibt es einen indirekten, doch umso schlagenderen. ‚Die Aura eines Baumes‘ könnte ein Stück der Denkbilder überschrieben sein, das die Erfahrung der sich bewegenden Zweige im Wind, des Schatten werfenden Laubes aufnimmt, mit welcher der Begriff der Aura seit 1931 verknüpft war. Diesmal jedoch – und das deutet sich in der Überschrift ‚Der Baum und die Sprache‘ an – steigert Benjamin die Beschreibung in einem Ausdruck dichterischer Evidenz: in einem Satz, der sich aufgrund seiner lautlichen Bindung von den ihn umgebenden Sätzen abhebt und darin ein klangliches Gegenstück zu jenen Passagen bildet, die, wie beobachtet wurde, in ein bestimmtes Metrum übergehen.<sup>186</sup> Eingeleitet wird der Satz durch den folgenden: ‚Während ich ins Laubwerk sah und seiner Bewegung folgte, (wurde) mit einmal in mir die Sprache dergestalt von ihm ergriffen . . . , daß sie augenblicklich die uralte Vermählung mit dem Baum in meinem Beisein noch einmal vollzog‘ (IV, 425). Die uralte Vermählung des Baums mit der Sprache ‚vollzieht‘ sich im folgenden Satz:

Die Äste und mit ihnen auch der Wipfel  
wogen sich erwägend und bogen sich ablehnend;  
die Zweige zeigten sich zuneigend oder hochfahrend;  
das Laub sträubte sich gegen einen rauhen Luftzug,  
erschauerte vor ihm oder kam ihm entgegen;  
der Stamm verfügte über seinen guten Grund, auf dem er fußte;  
und ein Blatt warf seinen Schatten auf das andre.<sup>187</sup>

In dem Gedanken, daß die Sprache von etwas ergriffen werde, kehrt ein Moment der frühen Sprachtheorie wieder, die die Vorstellung von einer Sprache der Dinge entwickelt, welche von der der Menschen rein rezeptiv aufgenommen und ins lautliche übersetzt wird. Hier ist es aus dem theologischen Raum in den der Ästhetik eingewandert. – Benjamin scheint in dem Stück ‚Der Baum und die Sprache‘ ein Evidenzerlebnis metaphorischer Rede in Wörtern

wie ‚zuneigend, hochfahrend, erschauernd‘ etc., von Wendungen wie ‚seinen Schatten auf etwas werfen, über seinen guten Grund verfügen‘ zu beschreiben. Die Abkömmlinge jener Hochzeit zwischen Baum und Sprache, so endet das Stück, sind als „Bilderrede unter alle Welt“ verstreut (IV, 426). Und in den Bildern der Sprache verfolgt Benjamin ihre Spuren.

Im Kunstwerk-Aufsatz wird die andere Richtung gewiesen, in der die Theorie der Aura radikal wird: die der Liquidierung auratischer Wahrnehmung und des auratischen Kunstwerks durch die Techniken der Reproduktion. Benjamin nimmt eine historische Bestimmung des Auratischen überhaupt vor und verankert dieses in der Sphäre des Kultischen. In der Urzeit, so die historische Skizze, stand das Kunstwerk im Dienste des Rituals, es hatte magische Funktionen und war Instrument des Zaubers. Auch das später aus unmittelbar kultischen Funktionen befreite Kunstwerk kann seine Herkunft nicht verbergen. Es löst sich „niemals durchaus von seiner Ritualfunktion“ und ist „auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar“ (I, 480f.). Der Wert des auratischen Kunstwerks ist an die kultische Handlung gebunden: ist Kultwert. Der Kultwert ist wesentlich bestimmt durch die Unnahbarkeit des kultischen Gegenstandes. „Gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen, gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar“ (I, 483 f.). Dieser Kultwert wird in einer Umformulierung mit der früheren Bestimmung der Aura in Übereinstimmung gebracht.

Die Definition der Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. (I, 480, Anm. 7)

Das ist in der Tat von „entscheidender Bedeutung“ (I, 480), denn hier wird die Liquidierung des Auratischen vorbereitet durch eine Restriktion in der Bestimmung desselben. Das magische Moment wird abgespalten und aufgrund seiner Abstammung aus dem Ritual in die Sphäre des archaischen Kults verbannt. Darin unterscheidet sich der Kunstwerk-Aufsatz sowohl von der früheren Theorie des mimetischen Vermögens, in der es integriert (vergl. Kap. 4), als auch von der späteren Baudelaire-Arbeit, in der es zweideutig wird. Die auf ihren Ursprung im Ritual reduzierte magische Seite des auratischen Kunstwerks ist damit in ein Moment verwandelt, dessen Zerstörung umstandslos als Akt der Befreiung gedeutet werden kann. „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual“ (I, 481).

An die Stelle der Einzigartigkeit tritt das massenweise Vorkommen von Kunstwerken, an die der Unnahbarkeit tritt Nähe ohne Ferne. Benjamin sieht darin einen objektiv sich vollziehenden Prozeß, dem er epochale Bedeutung für die Funktion von Kunst und die Ausbildung ästhetischer Wahrnehmungs-

weisen, von Wahrnehmung überhaupt zumißt. Denn die Art und Weise der sinnlichen Wahrnehmung ist „nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt“ (I, 478). Wendungen wie die „vom ersten Mal in der Weltgeschichte“ und vor allem der folgende Satz machen deutlich, in welchen historischen Dimensionen Benjamin seinen Gegenstand denkt.

Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine belläufige erkennen mag. (I, 484)

Die neueren Entwicklungen im Bereich der Kunst hält Benjamin für die Anzeichen einer so vollständigen Umwälzung in der Funktion der Kunst, daß er sie nur der Veränderung in der Geschichte vergleichen kann, die einst die Herausbildung eines relativ autonomen ästhetischen Bereichs überhaupt bedeutet hatte. Benjamin rechnet mit nicht weniger als der Möglichkeit des vollständigen Verschwindens dieser ästhetischen Qualität zugunsten einer „ganz neuen“ Funktion, die noch nicht in allen Teilen bestimmbar ist.

Zunächst sieht er in dieser Umwälzung die destruktive Seite. In seiner Geschichte der Photographie rechnet er es den neuen Techniken als Verdienst an, die „Befreiung des Objekts von der Aura“ geleistet zu haben. „Wie Wasser aus einem sinkenden Schiff“ saugen die neuen Bilder „die Aura aus der Wirklichkeit“ (II, 378). Der epochalen Reinigungsfunktion dieser Aura zerstörenden Techniken kann man Passagen aus „Der destruktive Charakter“ zur Seite stellen. Licht, Luft, Raum, Platz für Neues schafft der destruktive Charakter. Er zerstört, ohne aufzubauen. Ihm „schwebt kein Bild vor. Er hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt“ (IV, 397). Der destruktive Charakter ist so wenig schöpferisch wie die Photographie von dem begriffen wird, der sie unter dem Gesichtspunkt der Kunstschöpfung betrachtet. Als Barbar kehrt er wieder in „Erfahrung und Armut“. Er bevölkert dort eine Welt, die sich darauf einrichtet, „die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben“ (II, 219). Dieses „wenn es sein muß“ ist schon für die Neuerer, die Barbaren durch den Umstand entschieden, daß das Festhalten am Bestehenden nur noch „Sache der wenigen Mächtigen geworden“ ist, die es sich gemütlich machen können.

Betritt einer das bürgerliche Zimmer der 80er Jahre, so ist bei aller ‚Gemütlichkeit‘, die es vielleicht ausstrahlt, der Eindruck ‚hier hast du nichts zu suchen‘ der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen — denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte: auf den Gesimsen durch Nippessachen, auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transparente, vor dem Kamin durch den

Ofenschirm. Ein schönes Wort von Brecht hilft hier fort, weit fort: ‚Verwisch die Spuren!‘ heißt der Refrain im ersten Gedicht des ‚Lesebuch für Städtebewohner‘. Hier im bürgerlichen Zimmer ist das entgegengesetzte Verhalten zur Gewohnheit geworden. Und umgekehrt nötigt das ‚Intérieur‘ den Bewohner, das Höchstmaß von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden. (II, 217)<sup>188</sup>

In diese kulturvolle Gemütlichkeit bricht der Barbar ein. Gleich dem destruktiven Charakter überprüft er ihren gesamten Inhalt „auf ihre Zerstörungswürdigkeit“ (IV, 397). Seine Leistung ist der neuen Technik, der des Photographierens zuerst, vergleichbar. So sind die Bilder von Atget „nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen“ (II, 379).

Benjamin will in der allgemeinen „Krise und Erneuerung der Menschheit“ (I, 478) um keinen Preis auf der Seite des Alten stehen, auch wenn dies für ihn die Seite der Kultur gewesen ist. Er *k a n n* dies auch nicht, weil er diese Krise unter eine zwingende Alternative stellt. Zwingend dabei ist nicht, daß die Alternative so gestellt wird, ist sie aber einmal so gestellt, so ist es die Entscheidung. Die Alternative lautet: Festhalten an dem überlieferten Kultur- und Kunstbegriff und damit dem Faschismus entgegenarbeiten oder den Prozeß der Liquidierung dieses Kunstbegriffs vorantreiben und damit den Boden für revolutionäre „Forderungen in der Kunstpolitik“ (I, 473) bereiten. In dieser Alternative wird eine der problematischsten Seiten des Kunstwerk-Aufsatzes sichtbar. Denn was ihr zugrunde liegt, ist die umstandslose Abbildung der Krise der Gesellschaft auf die Krise der Kunst. Weil die reale historische Entwicklung der zwanziger und dreißiger Jahre die politische Alternative von Faschismus oder Sozialismus auftrat, hat Benjamin die durch das Auftreten neuer Mittel, eben der Techniken der Reproduktion, in der Kunst entstandene Krise unter die gleiche Alternative stellen zu müssen geglaubt. In der Kunst aber ist das Traditionelle nie einfach mit dem politisch Reaktionären identisch und umgekehrt sind Fortschritte oder besser Neuerungen der ästhetischen Mittel keine Garantie für politisch fortschrittliche Wirkungen. Es gehört zu seinen Irrtümern, daß Benjamin glaubte, der Film sei für die Zwecke des Faschismus unbrauchbar. Er schuldet diesen Irrtum einem Fehler, den er an der Sozialdemokratie selbst kritisiert hat. Diese hatte die Entwicklung der Produktivkräfte der Gesellschaft mit dem Fortschritt des gesellschaftlichen Ganzen identifiziert. Nichts anderes tut Benjamin, wenn er fundamentale Veränderungen in der gesellschaftlichen Funktion der Kunst durch die veränderte technische Struktur des Apparats erklärt. Daß zwischen Publikum

und Darsteller ein Apparat geschaltet ist, störe die kontemplative Haltung der Einfühlung und mache den Zuschauer zum kritischen Testator; daß Filme nicht einsam gesehen werden, wie Gemälde, fördere die kollektive Aneignung und zerstöre die Schule asozialen Verhaltens; daß die Kamera sichtbar machen kann, was das Auge aufgrund seiner natürlichen Beschaffenheit nicht sehen kann (durch Vergrößerung, Veränderung der Geschwindigkeit, Zeitlupe), befördere die Aufhebung der Trennung von Wissenschaft und Kunst – das alles, so faszinierend es als technische *Möglichkeit* und so revolutionär es als kunstpolitische *Forderung* gewesen sein mag, war doch mehr politische Hoffnung als Realität.

Die zwei Richtungen, in denen Benjamins Begriff der Aura radikal wird, führen auseinander. Benjamin dachte beide, doch er dachte sie nicht zusammen. Trotz der Eindeutigkeit, mit der er sich in verschiedenen Texten auf die Seite der Neuerer schlug, die da eine neue Welt aufbauen wollen, zunächst aber damit beschäftigt sind, die alte gründlich zu zerstören, kann keine Rede davon sein, daß er etwa die Konsequenzen des Kunstwerk-Aufsatzes für seine eigene Arbeit gezogen hätte. Er begrüßt den Verfall der Aura als Befreiung von einem historischen Alp, doch er zehrt selbst von jenen im Verfall begriffenen Erfahrungsweisen. Er hat die Erfahrung der Aura gesucht, und dies nicht nur in den Jahren nach seiner gescheiterten Habilitation und vor dem Sieg des Faschismus, in denen seine schönsten Prosatexte entstanden sind. Er hat sie gesucht, wenn auch nicht diejenige, die er im Kunstwerk-Aufsatz gleichsam denaturiert hat, um desto umstandsloser von ihr Abstand nehmen zu können.

### *Politische Zensur und deren theoretische Folgen*

Scholem gemahnt Benjamin 1931 an die „Metaphysik der Sprache“ (Briefe, 526) als die eigentliche Quelle und den besseren Teil seines Denkens. Benjamin antwortet ihm darauf, daß er „mehr und mehr mit Brechts Position solidarisch“ (Briefe, 530) werde. Doch er muß zugestehen, daß es keinen Grund gebe, sich über „die Dauer einer möglichen Parteizugehörigkeit . . . die mindesten Illusionen“ zu machen (ebd.), daß Scholem im übrigen „vom Partei-standpunkt aus ganz richtig“ seine Schriften als „gegenrevolutionäre“ qualifiziere. Doch:

Soll man sie der Gegenrevolution auch noch ausdrücklich zur Verfügung stellen? Soll man sie nicht vielmehr denaturieren, wie Spiritus, sie – auf die Gefahr hin, daß sie ungenießbar für jeden werden – bestimmt und zuverlässig ungenießbar für jene machen? Kann die Deutlichkeit, mit der man sich von den Verlautbarungen, der Sprache von Leuten unterscheidet, die im Leben zu vermeiden man immer besser lernt, jemals zu groß sein? Ist sie in meinen Schriften nicht eher zu klein und ist sie in anderer Richtung zu vergrößern als der kommunistischen? (Briefe, 531)

Benjamin hielt den gesamten Komplex der auratischen Erfahrung für unvereinbar mit den aktuellen politischen und kulturpolitischen Anforderungen; nicht nur den auf Traditionseingebundenheit und kultische Abstammung reduzierten Begriff der Aura, sondern ebenso die andere, animistisch-verfremdende Seite. Mit dem politischen Verdikt über das eine wurde auch das andere von der öffentlichen Diskussion ausgeschlossen. Damit aber steht die Vorstellung von einer Integration traumhafter, magischer, rauschhafter Kräfte in einen nicht reduzierten Erfahrungsbegriff abgespalten neben den zur gleichen Zeit mit politischem Anspruch oder unter dem Titel des Historischen Materialismus entstandenen Arbeiten. Sie ist abgespalten, das aber heißt nichts weniger als unwirksam geworden. Sie ist, wenn man ein Muster der Psychoanalyse zu Hilfe nehmen will, nur nicht mehr identifizierbar, nicht mehr öffentlich unter dem Namen zu erkennen, unter dem sie einmal eingeführt worden oder zeitweise bekannt war. Die auratische Erfahrung steht unter politischer Zensur. Die Zensur gilt ihrem ästhetischen Charakter. Doch es gibt eine Wiederkehr des Verdrängten, in der das Ausgeschlossene sich wieder durchsetzt, wenn auch verschlüsselt, in bloßen Momenten, unter anderem Namen. Dieser Umstand hat außerordentliche Folgen für sowohl materiale Arbeiten Benjamins als auch theoretische und methodische Formulierungen. Hier liegt die Ursache für unzählige Zweideutigkeiten, dunkle Stellen, Brüche in den Texten. Allein von diesem Widerspruch her zwischen der politischen Zensur auf gerade dem, was zum Ort der Inspiration oder dem Zentrum der Produktivität des Zensierenden gehört, können die Arbeiten der letzten Jahre gelesen werden.

Es gibt problematische, heimliche und ‚gespannte‘ Beziehungen zwischen der politisch zensierenden Instanz und dem, was von dieser ausgeschlossen wird. Es seien nur wenige Stellen genannt, die wie Widerhaken in die Texte eingelassen sind und eine glatte Lektüre verhindern. Sie stehen quer zum Duktus des Ganzen durch Abweichungen, oder indem sie nur Befremden erzeugen und zum Einhalten zwingen. – Wenn der Verfall der Aura die Befreiung von einem historischen Alp bedeutet, woher kommt dann das „Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche“ (I, 646) der Daguerreotypie, die diese Befreiung doch eingeläutet hat und woher die „schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit“ (I, 485) der frühen Photographien, die doch „zum letzten Mal“ eine Aura zeigen? Es ist nicht richtig, daß Benjamin „durchweg objektivierend“ vom Verfall der Aura spricht;<sup>189</sup> er tut es zwei Mal genau im Kunstwerk-Aufsatz, in dem es daneben heißt, daß die Aura „verkümmert“, (I, 477). Und was Baudelaires „Tränen des Heimwehs“ betrifft (I, 645), Benjamin wischt sie auf keinen Fall ab. – Es gibt Fußnoten, die in direktem Widerspruch zu dem oben im Text Verhandelten stehen. So ist zwar die Quintessenz der Thesen über die Veränderung der Funktion der Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, daß der Verfall der Aura eine Fundierung der Kunst auf Politik möglich mache, dennoch findet sich auf der gleichen Seite die Überlegung, ob nicht vielleicht der Wegfall der Aura unter

Umständen genau das Gegenteil bewirken könne: „Menschlich sich den Massen näherbringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen“ (I, 479). Ähnlich kontrapunktische Funktion hat die Anmerkung vier des Kunstwerk-Aufsatzes und, auf andere Weise, die über das „Schöne“ im Baudelaire-Essay. – Ein anderes Problem ergibt sich daraus, daß Aura als das Hier und Jetzt, die geschichtliche Zeugenschaft eines Überlieferten bestimmt wird. Verfällt die Aura, gerät „die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken“ (I, 477). Die auratische Wahrnehmung und Kunstrezeption weicht der politischen. Aber was ist das für ein politischer Blick, der politisch dadurch ist, daß er von der historischen Dimension befreit wurde? Die Frage verstärkt sich angesichts der Tatsache, daß die Photographien Atgets, die wenige Seiten später „erstmalig“ den Kultwert verdrängen, zugleich „beginnen . . . Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden“, worin gerade ihre „verborgene politische Bedeutung“ liege (485).

Es geht nicht um philologische Kleinlichkeit und gar nicht darum, an einzelnen Stellen auf dem zweifelhaften Ideal der Widerspruchsfreiheit zu beharren. Doch solche Stellen sind nur die oberflächlichen Risse eines tiefergehenden Bruchs. Es geht um die Folgen, die das politisch-theoretische Verdikt über den Komplex der auratischen Erfahrung für die Formulierung von gerade unter marxistischem Anspruch stehende methodische und geschichtstheoretische Überlegungen gehabt hat. Eine der Folgen ist zunächst die, daß die Identifizierung von Elementen, die aus dem Umkreis der auratischen oder zumindest der nicht-marxistischen Erfahrung stammen, die aber in den Bereich historisch-materialistischer Texte hineinragen, außerordentlich erschwert wird. So rückt Benjamin auratische Wahrnehmungen in der Baudelaire-Arbeit der Erinnerungsästhetik Prousts nahe. Die Bilder der *mémoire involontaire* unterscheiden sich von denen der *mémoire volontaire* darin, „daß sie eine Aura haben“ (I, 646). Nimmt man den Beginn der Baudelaire-Arbeit noch hinzu, an dem die Erinnerungsästhetik Prousts und sein Begriff von Erfahrung als bloß privatistisch von „Erfahrung im strikten Sinn“ (I, 611) abgesetzt wurde, so liegt der Schluß nahe genug, das politische Verdikt über die Aura durch deren Verwandtschaft mit der Proustschen *mémoire involontaire* bekräftigt zu sehen. Benjamin setzt dem in *diesem* Text nichts entgegen. Aber in den Notizen zu den Geschichtsthesen wird, zeitlich kaum entfernt, das wahre Bild der Vergangenheit, das dialektische Bild, das ja Geschichtsbild und Gegenstand der Konstruktion des Historischen Materialisten ist, als aus der unwillkürlichen Erinnerung kommend dargestellt. Macht der Historische Materialist auratische Erfahrungen?

Auratische Erfahrung ist „einmalige“ Erfahrung, ist an den Augenblick der Erfahrbarkeit gebunden, sie bezieht ihre Überzeugungskraft, ihre Evidenz daher, daß sie „mit einemmal“, von außen kommend, das Subjekt beziehungsweise seine Sprache ergreift. Darin ist sie den Erfahrungen des narkotischen Rausches ähnlich, in dem die Wahrnehmungen sich auch „zunächst unwill-

kürlich, so blitzartig und unangemeldet“,<sup>190</sup> „flüchtig und mit einer solchen Schnelligkeit“,<sup>191</sup> einstellen, „wie Geschèhnisse von außen kommen“. <sup>192</sup> Doch fast alle Bestimmungen kehren in den Formulierungen zum dialektischen Bild und der Erfahrung des Historischen Materialisten wieder. Das Bild der Vergangenheit „huscht vorbei“, ist ein Bild, das „eben aufblitzt“, ist flüchtig, unwillkürlich,<sup>193</sup> seine Wahrnehmung ist an den Augenblick gebunden, und dem Historischen Materialisten wird es zu einer Erfahrung, „die einzig dasteht“. Stammt das dialektische Bild aus einem Haschisch-Rausch? – Auch von der Beziehung zwischen innen und außen, die als eine Bestimmung der auratischen Erfahrung diskutiert wurde, gibt es eine Verbindung zu unter historisch materialistischem Anspruch stehenden Texten. Sie kehrt wieder am Begriff der Monade in den Geschichtsthesen, die als Mikrokosmos die Ausdehnungen des Makrokosmos in sich hat. Sie findet sich auch als Maxime der nicht-historistischen Literaturgeschichtsschreibung, die die Zeit im Werk und nicht das Werk in der Zeit aufsuchen soll und es damit zu einem „Mikrokosmos oder viel mehr: zu einem Mikroaeon“ (III, 2090) gestalten soll.

Unzählige ähnlicher Zusammenhänge ergeben sich, verfolgt man die Wege der metaphorischen Bildungen. Das Doppel von Nähe und Ferne, das den Begriff der Aura zuerst definierte, kehrt in jenem Bild des Historikers wieder, dem das Ferne nah erscheint und das unmittelbar Nächste fern, der von den „verdämmernden Gipfeln der frühern Ereignisse her“ die eigene Zeit „deutlicher gegenwärtig“ hat als die Zeitgenossen, die ohne Ferne auf die Nähe blicken, die mit ihr „Schritt halten“ (I, 1235). Überträgt man die Bewegung dieses Bildes aus dem Bereich der Optik, aus dem nicht nur das Doppel von Nähe und Ferne stammt, sondern auch die Bestimmung der Blicke an den Dingen, in den der *Akustik*, so nähert man sich der Echo-Metaphorik, die ja nicht nur im Zusammenhang mit Proust eine Rolle spielte, sondern sich auch in geschichtstheoretischen Formulierungen findet. Es gibt in den Geschichtsthesen eine „geheime Verabredung“ der Geschlechter (I, 694), ein „Echo“ vergangener Stimmen, und es wird die Gegenwart von einem „Hauch“ der Vergangenheit berührt (I, 693). Dieser (Luft-)Hauch ist nicht nur das deutsche Äquivalent für das lateinische ‚aura‘, er wird auch in der Baudelaire-Arbeit als solches zu erkennen gegeben: „Kein Hauch von Vorgeschichte unwittert sie. Keine Aura“ (I, 643; 1247).<sup>194</sup>

Benjamins Verdikt über die auratische Erfahrung ist eine politische Zensur, die über ein ästhetisches Konzept verhängt wurde. Die Richtung, aus der die Zensur kommt, wird in den Briefen deutlich angezeigt. Doch deutlich wird auch, wie wenig sie Eindeutigkeit zur Folge hatte. Benjamin mag sich zunehmend mit Brechts Position solidarisch gefühlt haben, umgekehrt unterlag die theoretische Solidarität Brechts – nie die politische – mit Positionen Benjamins gewissen Einschränkungen. Das zeigen Brechts Bemerkungen zum Kunstwerk-Aufsatz. Die Rolle eines Strategen im Literaturkampf hat Benjamin eher in Seiten- oder den hinteren Linien der Front wahrgenommen.<sup>195</sup> Und seine prononciert politischen Thesen zur Funktionsveränderung der

Kunst durch den Film beruhen auf einem politisch unhaltbaren, weil fetischistischen Begriff von Technik. — Die politische Zensur über der Aura ist zugleich eine marxistische über einem unmarxistischen, von vielen „sogenannten reaktionären Autoren“<sup>196</sup> beeinflussten Erfahrungskonzept. Doch es war für Benjamin offenbar einfacher, zum politischen ‚Klassenverräter‘ zu werden — das war er schon früh, bis hin zur Erwägung des Parteieintritts (Briefe, 355, 382) — als die Position der damaligen marxistischen Theorie einzunehmen. Entgegen anderslautenden Meinungen war Benjamin *nicht* „einer der ersten Geisteswissenschaftler . . . , der für den Bereich des Überbaus die im marxistischen Basis-Überbau-Schema steckenden Konsequenzen voll realisiert hat.“<sup>197</sup> Sein Marxismus war, wenn man Brechts Rechnung anstellt, ziemlich billig.<sup>198</sup> Die Distanzierung von der „Saturiertheit der bürgerlichen Wissenschaft“, von der „abscheuliche(n) Öde dieses offiziellen und inoffiziellen Betriebs“ (Briefe, 523) ist zwar eindeutig, ebenso, daß Benjamin glaubte, die Distanz dürfe in keiner anderen Richtung „als der kommunistischen“ vergrößert werden. Dennoch hat er die theoretische Front nicht einfach gewechselt. Dies aus zwei Gründen, die zwei Seiten ein und derselben Sache sind. Benjamin sah seine eigene Produktion deutlich an Berlin West — Westlicher Westen gebunden (Briefe, 531). Er war auf diese ausgebildetste Zivilisation und höchste Stufe der Kultur angewiesen als auf sein Produktionsmittel. Neben dieses Bewußtsein der Abhängigkeit seines Denkens von der gesamten abendländischen Kulturtradition tritt aber das zweite Moment: Was auf der anderen Seite der Frontlinie an Kunsttheorie betrieben wurde, erschien Benjamin unzulänglich. Er lehnt das Basis-Überbau-Theorem nicht ab. Aber er bemängelte zum einen dessen deterministische Verkürzung durch vulgärmarxistische Spielarten und zum andern die nicht genügend vorangetriebene Differenzierung. Die Basis-Überbau-Metapher war ihm hauptsächlich zu ungenau. Er hielt seine eigenen Arbeiten *nur* „vom Parteistandpunkt aus“ für unvereinbar mit der marxistischen Theorie und sah sogar eine „wenn auch noch so gespannte und problematische“ Vermittlung zwischen seiner Sprachphilosophie und der „Betrachtungsweise des dialektischen Materialismus“ (Briefe, 523). Schließlich hoffte er, daß man den „vulgären Marxismus zu so feinem Garn ausspinnen“ könne, „daß auch so seltene Vögel“, wie er und Scholem darin gefangen werden möchten (Briefe, 547).

Was er am Marxismus vermißte, war eine ausgefeilte Theorie der Entstehung falschen Bewußtseins. Darum glaubte er sich berechtigt, Hilfskonstruktionen zu entwerfen und dafür Anleihen bei den verschiedensten theoretischen Richtungen zu machen, zum Beispiel bei der Psychoanalyse:

Solange wenigstens die marxistische Lehre vom Überbau nicht durch die dringend erforderliche von der Entstehung des falschen Bewußtseins ergänzt ist, wird es kaum anders möglich sein, als die Frage: Wie entsteht aus den Widersprüchen einer ökonomischen Situation ein ihr unangemessenes Bewußtsein? nach dem Schema der Verdrängung zu beantworten. Die Er-

zeugnisse des falschen Bewußtseins gleichen Vexierbildern, in denen die Hauptsache aus Wolken, Laub und Schatten nur eben hervorlugt. (III, 223)

Unter dem gleichen Gesichtspunkt muß die folgende Stelle aus der Passagenarbeit gesehen werden. „Zur Lehre vom ideologischen Überbau. Zunächst scheint es, als habe Marx hier nur ein Kausalverhältnis zwischen Überbau und Unterbau feststellen wollen. Aber bereits die Bemerkung, daß die Ideologien des Überbaus die Verhältnisse falsch und verzerrt abspiegeln, geht darüber hinaus. Die Frage ist nämlich: Wenn der Unterbau gewissermaßen im Denk- und Erfahrungsmaterial den Überbau bestimmt, diese Bestimmung aber nicht die des einfachen Abspiegelns ist, wie ist sie dann – ganz abgesehen von der Frage ihrer Entstehungsursache – zu charakterisieren? Als deren *Ausdruck*. Der Überbau ist der Ausdruck des Unterbaus. Die ökonomischen Bedingungen, unter denen die Gesellschaft existiert, kommen im Überbau zum Ausdruck.“ Benjamin fährt, wiederum Anleihen bei der Methode der Traumdeutung machend, fort: genau wie beim Schläfer ein übervoller Magen- im Trauminhalt, obwohl er ihn kausal ‚bedingen‘ mag, nicht seine Abspiegelung sondern seinen Ausdruck findet. Das Kollektiv drückt zunächst seine Lebensbedingungen aus. Sie finden im Traum ihren Ausdruck und im Erwachen ihre Deutung.“<sup>199</sup> Anlässlich des Exposés zur Passagenarbeit bemerkt Benjamin 1935: „Das saturnische Tempo der Sache hatte seinen tiefsten Grund in dem Prozeß einer vollkommenen Umwälzung, den eine aus der weit zurückliegenden Zeit meines unmittelbar metaphysischen, ja theologischen Denkens stammende Gedanken- und Bildermasse durchmachen mußte, um mit ihrer ganzen Kraft meine gegenwärtige Verfassung zu nähren“ (Briefe, 659). Er schloß diesen Umschmelzungsprozeß von der Öffentlichkeit aus. Die Heimlichkeit des Verfahrens bewirkte nicht nur, daß die Abkömmlinge der einen Seite auf der anderen schwer identifizierbar wurden, sie ließ auch Elemente unverbunden an verschiedenen Stellen des Werkes stehen, die vielleicht von ihm als in Verbindung stehend gedacht waren, deren Zusammenhang aber sei's unter-schlagen, sei's vorausgesetzt, in jedem Fall aber nicht expliziert wurde.

Der Zusammenhang zwischen surrealistischer Montage auf der einen, der Proustschen Erinnerungsästhetik auf der andern Seite und dem ‚materialistischen Hauptwerk‘ Benjamins, der Passagenarbeit, wurde skizziert, soweit er aus den vor allem methodischen Notizen erkennbar war. Für das Verhältnis von auratischer Erfahrung und der politisch zensurierenden Instanz gilt, daß Benjamin mögliche Verbindungslinien nicht nur nicht gezogen hat, sondern daß, sie zu ziehen durch die politischen Belastungen des Aurabegriffs außerordentlich erschwert wurde. Dennoch muß beides zusammengedacht werden,<sup>200</sup> wenn nicht ein originärer Teil der Erfahrungstheorie Benjamins isoliert und, aufgrund einer Zweiteilung seines Werks in einen politisch-avantgardistischen und einen reaktionären Strang, dem letzteren zugeschlagen werden soll. Was hätte ineinander überführt, ausgearbeitet, differenziert werden müssen, sind Bestimmungen der auratischen Erfahrung und jener dialekti-

schen Optik des Surrealismus-Aufsatzes, die eine der wenigen Vermittlungsglieder zwischen der auratischen Faszination vor dem Geheimnis und der barbarischen Zerstörung desselben ist.

Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt. (II, 307)

Übersetzt man die auratische Dialektik von Nähe und Ferne, von Innen und Außen in diese Dialektik von Geheimnis und Alltäglichkeit und weiter in die von Gewohnheit und Zerstörung der Gewohnheit im Chock, von Bewußtheit und Unbewußtheit beziehungsweise Halbbewußtheit, von Traum und Erwachen, so hat man sich von einer anderen Seite her Mustern der Passagen-Arbeit genähert.

Der politische Blick des Entfremdeten, der verfremdend erkennt, und der auratische Blick auf die Baudelaireschen, Proustschen oder dem Haschischrausch entlockten Korrespondenzen werden von Benjamin als Extremeseines Denkens auseinandergehalten und sind doch verwandt. Benjamin setzt den Fetischisierungen des Bewußtseins eine verwandte Kraft entgegen, um durch die Verfremdung der Verdinglichungen den Geheimnissen der Phantasmagorien nicht nur eines Individuums, sondern auch von Kollektiven auf die Spur zu kommen. Er begegnet jenen Vexierbildern aus Wolken, Laub und Schatten mit dem Blick des Träumenden und Berauschten, um in der planmäßig entstellten Welt „das wahre surrealistische Gesicht des Daseins“ (II, 314) zu erkennen und so die Kräfte des Rausches, wenn nicht für die Revolution (II, 308), so doch für eine revolutionierte Wahrnehmungs- und Darstellungsweise zu gewinnen. Nicht ohne Ironie ist, daß Adorno und Brecht, zwei Freunde Benjamins, die sich gegenseitig mit dem tiefsten Mißtrauen belegten, gerade an dieser Stelle sich berühren. Brechts Theorie der ästhetischen Verfremdung war für Benjamin von großer Faszination. Und von Adorno, der eine geradezu biblische Angst vor dem Einfluß Brechts auf Benjamin hatte,<sup>201</sup> stammt eine treffende Umschreibung des Phänomens der Verdinglichung: „Alle Verdinglichung ist ein Vergessen: Objekte werden dinghaft im Augenblick, wo sie festgehalten sind, ohne in allen ihren Stücken aktuell gegenwärtig zu sein, wo etwas von ihnen vergessen ist“ (I, 1131).

Benjamin hat an den verschiedenen Seiten seines Denkens bis zuletzt festgehalten. Er hat versucht, das sich Ausschließende gleichzeitig zu denken, weil er das eine nicht preisgeben wollte, allein aber von dem anderen erwartete, daß es dieses von seinen apologetischen Funktionen befreien könnte. Seine Hoffnung, die eine Seite seines Denkens den guten Barbaren zu übereignen, hat der Faschismus zerstört. Sein Versuch, an den Tendenzen der Gegenwart Richtlinien für die Zukunft abzulesen, wurde in dem Maße prekär, als die Situation, in der es tat, von einer Einsamkeit gezeichnet war, auf die den größeren „Ein-

satz“ zu machen, seltsames Zeichen von Freundschaft war (Briefe, 533). Unter falschen Verhältnissen „richtig“ schreiben, konnte auch er nicht (Briefe, 530). – Durch sein Konzept der Denaturierung (Briefe, 531), dadurch, daß Benjamin glaubte, seinen historischen Materialisten mit zum Teil unkenntlich gemachter Schmuggelware versehen zu müssen, die darum aber umso unantastbarer wurde, unterscheidet sein Versuch sich grundsätzlich von einer Reihe anderer,<sup>202</sup> in denen die Kritik an Unzulänglichkeiten und Versteinerungen der offiziellen marxistischen Theorie offensiv und öffentlich geführt wurde. Benjamin war zunehmend, um die auf Baudelaire gemünzte Metapher (I, 1167) zu variieren, ein Doppelagent. Er operierte auf zwei Seiten, die sich feindlich gegenüber standen. Er spürte auf der einen Seite dem nach, was ihm wert schien, den Händen der Apologie entrissen zu werden, er rettete die bürgerliche Kultur vor den Bürgern; auf der anderen Seite suchte er, von den wenigen Gefechten, an denen er teilnahm, abgesehen, heimlich Depots anzulegen, in denen das Gerettete gelagert werden könnte. Seine Operationen waren weder von der einen Seite beauftragt, noch wurde er auf der anderen als Überläufer begrüßt. Die Gefahr, daß seine Aktionen von allen Beteiligten un bemerkt verlaufen könnten, galt ihm bisweilen nur als Sicherheitsgarantie. Er arbeitete auf eigene Rechnung, denn er galt keiner Partei als sicherer Kantonnist. Solidarisch freilich fühlte er sich nur gegenüber der einen Seite.

## Viertes Kapitel: Metaphorisches Denken

### *Sprachlicher Ursprung der Dinge*

Formeller, bei jeder Lektüre unmittelbar erfahrbarer Ausgangspunkt des folgenden Kapitels ist die metaphorische Sprache Benjamins. Sie erzeugt Zweideutigkeiten beim Versuch der Übersetzung in diskursive Sprache; zugleich setzt sie eine Fülle von Vorstellungen frei, die nicht alle ausgesprochen, oft nur angedeutet sind: sie setzt Denken in Bewegung, ohne immer zu konzisen theoretischen Schlüssen zu gelangen. Wo diese Sprache nicht einfach ignoriert oder für begriffliche Sprache genommen wird, finden sich zwei verschiedene Deutungen. Die eine sieht in ihr einen Grenzfall der philosophischen Sprache, die andere den Beweis dafür, daß es sich um eigentlich dichterische Sprache handelt.<sup>203</sup> – Die Frage aber, ob Benjamin ein philosophierender Dichter oder ein poetisch sprechender Philosoph war, geht an der Sache vorbei. Benjamin hat nicht nur in seiner Prosa oder in den eine eigene Gattung begründenden Denkbildern<sup>204</sup> metaphorisch gesprochen, sondern auch in solchen Texten, die er zur theoretischen Selbstverständigung geschrieben hat, wie in bestimmten Passagenkonvoluten oder in den Thesen über den *Begriff* der Geschichte. Nichts deutet darauf hin, daß er dort Vorläufiges zu schreiben dachte. Alles hingegen darauf, daß er das metaphorische Sprechen als Medium und nicht als Mittel des Denkens verstand – aber eben des Denkens – und damit ungeschmälert mit theoretischem Anspruch versah. Darum muß die Stelle in der Theorie gefunden werden, aus der eine nicht mehr äußerliche Begründung der metaphorischen Sprache entwickelt werden kann, aus der hervorgeht, daß die metaphorische Sprache nicht beliebig ablegbare Verkleidung eines Inhalts ist, sondern dessen notwendige Form. Daß die Texte, aus denen eine solche Begründung hervorgehen kann, selbst von metaphorischer Struktur sind, macht die besondere Schwierigkeit des Kapitels aus. Es wird versucht, dem Problem von drei Seiten nahezukommen: einmal durch den Rückgriff auf die frühe Sprach- und Allegorietheorie Benjamins, zum andern durch die Analyse einiger methodischer Metaphern im Zusammenhang der Theorie des mimetischen Vermögens und schließlich durch die Untersuchung der Sprachexperimente in den Drogenversuchen und die Lektüre einiger Prosastücke.

In der Sprach- und Allegorietheorie Benjamins gibt es Momente, die trotz aller Veränderungen der späteren Theorie nie verloren gehen: so der Begriff von Sprache als einem Primären, nicht Abgeleiteten, die Vorstellung von einer Einheit der Dinge und ihres Namens, aber auch die Vorstellung vom Zerfall dieser Einheit, der allegorischen Willkür und dem Spiel der Verwandlungen. Dies ist das erste, mit dem Benjamin sich in seinem Aufsatz „Über

Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (II, 140–157) von einer langen sprachtheoretischen Tradition distanziert: es gibt nicht nur eine Sprache der Menschen, sondern ebenso eine solche der Dinge.

Man kann von einer Sprache der Musik und der Plastik reden, von einer Sprache der Justiz, die nichts mit denjenigen, in denen deutsche oder englische Rechtssprüche abgefaßt sind, unmittelbar zu tun hat . . . Das Dasein der Sprache erstreckt sich . . . nicht nur über alle Gebiete menschlicher Geistesäußerung . . . Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen. (II, 140 f.)

Der ‚gereinigte Begriff von Sprache‘, der den Aufsatz beschließt, begründet eine Vielzahl von Sprachen: die Sprachen der Dinge, die Sprache des Menschen und die Sprache Gottes. Sie werden als miteinander kommunizierend, in einer von unten nach oben durchlässigen Hierarchie gedacht. Was die Sprache der Dinge von der der Menschen unterscheidet, ist ein Umstand, der sie auf die unterste Stufe der Hierarchie bringt: „Die Sprachen der Dinge sind unvollkommen, und sie sind stumm“ (II, 147). Stumm sind sie unter dem Gesichtspunkt ihrer sinnlichen Vernehmbarkeit: „Den Dingen ist das reine sprachliche Formprinzip – der Laut – versagt“ (ebd.). Ihre Mitteilung, zunächst die Mitteilung der Dinge untereinander, vollzieht sich „durch eine mehr oder minder stoffliche Gemeinschaft“ (ebd.). Mit andern Worten, der natürliche Zusammenhang der belebten und unbelebten Natur wird von Benjamin als ein sprachlicher Zusammenhang beschrieben, der sich von der Sprache des Menschen dadurch unterscheidet, daß er nicht auf dem lautlichen Prinzip beruht, sondern mit der Art und Weise des stofflichen Zusammenhangs identisch ist.

Daß dies nicht tautologisch gemeint ist, wird allein von Benjamins Bestimmung der göttlichen Sprache her einsichtig. Er unterscheidet an der Sprache Gottes das Moment des Wortes und das des Namens. Das göttliche *Wort* ist hervorbringendes, schaffendes Prinzip. Was Gott ausspricht, dessen Existenz beginnt im Augenblick des göttlichen Sprechens: „Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.“ Das Moment der *Namensgebung* ist das erkennende Prinzip. Das schaffende und das erkennende Moment, Wort und Name, werden zwar unterschieden, doch in der göttlichen Sprache bilden sie eine Einheit.

In Gott ist der Name schöpferisch, weil er Wort ist, und Gottes Wort ist erkennend, weil es Name ist . . . Das absolute Verhältnis des Namens zur Erkenntnis besteht allein in Gott, nur dort ist der Name, weil er im innersten mit dem schaffenden Wort identisch ist, das reine Medium der Erkenntnis. (II, 148)

Die göttliche Identität von schaffendem Wort und erkennendem Namen fällt

zwar in der Sprache des Menschen auseinander, ihr bleibt nur das erkennende Moment, die Argumentation Benjamins zielt jedoch vor allem darauf, die erkennende Namenssprache des Menschen als das zu begreifen, worin der Mensch Gott ebenbürtig, das Bildnis Gottes ist. Er begründet dies durch eine Sonderstellung des Menschen in der Schöpfungsgeschichte. Der Schöpfungsakt des Menschen unterscheidet sich in der Darstellung Benjamins<sup>205</sup> von den übrigen Schöpfungsakten. Die ersten habe Gott mit der erkennenden Benennung vollendet: „Und Gott nannte das Licht Tag, und die Finsternis nannte er Nacht.“ Den Schöpfungsakt des Menschen aber habe er nicht mit der Benennung abgeschlossen, sondern habe die „Sprache . . . frei aus sich“ entlassen und in Gestalt der erkennenden Sprache an den Menschen übergeben. „Gott hat den Menschen nicht aus dem Wort geschaffen, und er hat ihn nicht benannt. Er wollte ihn nicht der Sprache unterstellen, sondern im Menschen entließ Gott die Sprache, die *ihm* als Medium der Schöpfung gedient hatte, frei aus sich“ (II, 149). Die Schöpfung ist am sechsten Tag abgeschlossen, und das göttliche Wort lebt allein in der erkennenden Sprache des Menschen weiter. „Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott Schöpfer ist. Gott schuf ihn sich zum Bilde, er schuf den Erkennenden zum Bilde des Schaffenden“ (ebd.).

Diese Vorstellung vom Übergang der göttlichen Sprache an den Menschen ist es, mit der Benjamin die Gott-Ähnlichkeit begründet. In der Namen gebenden Erkenntnis ist der Mensch Gott gleich, er vollendet die Schöpfung. Denn die Namen gebende Erkenntnis ist dem Menschen *vorbehalten*. Daß die einzelnen Schöpfungsakte Gottes auch mit einer Benennung abschließen, wertet Benjamin nun nur als „Ausdruck der Identität des schaffenden Wortes und des erkennenden Namens in Gott.“ „Gott hat die Dinge geschaffen, das schaffende Wort in ihnen ist der Keim des erkennenden Namens“ (II, 151). Die Entwicklung dieses Keims aber ist Aufgabe des Menschen. In der Identität des schaffenden Wortes und des erkennenden Namens ist die Möglichkeit der Lösung einer Aufgabe begründet, die aber allein vom Menschen vollzogen werden soll. Sie ist „nicht die vorhergenommene Lösung“, sondern die Bedingung der Lösbarkeit. „Unlösbar wäre sie, wäre nicht die Namenssprache des Menschen und die namenlose der Dinge in Gott verwandt, entlassen aus demselben schaffenden Wort, das in den Dingen Mitteilung der Materie in magischer Gemeinschaft, im Menschen Sprache des Erkennens und Namens in seligem Geiste geworden wäre“ (ebd.). Die Objektivität der Erkenntnis des Menschen liegt also darin begründet, daß die Erkenntnis als Namen gebende nur aufnimmt, was die Dinge in stummer Mitteilung äußern: sie nimmt es auf und übersetzt es aus der stummen Sprache der Dinge in die lautliche des Menschen. Die erkennende Benennung ist rein rezeptiv, Empfängnis: „Auf die Sprache der Dinge selbst, aus denen wiederum lautlos und in der stummen Magie der Natur das Wort Gottes hervorstrahlt, ist diese Empfängnis gerichtet“ (II, 150). Benjamin hat auf diese Weise mit Hilfe der Genesis das Problem der Erkenntnistheorie, eben die Differenz zwischen Erkennendem und Erkanntem, zu lö-

sen versucht. Subjekt und Erkenntnisobjekt sind gleichen Ursprungs: sie sind sprachlichen Wesens darin, daß sie beide aus dem Wort des Schöpfergottes stammen.

Dieses Modell von der sprachlichen Beschaffenheit der Dinge, von der im Namen die stumme Mitteilung der Dinge aufnehmenden und ins lautliche übersetzenden Erkenntnis der Menschen, bleibt freilich in der Sprachtheorie Benjamins auf die Zeit des Paradieses beschränkt. „Die paradiesische Sprache des Menschen muß die vollkommen erkennende gewesen sein“, (II, 152). Die Erkenntnis, zu der die Schlange verführt, ist die des Urteils über gut und böse. „Das Wissen um gut und böse verläßt den Namen, es ist eine Erkenntnis von außen, die unschöpferische Nachahmung des schaffenden Wortes“ (II, 152f.). Nicht nur ist die Sprache der Menschen keine mehr die Dinge aus ihrem Innern her erkennende, auch die Sprache der Dinge wird nach dem Sündenfall eine andere. Sie ist nicht mehr die lautlose Sprache des Materials, die ihre Verwandlung in eine höhere erfährt. Die Lautlosigkeit wird zu einer Stummheit, beziehungsweise einer stummen Traurigkeit: Die Trauer rührt daher, „benannt zu sein, nicht aus der einen seligen Paradiesessprache der Namen, sondern aus den hunderten Menschensprachen, in denen der Namen schon welkte, und die dennoch nach Gottes Spruch die Dinge erkennen“ (II, 155).<sup>206</sup> Das Verhältnis zwischen der Sprache der Menschen und den Dingen ist ein äußerliches geworden; es beruht nicht mehr darauf, daß „der ununterbrochene Strom dieser Mitteilung . . . durch die ganze Natur vom niedersten Existierenden bis zum Menschen und vom Menschen zu Gott“ (II, 157) fließt, dieser Strom ist vielmehr unterbrochen, gestört, die Mitteilung der Dinge ist verzerrt und darum die Erkenntnis der Menschen falsch.

Den vielen aus dem Sündenfall hervorgegangenen Sprachen haftet als Zeichen ihrer Herkunft aus der reinen vollkommenen Sprache ein Moment an, das Benjamin im Übersetzer-Aufsatz in einer fast wörtlichen Paraphrase des Sprachaufsatzes das Symbol des Nicht-Mittelbaren nennt. In ihrer Unvollkommenheit liegt die Anweisung auf eine Vervollkommnung, welche sich in jedem Übersetzungsprozeß realisieren muß, wenn die Übersetzung dem Anspruch auf Wahrheit gerecht werden will. Dieser Übersetzungsbegriff unterscheidet sich von dem des Sprachaufsatzes grundsätzlich. Er ist nicht Zeichen der hierarchischen *Spracheinheit* vor dem Sündenfall, sondern Zeichen des *Zerfalls* der Sprachen in viele unvollkommene. Die Wahrheit ist „keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar“ (IV, 13). „Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen“ (IV, 18). Nicht die Angleichung des Fremden an das Bekannte der eigenen Sprache soll Ziel sein, sondern, daß „das Echo des Ori-

ginals erweckt wird“ (IV, 16) und in der eigenen Sprache neue Töne vernehmbar werden. So bricht der Übersetzer „morsche Schranken der eigenen Sprache: Luther, Voß, Hölderlin, George haben die Grenzen des Deutschen erweitert“ (IV, 19) und sind jenem Grundsatz gefolgt, den Benjamin Goethes Noten zum „Divan“ entnimmt und ans Ende seines Aufsatzes stellt (IV, 20). Ihm liegt statt der Reduktion auf ein Gemeinsames der Gedanke von der Integration des Verschiedenen zu einem sich ergänzenden Neuen zugrunde.<sup>207</sup>

### *Allegorie und allegorische Negation der Allegorie*

Benjamin unternimmt es, einen Begriff der barocken Allegorie zu entwickeln, der diese nicht durch „das klassizistische Vorurteil“ verzerrt vor Augen stellen soll (I, 339). Während mit der Klassik und Romantik ein Gegensatz zwischen Symbol und Allegorie aufgetan wurde, demzufolge dem ersten das Vermögen zugeschrieben war, das Absolute im Sinnlichen, der Erscheinung, dem Vergänglichen zum Ausdruck zu bringen, der zweiten aber der Struktur der bloß äußerlichen Bezeichnung, der Konvention unterlegt worden war, wendet sich Benjamin gegen diese „Denunzierung“ der allegorischen Form und setzt sich das Programm: „Allegorie – das zu erweisen dienen die folgenden Blätter – ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift“ (ebd.). Daß sie „wie Sprache . . . ja so wie Schrift“ Ausdruck sei, heißt nicht, daß der Allegorie die Intentionen oder die Ausdrucksmöglichkeiten des Symbols zugeschrieben werden sollen; sie soll nicht als mißverstandene, aber eigentlich der symbolischen ähnliche Form rehabilitiert werden. Symbol und Allegorie werden nicht einander genähert, sondern noch strenger voneinander geschieden. Während im myystischen „Nu“ (I, 342) des Symbols „das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart“ (I, 343), fällt auf die Allegorie kein Strahl von jenem Licht: „bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls“ (ebd.). In der Allegorie liegt „die facie hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus“ (ebd.). Aus diesem Gegensatz sieht Benjamin die Allegorie dem Symbol „polar aber ebendarum gleich machtvoll“ gegenüber treten (I, 362). Dem Symbol eigne die „gegensatzlose Innerlichkeit“, die Allegorie vollziehe sich im „Umschlagen von Extremen“. Dieses „Umschlagen von Extremen“ (I, 337) – ob Benjamin es zu Recht „dialektisch“ nennt, sei dahingestellt – enthält nicht nur das Bewegungsprinzip der Allegorie, sondern auch das der benjaminschen Darstellung selbst: das der allegorischen Darstellung und das der Darstellung der Allegorie. Benjamin sucht die Darstellung seinem Gegenstand anzugleichen. Das läßt sich an den großen Linien des Textes, vor allem am Ende des Trauerspielbuches zeigen, wie auch an kleineren Einheiten. Im Umschlagen der Extreme liegt die entscheidende

Differenz zur symbolischen Darstellung. Die Verschmelzung des Symbols mit dem Symbolisierten hat ihre oppositionelle Entsprechung in der äußersten Distanz zwischen dem allegorischen Gegenstand und dem allegorisch Bedeutenen. Und wenn es heißt: „Die Allegorie ist beides: Konvention und Ausdruck“ (I, 351), so ist sie dies nicht in einem friedlichen Nebeneinander, die Allegorie ist nicht Konvention *und auch* Ausdruck. Sie ist die reine Konvention, und diesen ihren rein konventionellen Charakter läßt Benjamin als Ganzes umschlagen ins andere Extrem, den Ausdruck: „Sie ist nicht Konvention des Ausdrucks, sondern Ausdruck der Konvention“ (ebd.).

Die wörtliche Wiederholung von Teilen des Sprachaufsatzes im Trauerspielbuch zeigt, daß die Welt des Allegorikers jener Welt nach dem Sündenfall entspricht, in der die adamitische Namenssprache durch die abstrakt urteilende, nur äußerlich bezeichnende Sprache der Menschen verdrängt worden ist. So endet eine aus dem Sprachaufsatz ins Trauerspielbuch übernommene Passage mit dem Satz: „Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer“ (I, 398). Während Benjamin im Sprachaufsatz fortfährt: „Wieviel mehr aber benannt zu sein, nicht aus der einen seligen Paradiesessprache der Namen, sondern aus den hunderten Menschensprachen“ (II, 155), steht an dessen Stelle im Trauerspielbuch: „Wie viel mehr aber, nicht benannt, sondern nur gelesen, unsicher durch den Allegoriker gelesen und hochbedeutend nur durch ihn geworden zu sein“ (I, 398). Für den Allegoriker ist das Band zerissen, welches als der „ununterbrochene Strom“ der Mitteilung die Dinge und die Menschen erkennend und benennend verneinte.

Die Allegorie steht am tiefsten Punkt des Zerfalls der Sprache, die im Sprachaufsatz die vollkommen erkennende genannt wurde. Vor dem Allegoriker liegt die Welt in Trümmern, in unendlich viele Elemente zerstreut, deren Einheit sich nicht herstellen läßt. Die Dinge selbst bedeuten nichts, darum können sie alles Beliebige und beliebig Alles bedeuten. Die Welt ist zerfallen wie die Sprache, von der Benjamin sagt, sie sei „allezeit erschüttert von Rebellionen ihrer Elemente“.

In den Anagrammen, den onomatopoetischen Wendungen und vielen Sprachkunststücken anderer Art stolziert das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, das allegorisch ausgebeutet werden darf. (I, 381)

Die allegorische Intention ist darin radikal, daß sie sich nicht auf die flüchtige Offenbarung des abwesenden Sinns richtet wie das Symbol. Sie hat eine zerbrochene Welt zur Voraussetzung und vermag aus den Stücken nur solche Bilder zu legen, die im Augenblick ihrer Entstehung schon wieder veralten. Sie hält sich an das abgestorbene und zerstörte Einzelne, den Torso, die Ruine (I, 352, 353ff.), doch was in der Allegorie zusammengetan wird, ist eher „Stückwerk“, aus dem die Dinge „starren“ (I, 362), als daß es zu einem Ganzen verschmolzen würde. Die allegorische Intention betätigt sich „uner-

müdig verwandelnd, deutend, vertiefend“ (I, 404), doch das allegorische Gebilde fällt sogleich in sich zusammen und wird zum Stoffe eines neuen (I, 359). „Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes, doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt“ (I, 350).

An die Stelle der Objektivität der Erkenntnis, die in jenem Begriff der reinen Sprache durch die Einheit von in den Dingen sich mitteilendem göttlichen Wort und von dem die Mitteilung erkennend aufnehmenden Namen gewährleistet war, tritt in der Allegorie die Willkür der Subjektivität. Da die Dinge sich nicht mehr mitteilen, liegt der Gegenstand tot da, „auf Gnade und Ungnade“ dem Allegoriker ausgeliefert.

Eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. (I, 359)

Diese Stelle ist in zweifacher Hinsicht aufschlußreich: für das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität ebenso wie für das von Allegorie und Schrift. An beiden vollzieht Benjamin das, was er am Anfang das Umschlagen von Extremen nannte. Die Dinge, die selbst keinen Sinn mehr ausstrahlen, entwertet, tot, zerstückelt daliegen und auf Gnade und Ungnade der Subjektivität des Allegorikers ausgeliefert sind, bedeuten nur, was der Allegoriker von außen an sie heranträgt. Doch diese tiefste Subjektivität wird sogleich negiert, „schlägt um“. Der Begriff des Psychologischen wird zugunsten des vom Ontologischen abgewehrt, und es heißt: er legt's hinein *und langt hinunter*. Die bloße Subjektivität, die doch nur hineinlegen kann, wird ganz unvermittelt als ein in den Gegenstand Hinunterlangen bestimmt, und das, was sie herausholt, ist plötzlich nicht mehr das, was sie hineingelegt hat, sondern etwas anderes: Das Ding wird in der Hand des Allegorikers „zu etwas anderem“, er redet dadurch von „etwas anderem“.<sup>208</sup> Der Allegoriker verwandelt die Dinge von Bezeichneten in solche, die etwas anderes bezeichnen: in Bezeichnende, deren Bezeichnetes jedoch dem „Bereiche verborgenen Wissens“ angehört; er verwandelt sie in „Schlüssel“ zu etwas, das sich ihm nicht sogleich auch aufschließt, das er jedoch *im Schlüssel* als „Emblem“ verehrt. Darin liegt der Sinn vom Schriftcharakter der Allegorie: Die Dinge werden unter den Verwandlungen des Allegorikers zu Zeichen, Rätseln, Hieroglyphen, deren Bezeichnetes, Enträtseltes er nicht, es sei denn in eben der verschlüsselten Form, besitzt; er macht sie zu einer Schrift, aber zu einer solchen, die er nicht lesen kann, beziehungsweise die verschiedene Lesarten zuläßt. Er selbst kann sie nicht entziffern, da sein Wissen nicht das Wissen der Wahrheit und als Wissen schon im-

mer böses Wissen, weil urteilendes, bloß gut und böse unterscheidendes Wissen und darin „also Gegensatz zu jedem sachlichen Wissen“ (I, 407) ist. Wieder greift Benjamin in wörtlicher Wiederholung auf die Ausführungen des Sprachaufsatzes zurück, wenn er das Wissen des Allegorikers als das falsche, bloß urteilende darstellt. „Wissen um Gut und Böse ist also Gegensatz zu allem sachlichen Wissen. Bezogen auf die Tiefe des Subjektiven, ist es im Grunde nur Wissen vom Bösen . . . Als der Triumph der Subjektivität und Anbruch einer Willkürherrschaft über Dinge ist Ursprung aller allegorischen Betrachtung jenes Wissen. Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der ‚Erkenntnis‘ als Abstraktion. In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause“ (I, 407). Die subjektive Willkür des Allegorikers schließlich steigert sich zu einem Schwindel, der in den „Abgrund des bodenlosen Tiefsinns“ *führte*, wenn nicht Benjamin sie im „äußersten“ „umspringen“ ließe: „Wie Stürzende im Fallen sich überschlagen, so *fiele* von Sinnbild zu Sinnbild die allegorische Intention dem Schwindel ihrer grundlosen Tiefe anheim, *müßte nicht* gerade im äußersten unter ihnen so sie umspringen, daß all ihre Finsternis, Hoffart und Gottferne nichts als Selbsttäuschung scheint“ (I, 405, Herv. v. Verf.).<sup>209</sup> In diesem allegorischen Schwindel vollzieht Benjamin den Sturz des Satans nach, der ja der herabgestürzte Luzifer, der gefallene Morgenstern ist (Jesaja 14, 12): „Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt“ – auch Luzifer wird heimgeholt – „und wird am Himmel, wird in Gott durch ‚Ponderación misteriosa‘ festgehalten“ (I, 408). Was hier von der Überzeugung der Fallmetapher lebt, die besagt, daß, was fällt, sich überschlagen müsse, ist auch in Termini der Sprachtheorie formuliert:

Vergänglichkeit ist in ihr (der Schädelstätte, Verf.) nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung. (I, 405f.)

In diesem sprachlichen Umschlagen von Extremen wird die Allegorie zum *Bedeutenden* ihres *Gegenteils*, zur allegorischen Negation ihrer selbst. Das „schlechthin Böse“ (I, 406), als das die Subjektivität des Allegorikers bestimmt worden war, wird schließlich selbst zur Allegorie und „bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt“ (ebd.).

Worin die Allegorie Ausdruck ist – das zu zeigen hatte Benjamin seinen Ausführungen zum Ziel gesetzt – kann nun genauer nachgezeichnet werden. Darin, daß sie als „Willkürherrschaft im Bereich der roten Dinge“ (I, 406) in unendlichem Wechsel Verwandlung um Verwandlung vornimmt, und alles zum Zeichen für ein beliebig anderes degradiert, ist die Allegorie *Ausdruck der Verfallenheit* der Welt: „Vergänglichkeit ist . . . allegorisch darstellt“. Und zugleich ist sie darin, daß sie immer neue Verschlüsselungen, Rätsel hervorbringt, die auf einen neuen, wenn auch noch oder nur

verborgenen Sinn hinweisen, Ausdruck der Erlösbarkeit der Dinge: ist „Allegorie der Auferstehung“. – Die Erlösung kommt im Trauerspiel von oben, nicht aus der Subjektivität des Allegorikers, die als böses Wissen entdeckt wird. Sie hat keinen Ort *i n n e r h a l b* der Welt des Allegorisierens, der Welt im Stand der Sündhaftigkeit. Darin zeichnet die Allegorietheorie Benjamins in genauer Umkehrung die Bewegung des Sprachaufsatzes nach. Stand dort die Einheit von Ding und Namen in der vollkommen erkennenden Sprache des Paradieses am Anfang und ging mit dem Sündenfall des äußerlichen Bezeichnen verloren, so liegt hier die Welt zerfallen und der Willkür des Allegorisierens ausgeliefert da, bis Benjamin an diesem tiefsten Punkt des Sprachzerfalls und des Zerfalls der Dinge die Allegorie in ihr Gegenteil umschlagen und den Allegoriker aus der Welt des Sündenstandes in die des Paradieses zurückkehren läßt.

In Gottes Welt erwacht der Allegoriker. ‚Ja/ wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein/ So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn.‘ Das löst die Chiffer des Zerstücketsten, Erstorbensten, Zerstreuten. (I, 406)

Zwischen der Welt des bruchlosen Zusammenhangs und der der zusammenhangslosen Bruchstücke gibt es keine Verbindung, die eine ist das unvermittelt ganz andere der anderen. Dafür sind sowohl die Begriffe des Überspringens oder Umschlagens Zeichen, mit deren Hilfe die Rettung der Allegorie vollzogen wird, als auch die theologische Lösung der „Ponderación misteriosa“, die Benjamin als das „Eingreifen Gottes“ (I, 408) in die „trostlose Verworrenheit der Schädelstätte“ (I, 405) zum Schlußstein seines Trauerspielbuches werden läßt.

Ein entscheidendes Problem der Sprach- und Erkenntnistheorie blieb in der bisherigen Darstellung unberührt. Es stellt sich angesichts der Unvermitteltheit des Umschlags vom Extrem der vollständig zerfallenen Welt des Allegorikers in deren allegorische Negation, die Welt der Auferstehung. Es stellt sich nicht minder angesichts der von Benjamin vorgenommenen Scheidung zwischen jener einen vollkommen erkennenden Namenssprache und den babylonisch zerfallenen, die Wahrheit verfehlenden Sprachen nach dem Sündenfall. Auf die Frage, wie denn in der zerfallenen Welt Erkenntnis überhaupt möglich sein soll, bleibt der Sprachaufsatz die Antwort schuldig. Die Allegorietheorie kennt sie nur in der abstrakten Negation der schlechten Subjektivität durch den theologischen Schluß. *Daß* sie als Aufgabe den Menschen übertragen bleibt (II, 151), und zwar einzig ihnen, macht die Frage notwendig. – Aufschlußreich ist dabei die Verfolgung eines Moments, das durch vielfältige Verwandlungen hindurch immer größere Bedeutung gewinnt. Hieß es im Sprachaufsatz noch dunkel: „Es ist nämlich Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren“ (II, 156), so kehrt in ähnlicher Formulierung im Übersetzer-Aufsatz die gleiche Figur wieder. Doch steht sie dort in einem Kontext, der zu bestimmen er-

laubt, worin das Symbolisierende zu sehen und wo das Symbolisierte zu suchen ist. „Es bleibt in aller Sprache und ihren Gebilden außer dem Mittelbaren ein Nicht-Mittelbares, ein, je nach dem Zusammenhang in dem es angetroffen wird, Symbolisierendes oder Symbolisiertes. Symbolisierendes nur, in den endlichen Gebilden der Sprachen; Symbolisiertes aber im Werden der Sprachen selbst“ (IV, 19). Daran, daß die Sprachen aufgrund der willkürlichen Bezeichnung und zersplitterten Vielfalt nur unvollkommen zu erkennen vermögen, entsteht das Symbol des Nicht-Mittelbaren. Sie können es nicht mitteilen, weil sie der „Mittelbarmachung der Sprache“ (II, 154) verfallen sind; sie sprechen es nicht aus, aber in ihrer Unzulänglichkeit deuten sie es an. In diese Figur: in die Symbolisierung des Nicht-Mittelbaren ist eingegangen, was im Sprachaufsatz die vollkommen erkennende Sprache genannt worden war. Was im Sündenfall und in der babylonischen Sprachverwirrung verloren ging, tritt nur noch als Verlorenes zu Tage, als Mangel, der zum Symbol seines Gegensatzes wird. In der Symbolisierung des Nicht-Mittelbaren liegt der Rest der paradiesischen Herkunft der Sprache beschlossen, der zu einer Anweisung, einer Spur wird, der der Übersetzer zu folgen hat.

Offensichtlich ist die Ähnlichkeit dieser Konstruktion mit dem Versuch Benjamins, die Allegorie als Ausdruck zu begreifen, und zwar als Ausdruck gerade da, wo sie am stärksten bloße Konvention ist. Wie die unvollkommene Erkenntnis der vielen Sprachen zum Symbol dessen wird, was sie selbst nicht bedeuten, sondern nur andeuten können, so vollzieht sich der Umschlag der allegorischen Willkür am tiefsten Punkt, negiert die Allegorie sich allegorisch selbst. Wollte man diese Figur wieder in Termini der Sprachwissenschaft übersetzen, so müßte man sagen: Die Tatsache, daß das Verhältnis von signifiant und signifié in der Allegorie zur absoluten Willkür verfallen ist, wird auf einer zweiten Ebeneselbst zum signifiant und zwar eines signifié, das verloren ist und nur noch im signifiant vertreten. Man könnte so den Symbolbegriff Benjamins bestimmen als Zeichen, dessen Bezeichnetes nicht verfügbar ist.<sup>210</sup>

Aber an dieser, sowohl im Sprachaufsatz und in der Übersetzungstheorie als auch in der Darstellung der Allegorie zentralen Figur läßt sich zugleich eine entscheidende Differenz feststellen, die die Theorie des Übersetzers von der Sprach- wie der Allegorietheorie, wenn auch in verschiedener Hinsicht, trennt. Diese Differenz liegt im folgenden begründet: „Und was im Werden der Sprachen sich darzustellen, ja herzustellen sucht, das ist jener Kern der reinen Sprache selbst“ (IV, 19). Die Spur, zu der das Symbol des Nicht-Mittelbaren wird, führt im Übersetzeraufsatz nicht *zurück* in einen Urzustand, in das Heil des vorgeschichtlichen Paradieses. Sie mündet auch nicht im ‚Wunder der Auferstehung‘ als dem Ende und der Aufhebung der Geschichte. Die reine Sprache der Wahrheit, Aufgabe des Übersetzers, wird nicht als vor aller Geschichte liegend gedacht, sondern als ein in der Geschichte erst sich Herstellendes und damit als ein vollkommen erst am Ende der Geschichte Entfaltetes. — Das signifié, dessen signifiant mit dem Symbol des Nicht-Mittelbaren zusammenfällt, ist der Geschichte nicht transzendent, sondern, obwohl

„verborgen und fragmentarisch, dennoch gegenwärtig im Leben als das Symbolisierte selbst“ (ebd.).<sup>211</sup>

Die Anfänge dieser Entdeckung der Geschichte als einer nicht nur zerstörenden Kraft sind in Benjamins Studium der romantischen Kunstkritik zu suchen. Im Übersetzer-Aufsatz hat sie sprachtheoretische Wirksamkeit gewonnen. Sie ist zugleich ein Moment des Begriffs von Kritik, dem der theoretische Vorspann des Aufsatzes über die Wahlverwandtschaften gewidmet ist. Was Benjamin mit der Formulierung der Aufgabe des Übersetzers wie der des Kritikers gelingt, gewinnt vom späteren Werk her seine Bedeutung vor allem in diesem, freilich nicht überall gültigen, Verzicht auf eine Ursprungsmythische Konstruktion, welche das Ganze, das Wahre, die Einheit am Anfang, vor dem Beginn der Geschichte lokalisiert und Geschichte selbst nur als ein trübendes Medium in die Betrachtung einbezieht.<sup>212</sup> Die Sphären des Wahren und des Falschen, des Wesentlichen und der bloßen Faktizität sind nicht mehr geschieden in einen wahren, aber der Geschichte transzendenten Ort und in die unwahre bloß historische Erscheinung. Die Wahrheit der Dinge steckt in ihnen wie auch immer verzerrten, unvollkommenen Erscheinungen; und Verzerrungen sind nicht das schlechthin andere des Wahren, sondern eben verzerrte Wahrheiten, welchen in anderer Form nicht begegnet werden kann.

#### *Das mimetische Vermögen und die Sprache*

Die Benjamin eigene Verfahrens- und Darstellungsweise ist nicht selten in jener, im letzten Teil des Trauerspielbuches entwickelten Verfahrensweise des Allegorikers erkannt worden. Man hat von dem Allegoriker oder Melancholiker Benjamin gesprochen. Doch, so wenig Benjamin im barocken Melancholiker ein Selbstporträt gegeben hat, so wenig fällt das dargestellte allegorische Verfahren mit seinen eigenen Verfahrensweisen zusammen. Es müssen zumindest entscheidende Differenzierungen vorgenommen werden, die die Stellung des Subjekts betreffen.<sup>213</sup> Als einer der ersten hat Hans Heinz Holz eine Interpretation der Benjaminischen Allegorietheorie vorgelegt, die zu Recht davon ausgeht, daß die Allegorie im Trauerspielbuch mehr ist als einer unter anderen Gegenständen der Arbeit. Doch er verkehrt das allegorisierende Verfahren, das im Trauerspielbuch als der bloßen Subjektivität entspringend verurteilt und erst in der theologischen Wendung des Schlußteils negiert wird, in eine positive Schöpferkraft des Subjekts und fährt gar in marxistischen Formulierungen fort: „Dieses subjektive Moment erweist sich als die exakte Widerspiegelung des subjektiven Faktors in der Welt und Geschichte, insofern in dieser willkürlichen, wenn auch niemals sachwidrigen Verknüpfung der Objekte das bewußte Sich-Einrichten des Subjekts in dieser Welt als einer vertrauten, bedeutungsvollen angezeigt ist.“<sup>214</sup> Dieses heimelige Bild der Welt des barocken Trauerspiels kann sich nicht auf die Darstellung Benjamins berufen.<sup>215</sup> Es ist darum nur folgerichtig, wenn Holz das theologische Ende des

Trauerspielbuches abtrennt; es erscheint ihm „schlüssig“, aber „nicht notwendig“.<sup>216</sup> In der Tat bedarf es, wenn die „Schädelstätte“ zur Stätte schöpferischer Subjektivität verkehrt wird, des anderen Extrems, des Umschlags in die Auferstehung nicht mehr. Was Holz unter dem Begriff der Allegorie entwickelt, läßt sich Benjamin vielleicht zuschreiben, wenn man den Zeitraum der frühen Schriften verläßt. Holz weist selbst auf Beziehungen zwischen dem allegorischen Verfahren und Intentionen des Surrealismus hin. Und er stellt in einem späteren Beitrag die Verbindung zu Benjamins „Über das mimetische Vermögen“ her, dessen zweiten Teil er als die „Übersetzung der früheren Gedanken aus einer theologischen in eine anthropologische Sprache“ versteht.<sup>217</sup> Doch die Allegorietheorie des Trauerspielbuches ist keine Theorie des „subjektiven Faktors“. Die Frage freilich danach, wo der Anteil des Erkennenden im Prozeß des Erkennens liegt und wie er aussieht, besteht zu Recht. – Dieser Anteil, in der Allegorietheorie am radikalsten verworfen, ist in den Schriften Benjamins immer problematisch geblieben. Sein volles Bürgerrecht hat es nie erreicht, wenn auch das vollkommene Verdikt der frühen Sprach- und Allegorietheorie in der „Lehre vom Ähnlichen“ aufgehoben wird. Noch in den Geschichtsthesen bleibt der Begriff der Monade zweideutig. Einmal, im Haschisch-Rausch, gab Benjamin preis: „Ich möchte schreiben etwas, das so aus Sachen kommt, wie der Wein aus Trauben“.<sup>218</sup>

Es mag paradox erscheinen, daß, was in der Theorie stets zurückgedrängt oder verleugnet wird, in gerade solchen Texten hervortritt, die zu den poetischen Benjamins zählen. Die Prosa der „Berliner Kindheit“, der „Einbahnstraße“, der Denkbilder zeigt einen Anteil der Subjektivität, wie er vielleicht nur noch in einer Notiz des Zentralparks festgehalten wird: „Zum ‚Bilde‘ der Rettung gehört der feste, scheinbar brutale Zugriff“ (I, 677). – Als poetisches Gegenstück zu Benjamins „Lehre vom Ähnlichen“ muß ein Text der „Berliner Kindheit“ gelesen werden.

### Schmetterlingsjagd

Gelegentlicher Sommerreisen unbeschadet, bezogen wir, ehe ich zur Schule ging, alljährlich Sommerwohnungen in der Umgebung. An sie erinnerte noch lange an der Wand meines Knabenzimmers der geräumige Kasten mit den Anfängen einer Schmetterlingssammlung, deren älteste Exemplare in dem Garten am Brauhausberge erbeutet waren. Kohlweißlinge mit abgestoßenen Rändern, Zitronenfalter mit zu blanken Flügeln vergegenwärtigten die heißen Jagden, die mich so oft von den gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis gelockt hatten, in welcher ich ohnmächtig der Verschwörung von Wind und Düften, Laub und Sonne gegenüberstand, die dem Flug der Schmetterlinge gebieten mochten. (IV, 244)

Gejagt wird das sich entziehende, flüchtige, aber verführerische Objekt, das von den zivilisierten Bahnen der Gartenkultur fort in eine Wildnis lockt, in

welcher das Subjekt nicht mehr zu gebieten hat. Mit erhobenem Kescher steht es bereit zuzuschlagen, die Beute zu überwältigen und nach Hause zu bringen, doch „ohnmächtig“ sieht es sich einer „Verschwörung von Wind und Düften, Laub und Sonne“ gegenüber, einer fremden „Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor seinen Augen sich verständigt hatten“ (IV, 245). Die „alte Jägersatzung“, unter der diese Jagd steht, hat zwei Hauptstücke. Sie formuliert das Gesetz der mimetischen Erkenntnis, das statt der Überstülperung von Begriffen und Kategorien auf die Vielfalt des Existierenden, die Angleichung des Subjekts ans Objekt fordert.

Wenn so ein Fuchs oder Ligusterschwärmer, den ich gemächlich hätte überholen können, durch Zögern, Schwanken und Verweilen mich zum Narren machte, dann hätte ich gewünscht, in Licht und Luft mich aufzulösen, nur um ungemerkt der Beute mich zu nähern und sie überwältigen zu können . . . je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an, und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne. (IV, 244)

Das Subjekt muß sich ganz preisgeben, in „Licht und Luft“, ins Medium des Objekts sich auflösen, sich ihm anschmiegen, immer „falterhafter“ werden, bis „dieser Schmetterling die Farbe menschlicher Entschließung“ annimmt, nichts willkürlich sich Entziehendes mehr ist. Dann tritt der zweite Teil der Jägersatzung in Kraft, der lautet: die Wiedergewinnung des Subjekts kostet einen Preis, erfordert den „Fang“ und dann die Tötung des Objekts. Das Subjekt ist bereichert uns Objekt, doch um das aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen. An anderer Stelle heißt es: „Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption“ (IV, 107). Und so endet die Jagd mit allen Anstrengungen der Konservierung.

Doch wenn es dann vollbracht war, wurde es ein mühevoller Weg, bis ich vom Schauplatz meines Jagdlücks an das Lager vorgedrungen war, wo Äther, Watte, Nadeln mit bunten Köpfen und Pinzetten in der Botanisiertrommel zum Vorschein kamen. Und wie lag das Revier in meinem Rücken! Gräser waren geknickt, Blumen zertreten worden: . . . und über so viel Zerstörung, Plumpheit und Gewalt hielt zitternd und dennoch voller Anmut sich in einer Falte des Netzes der erschrockene Schmetterling. Auf diesem mühevollen Wege ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. (IV, 244 f.)

Die gleiche Spannung zwischen Verlust des Subjekts und Überwältigung des Objekts durchzieht die kurze Stücke über Essen. Der erste Satz von „Frische Feigen“: „Der hat noch niemals eine Speise erfahren, der immer Maß mit ihr hielt“ (IV, 374) leitet eine Orgie ein, die zwischen dem Essenden und dem Essen stattfindet. Feigen, Borscht, italienischer Eintopf – sie überwältigen den,

der sich mit ihnen einläßt so, wie es Odysseus an seinen Gefährten geschehen sah, die von der Zauberin Kirke in Schweine verwandelt worden waren (IV, 379). Die „Magie der Speise“ entfaltet ihre Wirkung: „erst, es zu riechen, dann aber, davon gepackt, gewalkt zu werden, ganz und gar, von Kopf zu Fuß, von dieser Speise durchgeknetet, von ihr wie von den Händen dieser alten Hure ergriffen, gepreßt und mit ihrem Saft – dem Saft der Speise oder dem der Frau, das hätte ich nicht mehr sagen können – eingerieben zu werden“ (ebd.). Oder beim Borscht: „Zuerst legt er eine Dampfmaske über deine Züge, Lange, ehe deine Zunge den Löffel netzt, tränen schon deine Augen, triefen schon deine Nüstern von Borscht. Lange, ehe deine Eingeweide aufhorchen und dein Blut eine Woge ist, die mit der duftenden Gischt deinen Leib überspült, haben deine Augen schon von dem roten Überfluß dieses Tellers getrunken. Nun sind sie blind für alles, was nicht der Borscht ist oder dessen Widerschein in den Augen der Tischgenossin“ (IV, 378). Doch es gibt auch das andere, dem zweiten Teil der Jägersatzung Entsprechende, das Sich-Befreien von der Übermacht der Gerüche, Geschmäcker und Substanzen: „Ich aß, um es zu vernichten. Der Biß hatte seinen ältesten Willen wiedergefunden“ (IV, 375). In dem Stück „Falerner und Stockfisch“ wird die Distanz zur Bedingung, zum Schlüssel der Erfahrung. „Fasten ist Initiation in viele Geheimnisse, nicht zuletzt ins Geheimnis des Essens . . . Hier war, ich fühlte es, die nie wiederkehrende Chance, meine Sinne, die an der Koppel lagen, wie Hunde in die Falten und Schluchten der unscheinbaren Rohkost, der Melone, des Weins, der zehnerlei Brote, der Nüsse zu senden, um ein nie-gespürtes Aroma in ihnen zu stellen“ (IV, 376f.). In allen hier vorgestellten Stücken tritt deutlich genug das Subjekt hervor, das in vielen theoretischen Passagen Benjamins verborgen gehalten wird. Zerstört sind gleichermaßen die Selbstherrlichkeit des Subjekts, das alles, was unter seine Begriffe und Kategorien paßt, auch schon für das hält, was es begreifen wollte, und die Idylle der bloßen Anschauung, die meint, die Dinge ergeben sich dann von selbst, der passiv sich von ihnen beeindruckt läßt.

Doch den Anteil des Subjekts am Prozeß des Erkennens hat Benjamin auch in einem theoretischen Text formuliert. Was im Trauerspielbuch in das leere Wissen des Allegorikers, in dessen böse Subjektivität einerseits und in das Wunder der Auferstehung andererseits, auseinanderfällt, erscheint fast zehn Jahre später in jenem „Vermögen“ des wahrnehmenden und erkennenden Subjekts vereint, das zum Gegenstand von zwei kurzen, zu Lebzeiten Benjamins nie veröffentlichten Manuskripten wurde. In der „Lehre vom Ähnlichen“ (II, 204–210) wie im Text „Über das mimetische Vermögen“ (II, 210–213) begegnet der Deuter der Welt wie einer großen Hieroglyphe, deren Entzifferung noch nicht gelungen ist – darin ist er dem Allegoriker gleich. Aber die Lösung gibt es weder im Himmel nach der Auferstehung noch im Paradies vor dem Sündenfall. Der Mimet liest selbst. Die Möglichkeit der Erkenntnis und der Benennung der Dinge ist nicht mehr der paradiesischen Namenssprache vorbehalten oder der allegorischen Negation der Allegorie entsprun-

gen, sondern im mimetischen Vermögen säkularisiert und als Methode des Erkennens vom Himmel auf die Erde geholt.

Das mimetische Vermögen ist das Vermögen, Ähnlichkeiten hervorzu- bringen und zu erkennen. Es ist Abkömmling eines am Anfang der Geschichte herrschenden „Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“ (II, 210). Das mimetische Vermögen ist Reaktion, Entsprechung, Antwort des Menschen auf eine Welt, deren Zusammenhang von Ähnlichkeiten bestimmt ist; sie werden vom Menschen nicht erfunden, sondern aufgenommen und wiederge- geben. In diesem Zusammenhang von Ähnlichkeiten ist der Mensch kraft sei- nes mimetischen Vermögens integriert. „Bekanntlich war der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, umfassend; im Mikrokosmos wie im Makrokosmos regierte sie. Jene natürlichen Korrespon- denzen aber erhalten erst ihr eigentliches Gewicht mit der Erkenntnis, daß sie samt und sonders Stimulantien und Erwecker des mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt“ (II, 210f.). Das umfassende mimetische Vermögen, das hier vergangenen Zeiten der Menschheit zuge- rechnet wird, geht in der ersten Fassung des Textes als unbewußte Wahr- nehmung von Ähnlichkeiten in die Gegenwart ein.

Noch für die Heutigen läßt sich behaupten: die Fälle, in denen sie im Alltag Ähnlichkeiten bewußt wahrnehmen, sind ein winziger Ausschnitt aus jenen zahllosen, da Ähnlichkeit sie unbewußt bestimmt. Die mit Bewußtsein wahrgenommenen Ähnlichkeiten – z.B. in Gesichtern – sind verglichen mit den unzählig vielen unbewußt oder auch garnicht wahrgenommenen Ähnlichkeiten wie der gewaltige unterseeische Block des Eisbergs im Vergleich zur kleinen Spitze, welche man aus dem Wasser ragen sieht. (II, 205)

Das mimetische Vermögen hat sich im Verlauf der Jahrtausende verändert. Weder „die mimetischen Kräfte, noch die mimetischen Objekte“ (II, 211) sind die gleichen geblieben, Dabei konstatiert Benjamin „eine einheitliche Richtung in der historischen Entwicklung dieses mimetischen Vermögens“ (II, 205) und stellt die Frage, ob es sich bei dieser Entwicklung um den Verfall, ein „Absterben“ oder eine „Verwandlung“ handle. Doch die Frage ist rhetorisch. Die folgenden Überlegungen Benjamins befassen sich allein mit der Richtung der Veränderungen, nicht mit der Möglichkeit des Verfalls des mimetischen Vermögens. Die Veränderung, das steht am Ende bündig zusammengefaßt, hat den Charakter des vollständigen Rückzuges des mimeti- schen Vermögens aus den verschiedenen Bereichen der sinnlichen Wahr- nehmung in den einen der menschlichen Sprache, worin zugleich ein Höhe- punkt der Entwicklung erreicht sei.

Dergestalt wäre die Sprache die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens: ein Medium, in das ohne Rest die frühern Merkfähigkeiten für das Ähnliche so eingegangen seien, daß nun sie das Medium darstellt, in dem sich die Dinge nicht mehr direkt wie früher in dem Geist des Sehers

oder Priesters sondern in ihren Essenzen, flüchtigsten und feinsten Substanzen, ja Aromen begegnen und zu einander in Beziehung treten. (II, 209)

Mit Hinweisen auf das älteste Lesen in Sternen und tierischen Eingeweiden, auf „Vermittlungsglieder eines neuen Lesens“ (II, 213) in den Runen und Hieroglyphen skizziert Benjamin Stadien, an denen eine Geschichte des mimetischen Vermögens sich zu orientieren hätte. Doch nicht dieser phylogenetische Abriß macht die Bedeutung der beiden Texte aus. Diese liegt vielmehr in dem Versuch der Integration von Denk- und Wahrnehmungsweisen, die von der herrschenden Vernunft ausgeschieden worden waren und damit in der Aufnahme eines früheren Gedankens, den Benjamin in seinem einzigen systematischen Entwurf zur Philosophie entwickelt hat. Wahnsinn wird dort als eine Art des Bewußtseins gedacht, die von den anderen Arten nur durch „graduelle Unterschiede“ (II, 162) getrennt ist. Gegen einen restriktiven Erfahrungsbegriff macht Benjamin den Totemismus der Naturvölker, die Wahrnehmungen Kranker, Geisteskranker, Hellseher geltend. Im Laufe der Jahre hat das ontogenetische Moment immer größeres Gewicht gewonnen. Davon zeugt die Sammlung von Kinderbüchern und Spielzeug, die sich im Besitz Benjamins befand, und schließlich die Niederschrift der „Berliner Kindheit“. Dort greift das Versteck spielende Kind zum „Arsenal der Masken“ (IV, 254) und gleicht sich den Gegenständen, die ihm Schutz bieten sollen, so weit an, daß es sich nur noch „mit einem Schrei der Selbstbefreiung“ (ebd.) von ihnen lösen kann. „Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn“ (II, 210), heißt es in der Theorie „Über das mimetische Vermögen“, die, wie Benjamin an Scholem schreibt, „bei Studien zum ersten Stück der ‚Berliner Kindheit‘ fixiert wurde“ (Briefe, 563). – Scholem hat von einer „Theorie der okkulten Phänomene“<sup>219</sup> gesprochen. Doch ist darin das Entscheidende verfehlt. Der springende Punkt in der Theorie über das mimetische Vermögen liegt an der Stelle, an der Benjamin die Sprache als „die höchste Stufe des mimetischen Vermögens“ begreift, in die „o h n e R e s t“ die früheren Wahrnehmungsfähigkeiten eingegangen seien, bis sie – und mit dieser Wendung endet das Manuskript, das Benjamin an Scholem geschickt hatte – „soweit gelangten, die der Magie zu liquidieren“ (II, 213). Die Theorie über das mimetische Vermögen ist eine *Sprachtheorie*, in der siebzehn Jahre nach jenem Versuch von 1916 eine Begründung des inneren Zusammenhangs der Dinge in der Sprache versucht wird und die doch auf das Muster des biblischen Schöpfungsmythos von der Entstehung der Welt aus dem Wort Gottes, damit aber auf das Ursprungsmythische Erklärungsmodell verzichtet.<sup>220</sup> Sie ist der profane Erbe der Namens- und Übersetzungstheorie.

Mit dem frühen Sprachaufsatz verbindet die Theorie über das mimetische Vermögen eine strikte Frontstellung gegen die Annahme einer konventionellen, auf willkürlicher Vereinbarung beruhenden Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Setzte Benjamin sich 1916 noch zum Ziel, die „Unhaltbarkeit

und Leere“ (II, 144) dieser Anschauung zu beweisen, so beschränkt sich die Theorie über das mimetische Vermögen darauf, die Ablehnung der Tradition der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens vorauszusetzen: „Wenn nun die Sprache, *wie es auf der Hand liegt*, nicht ein verabredetes System von Zeichen ist . . . “ (II, 212). – Daß nicht Zufälligkeit, sondern eine innere Beziehung zwischen Sprache und den Dingen herrsche, ist die Voraussetzung der Lehre vom Ähnlichen. Doch die onomatopoetische Sprachtheorie, die ein Nachahmungsverhältnis zwischen Wort und Sachen annimmt, findet keine vorbehaltlose Zustimmung; sie wird in eine untergeordnete Position verwiesen. Der Hauptmangel jeder onomatopoetischen Erklärung sei, daß sie die mimetische Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem auf der Grundlage einer *sinnlichen* Ähnlichkeit entstanden denke. Benjamin sieht darin grundsätzlich richtige Einsichten, wenn auch noch in primitiver Form befangen. Er sieht in ihr ein „Programm“ (II, 212), eine Anweisung auf eine zu entwickelnde mimetische Sprachtheorie, in der der Begriff der sinnlichen Ähnlichkeit durch den der unsinnlichen Ähnlichkeit ersetzt werden soll. Entwickelt wird sie in jenen beiden kurzen Manuskripten nicht. Und die Beispiele, die Benjamin anführt, haben eher andeutenden als explizierenden Charakter. Eines führt in Astrologie und die Vorstellung vom bedeutungsvollen Zusammenhang zwischen einer bestimmten Gestirnkongellation im Augenblick der Geburt und dem Schicksal des Neugeborenen. „Man muß grundsätzlich damit rechnen, daß in einer entlegeneren Vergangenheit zu den Vorgängen, die als nachahmbar betrachtet wurden, auch die am Himmel zählten. Im Tanz, in anderen kultischen Veranstaltungen, konnte so eine Nachahmung erzeugt, so eine Ähnlichkeit gehandhabt werden. Wenn aber wirklich das mimetische Genie eine lebensbestimmende Kraft der Alten gewesen ist, dann ist es nicht schwer vorzustellen, daß im Vollbesitz dieser Gabe, insbesondere in vollendeter Anbildung an die kosmische Seinsgestalt, das Neugeborene gedacht wurde“ (II, 211). Das andere Beispiel führt in die Sprache selbst, ist ein sprachliches Experiment, genauer, eine experimentelle Anweisung, die aber nicht durchgeführt wird, zumindest nicht an dieser Stelle.

Ordnet man nämlich Wörter der verschiedenen Sprachen, die ein Gleiches bedeuten, um jenes Bedeutete als ihren Mittelpunkt, *so wäre zu erforschen, wie* sie alle – die miteinander oft nicht die geringste Ähnlichkeit besitzen mögen – ähnlich jenem Bedeuteten in ihrer Mitte sind. (II, 212 Herv. v. Verf.)

Der Begriff der unsinnlichen Ähnlichkeit hält ebenso deutlich am Gedanken der nicht zufälligen Beziehung zwischen Wort und Ding, das heißt der *irgendwie* auf Ähnlichkeit, wenn auch nicht auf sinnlicher Ähnlichkeit, beruhenden Einheit von Zeichen und Bezeichnetem fest, wie er offen hält, welcher Art denn diese unsinnliche Ähnlichkeit sein soll. Bestimmt ist er nur negativ: nicht-sinnlich; weitere Bestimmungen der unsinnlichen Ähnlichkeit werden nicht entwickelt, sondern durch jenes „so wäre zu erforschen, wie . . . “ wei-

tergegeben. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist die Erinnerung von Jean Selz, den Benjamin auf Ibiza kennengelernt hatte und mit dem er gemeinsam Teile der „Berliner Kindheit“ ins Französische übertragen hatte. Selz berichtet, daß Benjamin in einem der vielen Gespräche die Behauptung aufgestellt habe, „alle Wörter, gleich welcher Sprache glichen in ihrem Schriftbild dem Ding, das sie bezeichneten.“<sup>221</sup> Er habe protestiert und dagegen gehalten, daß das spanische Wort für ‚mehr‘: ‚mas‘ viel eher dem französischen Wort ‚moins‘, das doch das Gegenteil bedeutet, ähnele als dem der Bedeutung entsprechenden Wort ‚plus‘. Und er habe Benjamin gefragt: „Wenn also das Wort ‚casserole‘ in einer Sprache Katze bedeuten würde, wären Sie wahrscheinlich der Ansicht, das Schriftbild des Wortes ‚casserole‘ sehe einer Katze ähnlich?“<sup>222</sup> Benjamin habe darauf geantwortet: „Vielleicht, . . . aber nur insofern, als eben eine Katze einem Kochtopf gleicht.“ Was die Frage wissen wollte, wird in dem „insofern“ der Antwort nur noch einmal versteckt: Es wäre zu erforschen, inwiefern eine Katze einem Kochtopf gleicht. – Benjamins Sprachtheorie bleibt in diesem ‚es wäre zu erforschen wie‘ Programm. Die Wendung soll im folgenden wörtlich genommen werden und, da die Ausarbeitung der Theorie fehlt, soll die Forschungspraxis, die eine Sprachforschungspraxis ist, genauer untersucht werden.

### *Die Welt als Schrift und Schrift als Welt*

Vor der Darstellung des forschenden und experimentierenden Umgangs von Benjamin mit der Sprache sollen einige Überlegungen zu der Benjaminschen Sprachmetaphorik überhaupt stehen. Die Schrift- und Textmetaphorik bei Benjamin ist unmittelbare Entsprechung zur mimetischen Sprachtheorie, die ein, wenn auch unsinnliches Verhältnis der Ähnlichkeit zwischen Sprache, Schrift und Dingen annimmt. Wenn die Beziehung zwischen dem, was in der Sprache ‚bezeichnet‘ wird, und dem sprachlichen Ausdruck keine zufällige, willkürliche, sondern irgendwie von Ähnlichkeiten geprägte ist, dann ist Sprache nicht Sekundäres oder Abgeleitetes, kein Mittel oder Instrument, sondern selbst eine Welt, ein Mikrokosmos; man kann in diesem Mikrokosmos stöbern wie in der Empirie und in der Sprache Erfahrungen von der Welt machen. Beide Pole – die alte Metapher, die von der Welt als einer Schrift redet und in ihr zu lesen vorgibt, und die Umkehrung von der Schrift als einer Welt – umspannen das Feld der Sprach- und Schriftmetaphorik Benjamins.

Man muß diese Metaphorik als „absolute“ im Sinne Blumenbergs verstehen. Blumenberg hat 1960 in seinen „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ den Versuch unternommen, das Problem der metaphorischen Rede in der Philosophie neu zu formulieren. Dabei geht er vom Descartessschen Ideal einer endgültigen, begrifflich bestimmten, reinen Sprache aus. „In diesem Endzustand wäre die philosophische Sprache rein ‚begrifflich‘ im strengen Sinne: alles *kann* definiert werden, also *muß* auch alles definiert werden, es gibt nichts

logisch ‚Vorläufiges‘ mehr . . . Alle Formen und Elemente *übertragener* Redeweise im weitesten Sinne erwiesen sich von hier aus als vorläufig und logisch überholbar; sie hätte nur funktionale Übergangsbedeutung, in ihnen eilte der menschliche Geist seinem verantwortlichen Vollzug voraus.“<sup>223</sup> Dem setzt Blumenberg Vicos Idee einer „Logik der Phantasie“ entgegen und diskutiert im folgenden unter diesem Stichwort das Problem metaphorischer Rede. Obwohl die Bedeutung der Rhetorik innerhalb der griechischen Philosophie und als eine Grunderfahrung innerhalb der griechischen Polis kaum hoch genug eingeschätzt werden könne, bleibe doch in den theoretischen Bestimmungen der Kraft und Funktion der rhetorischen Kunst eine grundsätzliche Unterordnung unter den Logos zu erkennen. „Die Metapher vermag hier nicht die Kapazität der Aussagemittel zu bereichern; sie ist nur Mittel der *Wirkung* der Aussage, ihres Angreifens und Ankommens bei ihren politischen und forensischen Adressaten . . . Der Redner, der Dichter können im Grunde nichts sagen, was nicht auch in theoretisch-begrifflicher Weise dargestellt werden könnte; bei ihnen ist gar nicht das Was, sondern nur das Wie spezifisch.“<sup>224</sup> Dennoch war, besonders für die Sophisten die rhetorische Überzeugungskraft „eine ‚Qualität‘ der Wahrheit selbst und die Redekunst mit ihren Mitteln . . . eine sachgemäße Vollstreckung und Verstärkung dieser Qualität.“<sup>225</sup> Erst mit der platonischen Unterwerfung verkam die Rhetorik „endgültig zum bloßen technischen Rüstzeug der ‚Wirkungsmittel‘.“<sup>226</sup>

Blumenberg unterscheidet bei der Frage nach der „Legitimität“ von Metaphern in philosophischer Rede zwischen Restbeständen und Grundbeständen. „Zunächst können Metaphern *Restbestände* sein, Rudimente auf dem Wege ‚vom Mythos zum Logos‘; als solche indizieren sie die cartesische Vorläufigkeit der jeweiligen geschichtlichen Situation der Philosophie, die sich an der regulativen Idealität des puren Logos zu messen hat . . . Dann aber können Metaphern, zunächst rein hypothetisch, auch *Grundbestände* der philosophischen Sprache sein, ‚Übertragungen‘, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen.“<sup>227</sup> Solche Metaphern nennt Blumenberg „absolute Metaphern“. Sie sind von grundsätzlicher Bedeutung, denn „der Nachweis absoluter Metaphern würde auch jene zuerst genannten rudimentären Metaphern in einem anderen Lichte erscheinen lassen, indem doch die cartesische Teleologie der Logisierung, in deren Zusammenhang sie eben als ‚Restbestände‘ indiziert werden, sich an der Existenz absoluter Übertragungen schon gebrochen hätte.“<sup>228</sup> Die Konsequenz daraus müßte die sein, „das Verhältnis von Phantasie und Logos neu zu durchdenken, und zwar in dem Sinne, den Bereich der Phantasie nicht nur Substrat für Transformationen ins Begriffliche zu nehmen – wobei sozusagen Element für Element aufgearbeitet und umgewandelt werden könnte bis zum Aufbrauch des Bildervorrats –, sondern als eine katalysatorische Sphäre, an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren.“<sup>229</sup> Wenn daher im folgenden die Sprach- und

Textmetaphorik, der Mechanismus und die Erzeugung anderer Metaphern und metaphorischer Komplexe zum Gegenstand der Untersuchung selbst werden, so nicht in der Absicht, den Sinn ‚hinter‘, ‚unter‘ oder ‚neben‘ diesen zu bestimmen, sondern um aus deren innerer Bewegung, der ‚Logik‘ der Metaphern, den Sinn des metaphorischen Sprechens überhaupt zu erfragen.

Die Tradition der Schrift- und Buchmetaphorik führt in den semitischen Sprachraum und zu den dort entstandenen, auf eine sprachliche Offerbarung, ein heiliges Buch, sich berufenden Religionen. In Griechenland, das sein Alphabet aus dem Semitischen übernommen hat, entstand erst in der späten Zeit des Hellenismus eine Schrift- und Buchmetaphorik. An der Ausbildung der Sprachmetaphorik Benjamins hat die Tradition der jüdischen Schriftauslegung Anteil. Die Verfahrensweise Benjamins zehrt da, wo der Kommentar zur Methode erhoben wird, von der Vorstellung des heiligen Textes, dessen Bedeutung sich erst in einer Vielzahl von Auslegungen, nie abschließend, entfaltet oder auch von der des antiken Textes, der, kaum mehr entzifferbar, unzähliger Erläuterungen bedarf, die ihn umgeben. An Baudelaire bemerkt Benjamin den Anspruch, wie ein „antiker Schriftsteller“ (I,593) gelesen zu werden; und an den Gedichten Brechts hat er das kommentierende Verfahren zu erproben gesucht. In einem streitbaren Brief aus dem Jahre 1931 bedient er sich des Musters vom in verschiedenen Bedeutungsschichten aufgebauten heiligen Text zur Charakterisierung der eigenen Denk- und Forschungsweise.

Ich habe nie anders forschen und denken können als in einem, wenn ich so sagen darf, theologischen Sinn – nämlich in Gemäßheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Thorastelle. Nun: *Hierarchien des Sinnes* hat meiner Erfahrung nach die abgegriffenste kommunistische Plattitüde mehr als der heutige bürgerliche Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt. (Briefe, 524)

Sieht man für den Augenblick von der Wendung zum Marxismus ab und von den Fronten, zwischen denen Benjamin sich bewegte, so bleibt zu bemerken, daß die Anspielung auf neunundvierzig Sinnstufen jeder Torastelle nicht ganz wörtlich zu nehmen ist. In der Kabbalistik ist auch von 48, von 70 oder von 150 Möglichkeiten, eine Stelle auszulegen, die Rede. Vor allem die heilige Zahl sieben, beziehungsweise ein Vielfaches davon, steht „für die unerschöpfliche Totalität und Sinnfülle des göttlichen Wortes.“<sup>230</sup> Neben der schriftlichen Überlieferung der Tora stand im Judentum immer auch die mündliche Auslegung, des Kommentars zum heiligen Text. In dem Maße, in dem die Möglichkeit einer „Unmittelbarkeit in der Beziehung zum Göttlichen“ fragwürdig geworden ist,<sup>231</sup> gewinnt die vermittelnde Auslegung eine immer höhere Bedeutung. In der mittelalterlichen Kabbalistik findet sich die Annahme, daß die Offenbarung keine „spezifische und positive Mitteilung“ sei, sondern „das unendlich reichen Sinn Verleihende im Wort. Selber bedeutungslos ist sie das Deutbare schlechthin.“<sup>232</sup> Die vielen oder unendlichen Sinnstu-

fen der Thora, die Ausbreitung des im heiligen Wort enthaltenen Sinns durch immer neue Auslegungen gründen sich auf einen Begriff der Offenbarung, demzufolge diese erste „in der kontinuierlichen Beziehung auf die Zeit, in der Tradition sich auseinanderlegt, ihren unendlichen Sinn, der im Einmaligen, der Offenbarung nicht ergriffen werden kann, entfaltet.“<sup>233</sup>

Durch Scholem war Benjamin in den Jahren vor dessen Auswanderung nach Palästina mit Fragen der jüdischen Mystik und des Judentums bekannt geworden. Was Benjamin wußte, stammt vor allem aus mündlichen Diskussionen mit Scholem. Doch als Quelle kann dessen Werk kaum gelten, da Scholem in diesen Jahren noch nichts zum Thema veröffentlicht hatte. „Die einzige Arbeit Scholems, welche bis zu einem bestimmten Grad als ‚Quelle‘ Benjamins herangezogen werden darf, ist der Vortrag ‚Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala‘, der zwar erst 1970 entstand, jedoch Gedanken ausführt, die in die Jahre gemeinsamen Philosophierens mit Benjamin zurückreichen“ (I, 886). In der Tat gibt es Gemeinsamkeiten dieses Textes mit Benjamins Sprachaufsatz; dies vor allem in der Frage der Unterscheidung von Name und Wort Gottes, aber auch solche der Formulierung: „Der Mystiker entdeckt an der Sprache . . . etwas . . . , was nicht auf Mitteilung eines Mitteilbaren ausgerichtet ist, sondern . . . auf Mitteilung eines Nicht-Mitteilbaren, das ausdruckslos in ihr lebt.“<sup>234</sup> Scholem diskutiert im Verlauf seines Aufsatzes die verschiedenen historischen Ausprägungen einer kabbalistischen Vorstellung, die sich in der Bibel noch nicht findet: die von der Identität von Name und Wort Gottes. Gott, der die Wahrheit ist und der durch sein Wort die Welt erschaffen hat, hat zugleich, insofern sein Wort mit seinem Namen identisch ist, sich selbst, das ist die Wahrheit in die Schöpfung entlassen, in ihr mitgeteilt. Aufgrund eben einer Identität von (erkennendem) Namen und (schaffendem) Wort Gottes war im Sprachaufsatz Benjamins es überhaupt den Menschen möglich, die Wahrheit der Dinge zu erkennen.

Eine andere ‚Quelle‘ war Franz Joseph Molitors „Philosophie der Geschichte oder über Tradition“, mit der Benjamin 1917 durch Scholem bekannt geworden war (I, 888; Briefe, 136 f.). Für den vorliegenden Zusammenhang ist der Abschnitt „Ueber den Ursprung der Sprache und Schrift bei den Ebräern“ von Interesse. Es wird dort von einem besonderen Verhältnis des u n m i t t e l b a r e n A u s d r u c k s zwischen Innen und Außen, dem Geistigen und dem Körperlichen gesprochen. „So wie das Wort und die Qualität die Offenbarung der rein geistigen Idee, so ist das Werk und die Leiblichkeit nichts anderes als die zur Aeußerlichkeit fixirte, gleichsam in Erstarrung übergegangene innere Qualität. Alle Gestalten der irdischen Dinge sind also Abbildungen und Ausdrücke geistiger Kräfte und intellektueller Ideen, und alle Formen liegen selbst auf höhere Weise in den geistigen und intellektuellen Principien; jedes Wesen trägt daher in seiner Gestalt die Signatur an sich, die seine inneren Eigenschaften unmittelbar ausdrückt.“<sup>235</sup> Dies unmittelbar zum Ausdruck Gekommene wird S c h r i f t genannt. „Diese Ausprägung

der innern Idee in der äußern Gestalt, heißt überhaupt Schrift. Alle Formen in der äußern Natur sind lauter göttliche Schriftzüge, die ganze sichtbare Natur ist die eingegrabene Schrift Gottes oder das äussere schriftlich offenbarte Wort, das mündliche hingegen ist bloß innerlich im Geiste vernehmbar.“<sup>236</sup> Doch es gibt auch hier den Sündenfall des Menschen, der das Verstehen der Schrift zerstört und nur ein mühevolleres, nie das Ganze umfassende Entziffern läßt. „Die Möglichkeit das Buch der Natur richtig zu lesen, hat aber der Mensch, mit der Fähigkeit die innere Sprache Gottes zu verstehen, verloren; doch ist ihm in seinem Falle, wenigstens noch so viel übrig geblieben, die einzelnen Züge zu erkennen, die einzelnen Laute Gottes zu vernehmen, und auf diese Weise mühsam in dem Wort und der Schrift Gottes zu buchstabieren.“<sup>237</sup>

Die Tradition der Buch- und Schriftmetaphorik am Ausgang des Mittelalters und im Übergang zur humanistischen Renaissance liegt nur scheinbar weit ab. Auch wenn Ernst Robert Curtius die Metapher vom Buch der Welt oder dem der Natur schon im lateinischen Mittelalter nachweist, gilt doch, daß mit der Vorstellung von einer natürlichen Offenbarung Gottes, deren Inhalt in der Natur wie in einem Buch nachgelesen werden kann, dem Buch der heiligen Schrift und deren autorisierten Auslegern eine Konkurrenz erwachsen war, die zu einem mächtigen Instrument in der Befreiung des Denkens von der mittelalterlichen Autorität der kirchlichen Tradition geworden war. Nicht zufällig ging damit die allmähliche Preisgabe der Inspirationslehre einher und nicht zuletzt hat sich die Überzeugung, daß die Heilige Schrift von Menschenhand geschrieben und durch Menschen überliefert wurde, in dem Maße durchsetzen können, als die Bedeutung einer natürlichen Offenbarung Gottes gewachsen ist. – Doch eigentlich interessant an diesem Teil der Buch- und Schriftmetaphorik ist die Tatsache, daß schon bald, noch auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung mit den kirchlichen Autoritäten, das Lesen im geöffneten Buch der Natur nicht mehr umstandslos vor sich ging, daß es der Hilfsmittel bedurfte, des Eingeweihtseins in die Bedeutung der Schriftzeichen.

Der Begründer der exakten Naturwissenschaft gibt der Buchmetapher eine vielsagende neue Wendung. Galilei spricht von dem großen Buch des Universums, das uns ständig vor Augen liegt, das man aber nicht lesen kann, wenn man die Schrift nicht erlernt hat, in der es geschrieben ist. „Es ist in mathematischer Sprache geschrieben, und die Schriftzeichen sind Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren.“<sup>238</sup>

Dies muß zusammen mit einem anderen Element der schriftmetaphorischen Tradition gesehen werden, von dem ebenfalls Curtius berichtet. Das arabische Wort ‚sifr‘, das ‚leer‘ bedeutet und im arabischen Zahlensystem die Null vertritt, ist im zwölften Jahrhundert über Spanien in die lateinische und dann in die romanischen Sprachen eingewandert. Auch in der deutschen Tradition – Curtius weist auf Hamann, Herder, Winckelmann, Novalis, Baader hin – findet

sich die Metapher von der Chiffrenschrift der Natur.<sup>239</sup> Die Welt ist eine Schrift geworden, die Geschichte und Natur ein Buch, die nicht mehr gelesen werden können, deren Zeichen verschlüsselt sind, ‚leer‘ wie das arabische Wort ‚sifr‘: die Chiffren müssen erst dechiffriert, zur Lesbarkeit gebracht werden.

Benjamin liest in der Welt als in einem verderbten Text, und er begegnet den sprachlichen Überlieferungen wie verfälschten Dokumenten der Wahrheit. Jeder Text ist ihm verschlüsselt und jede Schrift mit Geheimzeichen versetzt. Er hat in die Schriftmetaphorik etwas der Freudschen Entdeckung des Unbewußten Ähnliches eingeführt.<sup>240</sup> In der Logik der Schriftmetaphorik wird dieses Unbewußte zum zwischen die Zeilen des überlieferten Textes Hineingeschriebenen: zur Interlinearversion; zur wie das Ultraviolett der Farbenskala unsichtbaren Geheimschrift (IV, 142); zur verblichenen, überschriebenen, ausgelöschten Schrift eines Palimpsests, die der Paläograph zu lesen hat (I, 125). Er behandelt den Bedeutungszusammenhang eines Textgefüges als Anweisung auf einen darin verborgenen, der Entdeckung harrenden Sinn. Der *neue* Sinn ist kein ursprünglicher wie die Rede vom Paläographen nahelegen könnte. „Was nie geschrieben wurde, lesen“ (I, 1238)<sup>241</sup> – dies fordert nachdrücklich ein neues Lesen, das Lesen eines Neuen. Jedes Zeichen wird damit zum Abkömmling eines Unbekannten, *noch* nicht Gewußten, zur Chiffre im Sinne des arabischen ‚sifr‘.<sup>242</sup> Darin liegt die Verwandtschaft zum allegorischen Verfahren, dem jedes Ding sich in ein anderes verwandelt, zum Bedeutenden eines Bedeuteten wird, das freilich in der Konstruktion des Trauerspielbuches der Subjektivität des Allegorikers zu erkennen verwehrt bleibt. Es gibt andere methodische Metaphern, denen eine ähnliche Logik der hinweisenden oder andeutenden Abweichung eigen ist. So steht im Passagenwerk: „Vergleich der Versuch der anderen mit Unternehmen der Schifffahrt, bei denen die Schiffe vom magnetischen Nordpol abgelenkt werden . . . Was für die anderen Abweichungen sind, das sind für mich die Daten, die meinen Kurs bestimmen.“<sup>243</sup> Der Bedeutungsoberfläche eines Textes werden Stockwerke von sich verzweigenden Bedeutungszusammenhängen untergebaut, denen zu folgen Methode wird. Ein Kinderspiel mit Wörtern erschien Benjamin paradigmatisch. „Ihnen nämlich sind Wörter noch wie Höhlen, zwischen denen sie seltsame Verbindungswege kennen . . . Ein Teil von solcher Sicht liegt aber wirklich in jedem Akt des Lesens eingeschlossen. Nicht nur das Volk liest so Romane – nämlich der Namen oder Formeln wegen, die ihm aus dem Text entgegenspringen; auch der Gebildete liegt lesend auf der Lauer nach Wendungen und Worten, und der Sinn ist nur der Hintergrund, auf dem der Schatten ruht, den sie wie Relieffiguren werfen“ (IV, 432 f.).

Benjamin ist den Wörtern, Sätzen, Redewendungen so begegnet wie er es an jenem Kinderspiel mit „Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz“ beschreibt. Er sah einen gegebenen Satz so an, daß er „ein fremdes, erregendes Gesicht“ (IV, 433) gewinnen mußte. Für die Aufgabe eines Schriftstellers hielt er, „einem Wort einen Auftrieb zu geben, am Zusammenstoß zweier Wörter ihre innerste Übereinstimmung blitzartig zu zeigen und die Dinge zu zwingen, ihr Geheimnis preiszugeben.“<sup>244</sup> Die Mittel dieser Spracherforschungen stehen denen der surrealistischen oder experimentellen Poesie näher als den traditionellen Verfahren der Wissenschaft. Benjamin wollte die Kindern eigene, Erwachsenen aber unzugängliche Wahrnehmungsfähigkeit künstlich erzeugen. In den Protokollen zu einer Reihe von Drogenversuchen hat er, von dem selbst Freunde anmerken, daß seine Einsichten selten auf den Weg ihrer Entstehung hin zu verfolgen seien,<sup>245</sup> einen Blick in das Laboratorium seiner Gedanken gestattet, wenn auch unter außergewöhnlichen Umständen. Er zählte das geplante Buch über Haschisch zu den wichtigsten Werken seines Lebens (Briefe, 556). Doch es wurde, von Teilen abgesehen, nie geschrieben. Den gesammelten Fragmenten dieses Buches läßt sich entnehmen, daß die Versuche mit großem Ernst betrieben wurden und Benjamin darin nichts weniger suchte als ein Entkommen in den Rausch. Der Mißmut, von dem die Protokolle berichten, wenn es den Anschein hatte, „es komme nichts heraus“ oder der Versuch bleibe ohne nennenswerte „Prägungen“<sup>246</sup>, die strenge Versuchsanordnung und die Vorsorge, die getroffen war, um jede Störung des Ablaufs zu vermeiden, beweisen, daß es um das Einholen rauschhafter Wahrnehmungen ins Denken und nicht um die Suspendierung des Denkens ging.<sup>247</sup> Für die folgende Darstellung ist es von eher geringem Erkenntniswert, ob es sich bei den einzelnen Wahrnehmungen und Effekten um primäre Rauscherfahrungen handelt, also solche, die dem Rausch selbst entspringen, oder um Einsichten, die unter dem Einfluß von Narkotika zu verschiedenartigen Modifikationen und zu größerer oder letzter sinnlicher Gewißheit gelangt sind.

Im Rausch wird, wie im Traum und bei bestimmten Versuchsanordnungen der Surrealisten, die Gleichberechtigung von Dingen und Wörtern eingeführt.<sup>248</sup> Die Aufhebung der Differenz zwischen Worten und Dingen, die Aufkündigung der untergeordneten Bedeutungsfunktion bewirken, daß die Wörter eigene, unter normalen Umständen nicht wahrgenommene Qualitäten annehmen, sie ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Aufgrund der gelockerten Bindung an bestimmte Bedeutungen, treten Nebenbedeutungen oder neue Bedeutungen gleichberechtigt hervor. Es verselbständigen sich Silben und Buchstaben; Variationen von Lauten und Wortspiele führen zu neuen Vorstellungen; die Wörter werfen sich zu Führern in unbekanntes Gelände auf und bleiben nicht mehr länger die gehorsamen Mittler eines zweckmäßigen Gedankens. Viele Beispiele finden sich dafür in den Protokollen und sie zeigen,

daß Wörter ebenso wie Dinge und Vorstellungen mit einer Energie besetzt werden, die im Wachleben wohl Aufmerksamkeit genannt würde, im Rausch aber ihre erotische Qualität nicht verleugnen kann: „Zärtlichkeit gegen die Dinge und vor allem die Worte“<sup>249</sup> breitet sich aus und kündigt sich im häufigen Gebrauch von Diminutiva an. „Die toten und gegenwärtigen Gegenstände können eine Sehnsucht erwecken, wie man sie sonst nur beim Anblick eines Menschen, den man liebt, kennt.“<sup>250</sup>

Wenn nämlich in den Zeiten, da wir lieben, unser Dasein der Natur wie goldene Münzen durch die Finger geht, die sie nicht halten kann und fahren läßt, um so das Neugeborene zu erhalten, so wirft sie nun, ohne irgend etwas zu hoffen oder erwarten zu dürfen, uns mit vollen Händen dem Dasein hin.<sup>251</sup>

Das Protokoll eines Meskalinrausches berichtet von einer Vorstellungskette über das Streicheln, Kämmen und Säumen der Mutter, die in einer ‚Eröffnung‘ über das Wort „Saumseligkeit“ mündet. „Streicheln: das Geschehene ungeschehen machen, das Leben im Fluß der Zeit abwaschen . . . Kämmen: der Kamm am Morgen treibt die Träume erst aus dem Haar . . . Dann das Säumen: hier geht die Betrachtung von der Mutter auf das Kind über; das Säumen des Kindes, das Trödeln: es zupft die Fransen aus den Erlebnissen, ströhnt sie; darum trödelt das Kind. Saumseligkeit, so könnte man wohl den besten Teil seines Glücksgefühls nennen.“<sup>252</sup> Umgekehrt bewegen sich die Gedanken vom Wort zum Bild, wenn der Name der Begründerin des Nietzsche-Archivs die Vorstellung von diesem als einem Försterhaus hervorruft: „Die Elisabeth wird nicht eher ruhen bis man aus dem Nietzsche-Archiv ein Förster-Haus gemacht hat.“<sup>253</sup> Und in dem einen der beiden zu Benjamins Lebzeiten veröffentlichten Texte über Haschisch, in „Myslowitz-Braunschweig-Marseille“, gipfelt der Rausch in der Entdeckung des letzten Geheimnisses, das der Deckname Braunschweiger zu verbergen hat. „Mein Blick fiel auf die Falten, die meine weiße Strandhose warf, ich erkannte sie, Falten des Burnus; mein Blick fiel auf meine Hand, ich erkannte sie, eine braune äthiopische, und während meine Lippen streng geschlossen aneinander haften blieben, dem Trank und dem Wort sich gleichermaßen verweigernd, stieg aus dem Innern zu ihnen ein Lächeln auf, ein hochmütiges, afrikanisches, sardanapalisches Lächeln, das Lächeln eines Mannes, der im Begriff steht, Weltlauf und Schicksale zu durchschauen, und für den es in den Dingen und in den Namen kein Geheimnis mehr gibt. Braun und schweigend sah ich mich dasitzen. B r a u n s c h w e i g e r. Das Sesam dieses Namens, der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte, hatte sich aufgetan.“<sup>254</sup> Die Verselbständigung der Sprache reicht bis in den Klang der Stimme. „Die Stimme ist, im Rausch, nicht nur spontanes, sondern auch rezeptives Organ, sprechend erforscht sie gleichsam das, wovon sie spricht, empfängt z.B., wenn sie von den Steinstufen einer Treppe spricht, in ihrer eigenen Sonorität nachbildend die Hohlräume des porösen Gesteins.“<sup>255</sup> Ein anderes Beispiel für die mimetischen Fähigkeiten

der lautlichen Stimmbildung: „Ich stelle an deiner Stelle die Behauptung [auf], eben hätte ich in der Antwort auf eine Frage das Wort lange Zeit nur durch (sozusagen) die Wahrnehmung einer langen Zeit in dem Lautbestand der beiden Worte gebraucht.“<sup>256</sup> „Dichterische Evidenz“ nennt Benjamin diese Überzeugungskraft. Auch theoretische Einsicht werden im Rausch gewonnen, beziehungsweise aufgenommen. So wird das Wortspiel „Wellen schwappen – Wappen schwellen“ das dem Protokoll zufolge aus mehreren Versuchen hervorging als Beweis für die Identität von Sache und Sprache erfahren, als sprachliches Abbild der sachlichen Spiegelsymmetrie.

Die V.P. legte größtes Gewicht auf diesen Vers, in der Überzeugung, daß hier die gleiche Spiegelsymmetrie, wie sie Wappen- und Wellenbilder beherrsche, auch in der Sprache – und zwar nicht etwa nachbildend, sondern in originärer Identität mit dem optischen Bilde – zum Vorschein komme. Die V.P. doziert nachdrücklich: ‚quod in imaginibus, est in lingua‘.<sup>257</sup>

Man muß in diesen Spielen mit und zwischen den Wörtern eine grundsätzliche und sich auf alles richtende Lust an *Verwandlungen* sehen. Sie ist überall wirksam und wird mehrere Male erwähnt. „Ich hatte meinen Platz der geöffneten Scheibe wegen gewählt, durch die ich auf dem dunklen Platz hinunterblicken konnte. Und wenn ich das von Zeit zu Zeit tat, bemerkte ich, daß er die Neigung hatte, mit jedem, der ihn betrat, sich zu verändern, gleichsam als bilde er ihm eine Figur, die, wohlverstanden, nicht mit dem zu tun hat, wie er ihn sieht, sondern eher mit dem Blick, den die großen Portraitisten des siebzehnten Jahrhunderts je nach dem Charakter der Standesperson, die sie vor eine Säulengalerie oder ein Fenster stellen, aus dieser Galerie, diesem Fenster herausheben.“<sup>258</sup> Und: „Ich ließ ihr alle Chance im Wesen, im Alter, im Geschlecht sich zu verwandeln, viele Identitäten zogen über ihren Rücken wie Nebel über den nächtlichen Himmel hin.“<sup>259</sup> Die Verwandlungen werden, obwohl sie der eigenen Phantasie entstammen („Der Platz . . . war wie eine Palette, auf der meine Phantasie die Ortsgegebenheiten durcheinandermixte“<sup>260</sup>), dennoch wahrgenommen als magische Verwandlungen der Dinge selbst.

Die Menschen und Dinge verhalten sich in solchen Stunden wie jene Holundermark-Requisiten und Holundermark-Männchen im verglasten Stanniolkasten, die durch Reiben des Glases elektrisch geworden sind und nun bei jeder Bewegung in die allerungewöhnlichsten Beziehungen zu einander eintreten müssen.<sup>261</sup>

Den Verwandlungen der Dinge, der Wörter nachzugehen, von ihnen als von einer unwiderstehlichen Kraft sich ziehen zu lassen, scheint im dritten jener im Rausch über den Rausch preisgegebenen Geheimnisse ausgesprochen zu sein. Es ist vom Protokollanten notiert und wird als das „Geheimnis der Wanderung“ bezeichnet. „Zugrunde liegt dem Wandern nicht eine zweck-

mäßige Bewegung, nicht eine Spontaneität, sondern ein blosses unergründliches Gezogenwerden, das Wandern ist ein pathischer Zustand, man könnte ihn an den Wolken verdeutlichen, wenn man imstande wäre, ihrem Zuge mit dem Gefühl zu folgen, sie zögen nicht sondern sie würden gezogen.<sup>262</sup> Benjamin sucht Höhlen, von denen aus es heimliche Verbindungswege zwischen den Wörtern zu entdecken gibt. Dabei verläßt er die gesicherten Wege der offiziellen Bedeutungen und bewegt sich in jenem Grenzbereich der metaphorischen Neu- und Umbildungen, aus denen die Sprache ihr Leben bezieht. Dort ist er Entdecker und Erfinder in einem;<sup>263</sup> um in der untergründigen Metaphorik des Grabens und Ausgrabens zu sprechen (IV, 400 f.), er erforscht verschüttete Stollen, und er gräbt neue. Was die Sprache möglich macht oder an Möglichkeiten bereit hält, ist ihm im Sinne der ‚dichterischen Evidenz‘ Beweis für die Realität der entdeckten Zusammenhänge.

Auf den Spuren dieser verborgenen Zusammenhänge bildet er eine reiche Metaphorik der Sprache aus, die sich nicht auf seine im engeren Sinne poetischen Schriften beschränkt. Bilder, Metaphern, Vergleiche sind sowohl Ausgangspunkt als Resultat dieser forschenden Tätigkeit. Die erste Seite der „Berliner Kindheit“ beginnt mit dem Satz: „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung“ (IV, 237). Dieses „in einer Stadt sich verirren wie man in einem Walde sich verirrt“ ist nicht nur Resultat eines Vergleichs, sondern Beginn einer Kette von analogischen Gliedern, die zunehmend den Ausgangsvergleich ausführen und von ihm zu überzeugen versuchen. „Da müssen Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen wie das Knacken trockener Reiser und kleine Straßen im Stadttinnern ihm die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln.“ – Viele Stücke beziehen ihre Einheit von der Ausfüllung solcher Vergleiche. „Im Spalt des kaum geöffneten Speiseschranks drang meine Hand wie ein Liebender durch die Nacht vor“ – beginnt eine Beschreibung des naschenden Kindes, welche von Honig, Korinthen und Reis berichtet, die sich „schmeichelnd in die Hand“ des Liebhabers geben, von Butter, die „mit Zärtlichkeit die Kühnheit eines Werbers“ erwidert (IV, 250 und 114). Und das lesende Kind, das dem „Treiben des Textes“ folgt wie dem Treiben der Schneeflocken, steht zum Schluß auf und ist „über und über beschneit vom Gelesenen“ (IV, 275 und 113). – Ähnlich ist die Fülle der Bilder, der ausgeführten Vergleiche und metaphorischen Komplexe in der „Einbahnstraße“. Eine Seite ist Karl Kraus gewidmet. Man weiß nicht, ob die Überschrift „Kriegerdenkmal“ den Ausgangspunkt darstellte, ob die zitierte Wendung von den „Epigonen, die in dem alten Haus der Sprache wohnen“, sich mit der Vorstellung von Wächtern oder Verteidigern der Sprache assoziierte, ob die Rede vom ‚auf verlorenem Posten stehen‘ inspirierte. Die *Entstehung* von Texten, der Prozeß vom ersten Einfall bis zum ausgeführten Schriftstück, läßt sich bei Benjamin nicht oft verfolgen. Doch das Resultat erscheint immer als ein dichtes Gefüge von Verweisen, die sich einmal aus einer Bildquelle speisen, ein andermal von

einem Element zum nächsten wandern. Im vorliegenden Fall kann mit der Formulierung vom „Kriegstanz vor dem Grabgewölbe der deutschen Sprache“ und der folgenden Verschiebung zum Archaischen hin: „blind wie die Manen ruft die Sprache ihn zur Rache auf“ das Feld abgesteckt werden, auf dem die Sätze vom ersten bis zum letzten angesiedelt sind (IV, 121).

In einem anderen Stück der Einbahnstraße entspinnt sich der metaphorische Komplex aus der Beziehung zwischen den beiden Elementen ‚Bahnhof‘ und ‚Kathedrale‘. Schon die Überschrift verdankt ihre besondere Form diesem Verhältnis. In ihr erscheint der Name Marseilles nicht in adjektivischer Form, sondern wird, analog zur Bildung ‚Marseille Hauptbahnhof‘, dem Substantiv vorangestellt: ‚Marseille Kathedrale‘. Was folgt, ist die detaillierte Ausfüllung dieses Verhältnisses. „An der Fassade sind die Wartesäle im Innern kenntlich, wo Reisende I-IV. Klasse (doch vor Gott sind sie alle gleich), eingeklemmt wie zwischen Koffer in ihre geistige Habe, sitzen und in Gesangbüchern lesen, die mit ihren Konkordanzen und Korrespondenzen den internationalen Kurbüchern sehr ähnlich sehen. Auszüge aus der Eisenbahnverkehrsordnung hängen als Hirtenbriefe an den Wänden, Tarife für den Ablass auf die Sonderfahrten im Luxuszug des Satan werden eingesehen und Kabinette, wo der Weitgereiste diskret sich reinwaschen kann, als Beichtstühle in Bereitschaft gehalten. Das ist der Religionsbahnhof zu Marseille. Schlafwagenzüge in die Ewigkeit werden zur Messezeit hier abgefertigt“ (IV, 124). Viele Beispiele, nicht nur aus der ‚Berliner Kindheit‘ oder der ‚Einbahnstraße‘, lassen sich anführen, auch viele von verschiedenem Charakter. Szondi, der nachdrücklich auf die Bedeutung der metaphorischen Sprache Benjamins aufmerksam gemacht hat, weist auf metaphorische „Doppeldefinitionen“ hin.<sup>264</sup> Das Beispiel das er zitiert, stammt aus dem Briefbuch ‚Deutscher Menschen‘: „Was wäre Sentimentalität, wenn nicht der erlahmende Flügel des Fühlens, das sich irgendwo niederläßt, weil es nicht weiterkann, und was also ihr Gegensatz, wenn nicht diese unermüdete Regung, die sich so weise aufspart, auf kein Erlebnis und Erinnern sich niederläßt, sondern schwebend eins nach dem andern streift“ (IV, 198). Ein anderer Effekt läßt sich an einer Stelle der ‚Berliner Kindheit‘ beobachten, an der die metaphorische Rede sich am Ende mit dem Ausgang ihrer Bewegung wieder zusammenschließt und gleichsam einen Kreis bildet. Erzählt wird von den Panoramen des 19. Jahrhunderts und deren schon fast aus der Mode gekommenem Spätling, dem ‚Kaiserpanorama‘ (IV, 239 f.). Nach einer metaphorischen Apposition: „diese klaren, schimmernden Kassetten, die Aquarien der Ferne und Vergangenheit“, folgt eine neue Metapher: sie werden zur ‚Kammer . . . , wo im Innern die Kinder mit dem Erdball Freundschaft schlossen, von dessen Kreisen der erfreulichste – der schönste, bilderreichste Meridian – sich durch das Kaiserpanorama zog.“ Von den Panoramen Daguerres ausgehend führt ein Weg der Verwandlungen über die Aquarien der Ferne und Vergangenheit zur Kammer, in deren innerer Abgeschlossenheit sich der Kosmos auftut und den Kindern die unerreichbare Ferne des Erdballs nahebringt: vom

Erdball dann wird das eine Moment abgezogen, das zum Panorama zurückführt: der schönste Meridian geht durch das Kaiserpanorama, heißt zugleich, der Kreis des Kaiserpanoramas ist der Erde schönster Meridian. Verlockt durch die Möglichkeiten der metaphorischen Verwandlungen entfernt sich die Rede ruckweise vom Ausgangspunkt und springt nach einer mehr oder weniger langen Reise durch die Sprache zum Anfang zurück.

Es gehört zu den glücklicheren Umständen, unter denen der Nachlaß Benjamins überliefert wurde, daß die Vorarbeiten zu einem der großen metaphorischen Komplexe erhalten sind. Die Anmerkungen der Gesammelten Schriften zeigen, daß Benjamin über Jahre mit der Beziehung zwischen Essen und Lesen sich befaßt hatte. Dabei war ihm die in der Umgangssprache häufige Rede vom „Verschlingen“ eines Buches Zeichen für die Möglichkeit, darin eine „echte, erfahrene Metapher“ (IV, 1013) zu sehen. Vom späteren Aufsatz über den Erzähler abgesehen, findet sich das Motiv in „Kleine Kunststücke“.

Nicht alle Bücher lesen sich auf die gleiche Art. Romane zum Beispiel sind dazu da, verschlungen zu werden. Sie lesen ist eine Wollust der Einverleibung. Das ist nicht Einfühlung. Der Leser versetzt sich nicht an die Stelle des Helden, sondern er verleibt sich ein, was dem zustößt . . . Wenn es eine Muse des Romans gibt – die zehnte – so trägt sie die Embleme der Küchenfee. Sie erhebt die Welt aus dem Rohzustand, um ihr Eßbares herzustellen, um ihr ihren Geschmack abzugewinnen. Mag man beim Essen, wenn es sein muß, die Zeitung lesen. Aber niemals einen Roman. Das sind Obliegenheiten, die sich schlagen. (IV, 436)

Benjamin hat offensichtlich die Ausarbeitung seiner Romantheorie in der vollständigen Entwicklung aller Beziehungen dieser Analogie gesehen: „Vom Essen zum Romanlesen geht eine *kontinuierliche* Skala.“ Und in einer der überlieferten Fassungen ist eine Vielzahl der „materiellen Stufen dieser Skala“ notiert.

Gastronomische Klassifikation der Prosa: die Erzählungsweise des Volks – ein ganzer Kanon von Prozeduren – und der Prosa das, was der Küche die Hausmannskost ist . . . Dagegen gibt es natürlich auch sozusagen Rohkost der Prosa: Stoffe, die die Zubereitung des Erzählers nicht brauchen oder schwerlich vertragen. Dahin gehört die Anekdote . . . Das karnivore Element ist besonders hervorzuheben. Fleisch-Spannung. Aber so wie es gesunde Nahrungsmittel auch außer Fleisch gibt, so ist das Rein-Stoffliche ein weiteres Begriffsfeld als das präzise als ‚spannend‘ Determinierte. Der fundamentale Affekt des Lesers ist nicht die Spannung sondern der Hunger, Stoffhunger. Wiewehr die Grundeinstellung des Lesers die des Essenden ist: er kann nicht sogleich aufs Genossene zurückkommen. Eine Seite dreimal lesen zu müssen (hintereinander) heißt von ungereinigtem Teller essen zu müssen . . . Wie in der Inflation alles gegessen wurde, so wurde auch alles als Roman verschlungen . . .

Übrigens trat wohl Lesen auch unmittelbar an die Stelle des Essens. Niemals wurden soviel Bücher gekauft als in dieser Zeit. Wie es unterm Essen fundamentale Unterschiede gibt: Allein-Essen, in ein Diner gehen, eines geben, Restaurantessen – so auch im Lesen. Z.B. das Lesen in Fortsetzungen ist wie in einem Restaurant essen und lustlos auf den Kellner warten. Witz und Schnupftabak. Geselliger Witz. Kein großer Roman damals. Aber die Anekdote. (IV, 1013 f.)

Die eingesprengten Bemerkungen zeigen, daß Benjamin im Ausspinnen dieser und ähnlicher metaphorischer Komplexe seiner Theorie des mimetischen Vermögens folgt, die ja das vollständige Einwandern der früheren mimetischen Kräfte in das eine Feld der Sprache beschreibt. Zugleich scheint Benjamin darin den letzten Teil jenes Prozesses vollzogen zu sehen, der darin besteht, die Kräfte „der Magie zu liquidieren“ (II, 213): „Dieses ist die neue ‚Theorie des Romans‘. Sie reißt die Symbolintention des Einverleibens und damit ein Stück der anthropologischen Symbolintentionen aus dem Magischen, Hieratischen heraus und weist ihm Wirklichkeit im Profanen nach. Lesen ist Kommunion durch Essen im profanen Sinne“ (IV, 1014).

### *Labyrinth ohne Minotauros*

Die metaphorische Sprache Benjamins ist nicht Zeichen besonderen Schmucks oder erhöhter Anschaulichkeit in der Darstellung von eigentlich abstrakten Gedanken. Die seit der Antike von der Vorsilbe ‚meta‘ hergeleitete Bestimmung metaphorischen Sprechens, die impliziert, das Gleiche könne auch nicht-metaphorisch, ‚eigentlich‘, gesagt werden, verfehlt den Sinn metaphorischer Rede bei Benjamin vollkommen. Gegen die rhetorische Tradition, derzufolge ‚meta‘ die Bewegung in *einer* Richtung, ein Hinüber- oder Herübertragen anzeigt, muß eine andere Bedeutung der Silbe ‚meta‘ geltend gemacht werden: ein gleichzeitiges Hin und Her, ein Zwischen, ein Inmitten, ein Verhältnis zweier (oder mehrerer) Elemente, und zwar ein Verhältnis, bei dem das von der Schulrhetorik geforderte ‚tertium comparationis‘ fehlt. – Nach dem, was über die Bedeutung der im Rausch gewonnenen Erkenntnis im Denken Benjamins gesagt wurde, verwundert es nicht, daß eine der genauesten Beschreibungen des Mechanismus metaphorischer Wahrnehmungen in den Protokollen der Haschisch-Experimente zu finden ist.

Zwei Glieder einer Vorstellung treten auseinander, um in ihrem Intervall die ganze Bilderfülle einer neuen Phase aufzunehmen. Man hat es gleichsam mit dem an die Vorstellung gerichteten ‚Sesam öffne Dich‘ zu tun. Die Vorstellung selber tritt auseinander und gibt den Zugang zu neuen Bilderschätzen frei. In diesem dauernd wiederholten Mechanismus liegt eines der intensivsten Lustmomente des Haschischrausches.<sup>265</sup>

Metaphorisch sprechen, heißt bei Benjamin nicht: aus dem Bereich des Denkens in den der Anschauung herüberziehen, sondern die Sprache selbst zum Experimentierfeld machen, auf dem Beziehungen zwischen den Dingen erforscht werden können, von denen das gewöhnliche Sprechen kein Bewußtsein hat – Beziehungen, die, wenn sie in der Sprache entdeckt werden, die Qualität ‚dichterischer Evidenz‘ annehmen. So wird am Ende der „Lehre vom Ähnlichen“ die Sprache als das „Medium“ verstanden, „indem sich Dinge . . . in ihren Essenzen, flüchtigsten und feinsten Substanzen, ja Aromen begegnen und zueinander in Beziehung treten.“<sup>266</sup> Das Auseinandertreten einer scheinbar abgeschlossenen Vorstellung, das ‚Sesam öffne Dich‘, kehrt in Benjamins Rede vom Fächer wieder, der in einer von innen nach außen und nach beiden Seiten gleichmäßig auseinandertretenden Bewegung sich ausbreitet.

Das Vermögen der Phantasie ist die Gabe, im unendlich Kleinen zu interpolieren, jeder Intensität als Extensivem ihre neue gedrängte Fülle zu erfinden, kurz, jedes Bild zu nehmen, als sei es das des zusammengelegten Fächers, das erst in der Entfaltung Atem holt. (IV, 117)

Die Bewegung des forschenden ‚Sesam öffne Dich‘ geht nach innen, „vom Kleinen ins Kleinste, von Kleinsten ins Winzigste“,<sup>267</sup> doch – und dies ist die andere Entdeckung der metaphorischen Sprache Benjamins – sie endet in keinem Geheimnis, keinem Wesen und keiner Substanz. Sie erfüllt sich vielmehr ganz in der Bewegung, denn das Innerste, das Geheimnis der Dinge ist identisch mit der Fülle ihrer Beziehungen untereinander. Die Bewegung geht nach innen, ins Zentrum – Freunde bemerkten, daß Benjamin wenige Wörter so häufig gebrauchte wie ‚zentral‘, ‚Zentrum‘ –, doch das Zentrum ist leer, es ist ein magnetischer Punkt, um den sich ein Feld an Verbindungslinien legt, denen die Bewegung folgt. Und indem sie ihnen folgt, erzeugt sie einen Kosmos an Beziehungen: jenen Kosmos der Ähnlichkeiten, den Benjamin an Proust so bewunderte, der in der Lehre vom Ähnlichen an die Stelle der paradiesischen Ursprache getreten ist und der im Konzept des dialektischen Bildes als „Kraftfeld“ das Zusammenziehen der linearen Zeit zur Jetztzeit der Korrespondenzen bedeutet.

Die Bewegung des forschenden ‚Sesam öffne Dich‘ fällt mit einer Figur zusammen, die sich in verschiedenen Variationen durch das Werk Benjamins zieht und die ebenso wenig begriffliche Rede ist, wie die von der Welt als Schrift/Schrift als Welt, aber zugleich ebenso ‚absolut‘ ist wie diese. Es ist die des *Labyrinths*, in dem die Bewegung sich verliert, ohne an einem bestimmten Ziel anzukommen. „Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden. Der Weg dessen, der sich scheut, ans Ziel zu gelangen“, schreibt Benjamin in den Notizen des „Zentralpark“ (I, 668). Man könnte in einer Zuspitzung sagen: dessen, der das Zögern zur Methode gemacht hat, weil es am Ziel, im Innern des Labyrinths nur die Umkehr nach Außen gibt: das Zentrum des Labyrinths ist leer, labyrinthisch ist nicht der unzugängliche Mittelpunkt, sondern die

Verschlingung der Wege, die alle zur Mitte hin und von ihr weg führen, die sie umhüllen.

Das Sagen ist nämlich nicht nur der Ausdruck sondern die Realisierung des Denkens. So ist das Gehen nicht nur der Ausdruck des Wunsches, ein Ziel zu erreichen, sondern seine Realisierung. (IV, 435)

Das Labyrinthmotiv verbindet auf seltsame Weise verschiedenste Arbeiten Benjamins. Als Verschlingung der Wege und Wasserläufe steht es am Anfang der „Berliner Kindheit“. Es kehrt wieder in der Systematik des Verirrens, die die Städtebilder hervorgebracht hat. Seine Beziehung zur ornamentalen Umzirkung in der auratischen Erfahrung wurde gezeigt (Kap. 3). In der „Berliner Chronik“ stellt es das graphische Schema eines Lebens dar, von dem es zugleich heißt: „Was in der Kammer seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder Schicksal, soll mich hier nicht kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die ins Innere führen.“<sup>268</sup> Das Labyrinthmotiv liegt, wenn auch nicht explizit, jenem Sprachexperiment in der Theorie über das mimetische Vermögen zugrunde, in dem die Wörter um einen Mittelpunkt gruppiert und die Ähnlichkeit aller untereinander erforscht werden soll. Vielleicht ist dies der Zusammenhang zwischen der mimetischen Sprachtheorie und der „Berliner Kindheit“, auf den Benjamin anspielt, wenn er schreibt, daß seine neue Sprachtheorie „bei Studien zum ersten Stück der ‚Berliner Kindheit‘ fixiert wurde“ (Briefe, 563).<sup>269</sup> Dem Labyrinth ähnlich ist auch die Anordnung der verschiedenen Auslegungen einer Stelle aus den heiligen Texten, die den Kommentar bilden. Richtig bemerkt Thierkopf: „Später ist diese ‚textstelle‘ ausgelassen: die idee, die wahrheit, der wahre gehalt, der ursprung der verhandelten sache – oder was für namen Benjamin auch immer einsetzt – stellt sich dar in den sie betreffenden aussagen und auslegungen.“<sup>270</sup> Man könnte die neue Romantheorie als ein Labyrinth beschreiben, dessen Wände auf der einen Seite mit der Farbe des Essens, auf der anderen mit der des Lesens belegt sind. Benjamin folgt den Windungen dieses Verhältnisses, doch steht er im Zentrum weder vor einem Bücher wie Essen noch vor einem Essen wie Bücher verschlingenden Ungeheuer. Das labyrinthische Gewinde im Ganzen ist es, das die Romantheorie bildet. Auch den Plan der Passagenarbeit muß man sich in ähnlicher Form denken. Tausende von Zitaten sollten zu einem Gebilde gefügt werden, das keines deutenden Subjekts in seiner Mitte bedurfte.

Die Figur des Labyrinths hat auch Verwandtschaft mit Benjamins Reflexion über das Ornament, die er in jene, nach einem Haschisch-Versuch auf Ibiza aufgezeichneten Crock-Notizen<sup>271</sup> aufgenommen hat. Dort wird das Wesen der Rauscherfahrung als das Eindringen in eine Welt beschrieben, die sich im Ornament darstellt. Zwei Elemente dieser „eigentümlichen Identitätserfahrung“ werden angedeutet. Zum einen die Mehrsinnigkeit des Ornaments: „Es gibt keins, das sich nicht mindestens von zwei verschiedenen Seiten ansehen ließe: nämlich als Flächengebilde oder aber als lineare Konfiguration . . . Diese Erfahrung allein verweist schon auf eine der innersten Eigentümlich-

keiten des crocks: nämlich auf seine unermüdliche Bereitschaft, ein und demselben Sachverhalt . . . eine Vielzahl von Seiten, Inhalten, Bedeutungen abzugewinnen<sup>272</sup> und zum andern seine Tendenz zur ständigen Variation: „Es ist höchst eigentümlich, daß die Phantasie dem Raucher Objekte – und zumal besonders kleine – gern serienweise vorstellt.“<sup>273</sup> Aus dem Ornamentmotiv entwickelt Benjamin über viele Vermittlungsglieder, wie Spitzen, Säume, Fransen, Knäuel, eine Theorie der Lust epischer Bewegung, die dem durchs Labyrinth führenden Ariadne-Faden gleicht.

Wir gehen vorwärts: wir entdecken dabei aber nicht nur die Windungen der Höhle, in die wir uns vorwagen, sondern genießen dieses Entdeckerglück nur auf dem Grund jener anderen rhythmischen Seligkeit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht. Eine solche Gewißheit vom kunstreich gewundenen Knäuel, das wir abspulen – ist das nicht das Glück jeder, zumindest prosaförmigen ‚Produktivität‘?<sup>274</sup>

Das Glück liegt im Abspulen des Knäuels und der selige Rhythmus folgt den Windungen der Höhle. Doch das Zentrum ist leer: nur im Mythos haust dort das Ungeheuer. Die Vorstellung vom *Labyrinth, in dem kein Minotaurus sitzt*,<sup>275</sup> ist die den Mythos auflösende, nicht aber zerstörende Grundfigur im Denken Benjamins. „*Was nie geschrieben wurde, lesen*“ ist ihre sprachtheoretische Variante und die geschichtstheoretische jene Erinnerung eines Neuen: *Was sich nie ereignet hat, erinnern*. In der ästhetischen Theorie fällt mit der Trennung von auratischer und politischer Kunst auseinander, was einmal als Dialektik von Geheimnis und Alltäglichem in der profanen Erleuchtung des Surrealismus zusammengebracht worden war. Dessen vollständige Integration jedoch blieb der Passagenarbeit vorbehalten, von der man wohl erst nach ihrer Veröffentlichung wird sagen können, ob sie an ihrer eigenen Antinomie oder an den biographischen Katastrophen ihres Autors und den politischen jenes Jahrzehnts gescheitert ist.

# Anmerkungen

## zu:1 Vorwort

- <sup>1</sup> Theodor W. Adorno, Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘, in: Ders., Über Walter Benjamin, hrsg. und mit Anmerkungen versehen v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 36.
- <sup>2</sup> Dies ist einer der Grundgedanken der Philosophie Adornos. Vergl. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Briefe, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966.
- <sup>3</sup> Äußerer Anlaß war die Herausgabe der Briefe, in denen exponierte politische Äußerungen Benjamins nachzulesen sind. Walter Benjamin, Briefe, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966.
- <sup>4</sup> Walter Benjamin, Briefe, a.a.O., S. 524.
- <sup>5</sup> Ebd., S. 793.
- <sup>6</sup> Vergl. Asja Lacin, Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator, hrsg. v. Hildegard Brenner, München 1971.
- <sup>7</sup> Vergl. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 1465f.
- <sup>8</sup> Vergl. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 1023ff.
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, Briefe, a.a.O., S. 531 und 311.
- <sup>10</sup> Günter Hartung, Zur Benjamin-Edition, in: Weimarer Beiträge, Jg. 20 (1974), S. 164.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 165.
- <sup>12</sup> Walter Benjamin, Briefe, a.a.O., S. 355.
- <sup>13</sup> Walter Benjamin, Briefe, a.a.O., S. 526.
- <sup>14</sup> Walter Benjamin, Briefe, a.a.O., S. 785.
- <sup>15</sup> Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: Merkur, Jg. 22 (1968), S. 62.

## *Anmerkungen zum ersten Kapitel*

- <sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: Friedrich Nietzsche, Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1972, Bd. III, 1, S. 239–330.
- <sup>2</sup> Ernst Troeltsch, Gesammelte Schriften, Tübingen 1925, Bd. IV, S. 628.
- <sup>3</sup> Zitiert wird, soweit die Bände erschienen sind, nach der Ausgabe: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Bd. I (1974) hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II (1977) hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. III (1972) hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Bd. IV (1972) hrsg. v. Tillman Rexroth. Die im folgenden benutzte Abkürzung der Zitarnachweise beschränkt sich auf die Angabe der Bandnummer in römischen Ziffern und der Seitenzahl in arabischen Ziffern.
- <sup>4</sup> Leopold von Ranke, Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514, Leipzig 1874 (2. Aufl.), Vorrede zur 1. Aufl. (1824), S. VII.
- <sup>5</sup> Siegfried Kracauer, Geschichte – Vor den letzten Dingen, Schriften Bd. 4, Frankfurt am Main 1971, S. 82ff. – Kracauer hat 1928 in der „Frankfurter Zeitung“ eine Be-

sprechung der gerade bei Rowohlt erschienen Bücher „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und „Einbahnstraße“ gebracht. Neben einer Vielzahl von Hinweisen – wie dem auf die Verwandtschaft Benjamins mit Proust (Siegfried Kracauer, Zu den Schriften Walter Benjamins, in: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, S. 255); dem auf den „besonderen Materialismus“ der Einbahnstraße (ebd., S. 254) – findet sich eine Beschreibung der Intentionen Benjamins, die zugleich implizit eine Absetzung von eigenen Zielen darstellt: „Es ist in seinem Sinne sehr konsequent, daß er kaum je an die Gebilde und Phänomene zur Zeit ihrer Blüte herangeht, sie vielmehr in der Vergangenheit aufsucht. Die lebendigen sind ihm verworren wie ein Traum; im Stadium des Zerfalls lichten sie sich. In den abgestorbenen, der aktuellen Beziehung entrückten Werken und Zuständen heimst er seine Ernten ein“ (ebd. S. 252); und wenig später: „Sein eigentlicher Stoff ist das Gewesene . . . Hier wird also gar nicht die Rettung der lebendigen Welt in Angriff genommen, vielmehr der Meditierende rettet Bruchstücke der Vergangenheit“ (ebd., S. 254). Auch in seiner letzten Arbeit distanziert Kracauer sich von Benjamins Geschichtsbegriff: „Benjamin . . . ergeht sich im undialektischen Ansatz; mit Nachdruck betont er die Nicht-Wesenheit chronologischer Zeit, ohne im geringsten Interesse für die Kehrseite der Medaille zu bekunden“ (Siegfried Kracauer, Geschichte – vor den letzten Dingen, Schriften Bd. 4, Frankfurt am Main 1971, S. 146). – Dennoch gibt es von der Ausrichtung auf Paris im Offenbachbuch Kracauers und in der Passagenarbeit Benjamins abgesehen, auch im Detail eine Reihe von Motivähnlichkeiten: Die Ornamentfigur im Titelaufsatz von Kracauers „Das Ornament der Masse“ und in Benjamins Haschischtexten, der Kult der Zerstreung in den ersten Reflexionen Kracauers zum Kino und in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz; die Konnotation von Märchen und Vernunft (in: Das Ornament der Masse, a.a.O., S. 55 und in Benjamins Erzähler-Aufsatz); das Motiv der Langeweile; die Gattung des Strafenbildes; das Motiv der Rettung: „Rettung der physischen Realität“ heißt der Untertitel von Kracauers Filmbuch.

- <sup>6</sup> Der kritische Bezug Benjamins auf den Historismus ist nicht frei von Ambivalenz. So wendet er sich mehrmals gegen Rankes Intention, zu erforschen „wie es eigentlich gewesen“ (II, 469; I, 695), der das wahre Bild der Vergangenheit entgegen müsse, affirmativ aber bezieht er sich auf Rankes ‚jede Epoche ist unmittelbar zu Gott‘: „Witiko und Salambo stellen ihre Epochen als in sich geschlossen, ‚unmittelbar zu Gott‘ dar. So wie diese Romane das zeitliche Kontinuum aufsprengen, ähnlich muß die Geschichtsdarstellung dies vermögen“ (I, 1244).

Es sei darauf hingewiesen, daß das epische Moment der historistischen Darstellungsweise im Gegensatz zu dem Moment steht, das Benjamin am epischen Theater Brechts analysiert und für das er gerade die „Unterbrechung“ von Abläufen als das Einflügelnde zerstörende Moment ausmacht (II, 521ff.; 534ff.)

In der Kritik des epischen Moments der Geschichtsschreibung trifft Benjamin sich mit einem frühen, historistischen Kritiker des Historismus, der die Absicht der Rekonstruktion dessen, was ‚eigentlich gewesen‘, nicht nur für verfehlt hält, sondern auch für unmöglich: „Aber schon die Art, wie man vorherrschend die Form der Erzählung für geschichtliche Dinge braucht, macht die Illusion und will sie machen, als wenn wir von den geschichtlichen Dingen einen vollständigen Verlauf, eine in sich geschlossene Kette von Ereignissen, Motiven und Zwecken vor uns hätten“ (Johann Gustav Droysen, Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte, hrsg. v. Rudolf Hübner, 4. unveränderte Aufl., München/Berlin 1960, S. 144).

Engelhardt kritisiert denn auch: „Benjamin durchschaut nicht völlig, daß der Historismus nicht sagt, wie es denn eigentlich gewesen ist, sondern konstruiert, mit der Behauptung, das gerade nicht zu tun“ (Hartmut Engelhardt, Der historische Gegenstand als Monade. Zu einem Motiv Benjamins, in: Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘, hrsg. v. Peter Bulthaup, Frankfurt am Main 1975, S. 299).

- <sup>7</sup> Auch nicht allein auf die theoretische Inkompetenz der SPD-Führer. So schreibt Friedrich Engels in einem Brief von 1884, die politische Situation in Deutschland sei inzwischen so weit, „daß wir die Hände in den Schoß legen können und unsere Feinde für uns arbeiten lassen“ (zit. nach Hans-Josef Steinberg, Sozialismus und deut-

sche Sozialdemokratie, Bonn-Bad Godesberg 1972, 3. Aufl., S. 53. – Wie weit die Ersetzung der bei Marx in die Hegelsche Philosophie zurückführenden Vorstellung von historischer Dialektik durch eine an Darwin orientierte natürliche Evolution von-statten gegangen war, sei durch zwei Beiträge angedeutet. Edmund Fischer schreibt zum 100. Geburtstag Darwins, die Imwälzung der Gesellschaft könne, analog zur Entwicklung der Gattungen, die sich über Hunderttausende von Jahren erstreckte habe, nur als Ergebnis einer sehr langsamen Entwicklung gedacht werden. Der Entwicklungsgedanke zerstöre „alle Illusionen, durch Revolutionsmacherei die Welt umgestalten zu können“ (zit. nach Steinberg, a.a.O., S. 53). Bei Karl Vorländer heißt es in einem 1904 in Wien gehaltenen Vortrag über Marx und Kant: Die dialektische Methode Hegels sei nichts anderes als der ins spekulative Gewand gehüllte Gedanke, daß alles, was in den Bereich der Menschengeschichte gehört . . . einer fortlaufenden Entwicklung unterworfen ist . . . Uns Menschen des 20. Jahrhunderts braucht dieser Gedanke der Entwicklung vom Niederen zum Höheren . . . nicht mehr im Gewand der Hegelschen Spekulation vermittelt zu werden. Er ist uns vielmehr durch die Erfahrungsphilosophie . . . vor allem aber durch die Naturforschung Darwins so vertraut, ja ich möchte sagen, zum Fleisch und Blut geworden, daß wir gar nicht mehr von ihm los können“ (zit. nach Steinberg, a.a.O., S. 57).

- <sup>8</sup> Vergleiche den „Entwurf zur Grabrede für Karl Marx“ von Friedrich Engels: „Charles Darwin entdeckte das Gesetz der Entwicklung der organischen Natur auf unserem Planeten. Marx ist der Entdecker jenes grundlegenden Gesetzes, das den Gang und die Entwicklung der menschlichen Geschichte bestimmt“ (in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke Bd. 19, Berlin 1969, S. 333).

Vergl. zur Geschichtstheorie der II. Internationale auch: Günther Mensching, Zur metaphysischen Konstellation von Zeit und Fortschritt in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen, in: Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘, a.a.O., S. 178ff.

- <sup>9</sup> Karl Kautsky. Der Weg zur Macht, Berlin 1920, 3. Aufl., S. 57.

- <sup>10</sup> Protokoll Sozialdemokratischer Parteitag, Leipzig 1931, Berlin 1931, S. 45f.

- <sup>11</sup> Benjamin hatte hauptsächlich aus der „Neuen Zeit“ eine stattliche Materialsammlung über die sozialdemokratische Partei, insbesondere deren Kulturpolitik, zusammengetragen. Es bestand eine Zeit lang das Projekt, eine sich auf dieses Material stützende Arbeit für das Institut für Sozialforschung zu schreiben. An Horkheimer schreibt Benjamin: „Durch Herrn Pollock werden Sie gewiß erfahren haben, daß wir uns – nach einem abweichenden Projekt – auf eine Arbeit geeinigt haben, die die kulturwissenschaftliche und kulturpolitische Inventur der ‚Neuen Zeit‘ vornimmt . . . Obwohl ich die Studie mit dem ersten Halbjahrsband von 1914 abschließe – während des Krieges tritt die Kulturpolitik in der Zeitschrift natürlich ganz zurück – ist das zu prüfende Material das sich auf 32 Bände verteilt (und fast alle sind ja doppelt) recht umfangreich“ (Walter Benjamin, Briefe, hrsg. v. Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966, S. 621. – Im folgenden unter dem Stichwort ‚Briefe‘ nebst Seitenzahl zitiert).

- <sup>12</sup> Zit. nach Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt am Main 1972, 2. Aufl. S. 129.

- <sup>13</sup> Daß Marx selbst nicht einfach einem naiven Fortschrittsglauben anhing, geht auch aus einer Stelle hervor, an der er schreibt: Erst nach der sozialistischen Revolution „wird der menschliche Fortschritt nicht mehr jenem scheußlichen heidnischen Götzen gleichen, der den Nektar nur aus den Schädeln Erschlagener trinken wollte“ (Karl Marx, Friedrich Engels, Werke Bd. 9, Berlin 1960, S. 226).

- <sup>14</sup> Auf das Konto dieses gewohnten Denkens geht Benjamin zufolge der Vertrag zwischen Hitler und Stalin, den er als „Verrat an der eigenen Sache“ (I, 698) begreift (vergl. Gershom, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt am Main 1972, S. 129). Durch diesen Vertrag und den wenige später folgenden Kriegsausbruch ist die politische Situation bezeichnet, in der die Thesen niedergeschrieben wurden. Sie stellen jedoch mehr als ein Dokument politischer Stellungnahme die grundsätzliche Reflexion über einen Begriff von Geschichte dar, die Benjamin „an die zwanzig Jahre“ bei sich „verwahrt“ hatte (Brief Benjamins an Gretel Adorno; I, 1226). Der Vertrag war das letzte Signal für die Gefährlichkeit dieses ‚sturen Fortschrittsglaubens‘, dem Benjamins Kritik galt.

<sup>15</sup> Zweifellos existiert eine Differenz zwischen dem Bild des Schachautomaten und der Benjaminschen Übertragung. Im Bild ist es die Puppe, die sich nicht rühren kann, ohne daß der Zwerg sie an Fäden führt, welcher umgekehrt sich der Puppe zur Ausführung seiner Pläne *bedient*. Anders in dem „Gegenstück in der Philosophie“, in das Benjamin mit den letzten beiden Sätzen das Bild überträgt: die Puppe des ‚historischen Materialismus‘ kann dort nicht gewinnen, wenn sie nicht die Theologie in ihren Dienst nimmt. Aber selbst wenn man die beiden letzten Sätze ignoriert und sich auf das Bild beschränkt, bleibt doch der Umstand, daß die Puppe sichtbar die Züge des unsichtbaren Zwerges ausführt. Der ganze Witz der ersten These, in der zwei sonst feindliche Parteien als an derselben Partie beteiligt gezeigt werden (und zwar als Kollaborateure), geht verloren, wenn man die Parteien einfach miteinander identifiziert. Genau das aber tut Gerhard Kaiser: „Die Theologie, die als Ingenium den Apparat des historischen Materialismus in Bewegung setzt, i s t der historische Materialismus, von dem in den folgenden Thesen die Rede ist – der wirkliche und wahre, der vom historischen Materialisten repräsentiert wird“ (Gerhard Kaiser, Walter Benjamins ‚Geschichtsphilosophische Thesen‘, in: Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘, a.a.O., S. 44).

Auch Habermas hält sich allein an die Logik des Bildes. Wenn Benjamin sagt, die Puppe, die man historischen Materialismus nennt, kann nur gewinnen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, dann versteht Habermas: „Der bucklige Zwerg Theologie soll die Puppe Historischen Materialismus in Dienst nehmen“ (Jürgen Habermas, Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 207). Natürlich kann man die Logik des Bildes gegen die Benjaminsche Übertragung ausspielen, und die Einwendungen Habermas‘ sollen damit nicht im ganzen erledigt sein. Doch man kann nicht, erstens, behaupten, Benjamins ‚Absicht‘ sei gewesen, den Historischen Materialismus in Dienst zu nehmen, zweitens, zeigen, daß diese Absicht mißlungen sei, um dann, drittens, selbst einen Vorschlag aus der Tasche zu ziehen, der als Antithese gemeint ist, aber eben mit der wirklichen Absicht der ersten These übereinstimmt: „Benjamins Theorie der Erfahrung umgekehrt für den Historischen Materialismus ‚in Dienst zu nehmen‘“ (ebd., S. 215).

<sup>16</sup> In modifizierter Form behauptet Kittsteiner dies: „unter dem Zwang einer bestimmten Situation wird adäquat säkularisiertes theologisches Vokabular zum Marxismus als dessen manifest rationalem Kern noch einmal hinzugeschlagen“ (Heinz-Dieter Kittsteiner, Die ‚geschichtsphilosophischen Thesen‘, in: Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘ a.a.O., S. 30). – Auf der anderen Seite versuchte Scholem nicht nur bei Benjamin, sondern ebenso für Bloch nachzuweisen, daß deren Marxismus recht eigentlich oder zumindest in seinem besten Teil ein Produkt beziehungsweise ein seine Herkunft verleugnender Ableger der jüdischen Mystik wie des Messianismus sei (Gershom Scholem, Über einige Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt am Main 1970, S. 125; Briefe, 525ff., 532f.).

<sup>17</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, Ausgewählte Briefe, Berlin 1953, S. 550.

<sup>18</sup> Vergl. Klaus Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, Frankfurt 1964, S. 109f.: „Die Sprache des römischen Rechts . . . bewahrt . . . uns vor der gefährlichen Täuschung, daß die Interpretation einer Sache die schlichte Kundgabe dessen sei, was dem gelassen Hinhörenden vernehmbar ist. Sie belehrt uns, daß ‚eine Sache interpretieren‘ – oder richtiger: in einer Sache interpretieren – heißt: in einer Auseinandersetzung Stellung nehmen, Unterhändler sein, Frieden stiften.“

<sup>19</sup> Der mit dem Begriff der Jetztzeit konstituierte Zeitraum – die von Jetztzeit ‚erfüllte‘ Zeit – ist Gegenstand des zweiten Kapitels.

<sup>20</sup> Eine merkwürdige Wendung ist die vom Sprung „unter dem freien Himmel der Geschichte“. ‚Die Revolution als Sprung‘ ist ein Gedanke, der sich auf Marx (aber auch auf viele andere) berufen kann; die Revolution als Sprung in die Vergangenheit auf keinen Fall. Möglicherweise dachte Benjamin an den Marxschen Begriff der Vorgesichte und den mit der Revolution gesetzten Beginn der eigentlichen Geschichte. Dann aber handelte es sich nicht um einen Sprung „unter“, sondern um einen „in“ den freien Himmel der Geschichte.

<sup>21</sup> Dieses bewahrende Moment ist es, das Habermas mit dem Begriff des Konservativen

der ideologiekritischen Intention Marcuses eintgegensetzt (Jürgen Habermas, Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 185ff.).

- <sup>22</sup> Zur Sprach- und Textmetaphorik vergl. das vierte Kapitel.
- <sup>23</sup> Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke, Berlin 1960, Bd. 8, S. 111–207.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 115 (Herv. v. Verf.).
- <sup>25</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: Dies., Werke, Berlin 1969, Bd. 3, S. 47.
- <sup>26</sup> Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, a.a.O., S. 116.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 117.
- <sup>28</sup> Der Marxismus kritisiert ein auf Maskerade und Analogiebildung beruhendes politisches Handeln. Für die Revolution läßt er nur den „Appell an die gleichzeitige Geschichte“ gelten (Friedrich Engels, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft, in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke, Berlin 1972, Bd. 20, S. 247). Denn die Initiatoren gesellschaftlicher Veränderung benötigen vor allem Kenntnisse über die gegenwärtigen Widersprüche, nicht über historische Analogien. Die Erinnerung an die Vergangenheit, die aus den Schriften von Marx und Engels nicht verbannt ist, bleibt immer historische Erinnerung und begibt sich der Hoffnung, die Erschlagenen zu erretten.
- <sup>29</sup> Rolf Tiedemann, Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, in: Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘, a.a.O., S. 109.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 111.
- <sup>31</sup> Paul Tillich, Die sozialistische Entscheidung, Potsdam 1933, S. 51.
- <sup>32</sup> Zitiert bei Rolf Tiedemann, Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 88.

#### *Anmerkungen zum zweiten Kapitel*

- <sup>33</sup> Unstimmigkeiten in der Chronologie ergeben sich daraus, daß Benjamin zwar deutlich das Mittelalter als die letzte Zeit der Blüte des Erzählers darstellt und folgerichtig mit dem Einsetzen des (bürgerlichen) Romans die Erzählung ins ‚Archaische‘ zurücktreten sieht, andererseits im ersten Abschnitt des Aufsatzes vom Fixpunkt des ersten Weltkrieges aus konstatiert, daß Erfahrung im Kurs gefallen ist und dann im IV. Abschnitt von der ‚neuen Schönheit‘ spricht, als kündige sie sich erst zaghaft an. Dies zeigt jedoch nichts anderes, als daß der geschichtliche ‚Standindex‘ der Figur des Erzählers mit ihrer chronologischen Einordnung nicht identisch ist (vergl. dazu Kapitel III).
- <sup>34</sup> Es sei nur genannt: Ferdinand Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft, Berlin 1887.
- <sup>35</sup> Peter Furth, Artikel ‚Gemeinschaft‘, in: Evangelisches Staatslexikon, hrsg. v. Hermann Kunst und Siegfried Grundmann, Stuttgart/Berlin 1966.  
Zweifelloos war der Begriff der Gemeinschaft von tragender Bedeutung in der Propaganda des Nationalsozialismus. Er mobilisierte die kleinbürgerlichen, von zunehmender Konzentration und Zentralisation des Kapitals in ihrer ökonomischen Existenz bedrohten Massen durch das mit dem Wort ‚Gemeinschaft‘ evozierte „Bild naturwüchsiger, angestammter Verbundenheit, Dauer und Undurchdringlichkeit gegen die Umwandlung persönlicher und unmittelbarer Verhältnisse in Tausch- und Interessenverhältnisse“ (ebd.). Die Kritik der vom Nationalsozialismus mobil gemachten antiaufklärerischen Momente des Wortes Gemeinschaft darf jedoch nicht die Verdrängung der in ihm enthaltenen antikapitalistischen Momente nach sich ziehen, auch wenn diese sich aus vorkapitalistischen Vorstellungen speisen. Die Kritik des Wortes muß der ‚in ihm verratenen Hoffnungen eingedenk bleiben“ (ebd.).
- <sup>36</sup> Kaum zufällig sind Anklänge in der Idee des Erzählers an den romantischen und in der Neuromantik belebten Gedanken vom ‚Volksbuch‘.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hrsg. v. Tillman Rexroth, Einleitung v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972, S. 139.

<sup>38</sup> „Des choses précieuses, les unes sont le produit d'une rencontre rarissime de circonstances favorables: les diamants, le bonheur et certaines émotions très pures, sont de cette espèce. Mais les autres sont formées par l'accumulation d'une infinité d'événements imperceptibles et d'apports élémentaires, *qui absorbent un temps très long, et qui exigent autant de calme que de temps*. Les perles fines, les vins profonds et mûrs, les personnes véritablement accomplies, font songer d'une lente théaurisation des causes successives et semblables; la durée de l'accroissement de leur excellence a la perfection pour limite.

L'homme, jadis, imitait cette patience, enlumines; ivoires profondément refouillés; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides; sonnets amoureux attendus, volontairement retardés, indéfiniment ressaisis par le poète, – toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuses ne se font guerre plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrégé. On dirait que l'affiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches. Nous ne supportons plus de former une valeur inestimable par un travail égal et indéfini comme celui de la nature“ (Paul Valéry, *Les broderies de Marie Monnier, Pièces sur l'art, Œuvres, Bd. II, Paris (Pléiade) 1960. S. 1244, Herv. f. Verf.*).

<sup>39</sup> Im Baudelaire-Aufsatz ist das Moment des Endes in der Zeit der Erfüllung als Moment der Vollendung aufgehoben.

<sup>40</sup> „Verdanken“ ist aus der Perspektive des späten Nutznießers geschrieben. Es soll nicht außer acht gelassen werden, wie schlimm die Abweisung des ersten Baudelaire-Essays für Benjamin gewesen sein muß, auch wenn sie von Adornos Seite in fördernder Absicht und mit zum Teil guten Gründen geschah. Benjamin spricht in seinem Antwortbrief davon, wie sehr er als Emigrant auf die Veröffentlichung seiner Arbeiten angewiesen ist. „Einmal hat die Druckgestalt, die dem Autor vom Text Abstand gibt, darin einen mit nichts zu vergleichenden Wert. Hinzukommt, daß der Text in solcher Gestalt der Aussprache zugeführt werden könnte, die – wie unzulänglich ihre hiesigen Partner immer sein mögen – in etwas die Isolierung, in der ich arbeite, kompensieren könnte“ (Briefe, 795f.).

<sup>41</sup> Es muß gerade hier darauf hingewiesen werden, daß es sich um die Menge *in der Darstellung* Benjamins handelt. Amorph und anonym ist sie durchaus nicht in gleicher Weise bei Engels und Poe. Dort lassen sich soziale Brüche beobachten, die Benjamin zwar festhält, indem er sie zitiert, denen er aber doch nicht nachgeht. Engels, der aus dem „provinziellen Deutschland“ kommt, zeigt sich über das Widerwärtige und Unnatürliche der Menschenmassen empört: „und doch fällt es keinem ein, die Andern auch nur eines Blickes zu würdigen. Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolierung jedes Einzelnen auf seine Privatinteressen tritt umso widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr dieser Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind“ (I, 620). Doch im gleichen Bericht spricht Engels von den Opfern. „Wenn man sich ein paar Tage lang auf dem Pflaster der Hauptstraßen herumgetrieben . . . hat, dann merkt man erst, daß diese Londoner das beste Theil ihrer Menschheit aufopfern mußten, um alle die Wunder der Civilisation zu vollbringen“ (I, 619). Diese Opfer kehren in der Schilderung Poes wieder, dort sind sie Bestandteil der Menge selbst. Die Menge bei Poe ist zweigeteilt und ihr einer Teil ist die Wahrheit des anderen. Die meisten „sahen aus wie Leute, die mit sich zufrieden sind . . . Sie schienen nur daran zu denken, sich durch die Menge den Weg zu bahnen“; andere jedoch „hatten ungeordnete Bewegungen, ein rot angelaufenes Gesicht, redeten mit sich selbst und gestikulierten . . . Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten“ (I, 625).

<sup>42</sup> Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Ders., *Brücke und Tor*, hrsg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 227–242.

<sup>43</sup> Ebd., S. 228.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd., S. 229.

<sup>46</sup> Schivelbusch liefert Benjamin noch nachträglich einige Argumente. In seinem Exkurs zur Geschichte des Schocks stellt er einen Zusammenhang zwischen dem Maß „Schock“ (im germanischen Sprachraum: ‚ein Haufen Garben‘; später die Zahl 60, aber auch einfach ‚viel, massenhaft‘) und der militärischen Geschichte des Schockbegriffs her, an deren Anfang der Begriff des physischen wie psychischen Stoßes oder Schlags stand. Mit der Entwicklung der modernen Kriegstechnik sei dem Begriff des shocks als eines Schlags oder Stoßes das Moment des Massenhaften, der geballten Wucht hinzugefügt worden. Vor allen sei das Moment der Distanz vom Gegner hinzugekommen, wodurch die militärische Geschichte des Schocks zur unmittelbaren Vorgeschichte des Freudschen Schockbegriffs werde. „Die intensive Beziehung der Zweikämpfer aufeinander läßt sich auch als aufmerksame Erwartungshaltung beschreiben. Die individuellen Kämpfer sehen genau, woher die mögliche Verwundung kommen wird . . . Diese Erwartungshaltung fehlt im Militär seit dem 18. Jahrhundert vollkommen. Die Verwundung durch Feuerwaffen (Salven!) kommt schlagartig, unsichtbar, wie aus dem Nichts.“ (Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München (Hanser) 1977, 140).

<sup>47</sup> Benjamin nimmt eine Unterscheidung zwischen den Begriffen Erinnerung und Gedächtnis einerseits und *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire* andererseits vor. Durch ein Zitat von Theodor Reik bestimmt er das Gedächtnis als eine Art Reservoir gespeicherter Eindrücke, dessen ‚konservative‘ Funktion durch den Abschluß des *Bewußtseins* garantiert werde. Erinnerung dagegen meint den Akt des Erinnerns, durch den Teile der gespeicherten Eindrücke ins Bewußtsein geholt werden. Die Darstellung Benjamins zielt auf die Bestimmung des Bewußtseins als einer die Dauer und Intensität der Gedächtnisspur mindernden Instanz; dies wird bekräftigt durch die im übrigen Text vorherrschende Bestimmung des Bewußtseins als einer Schocks abwehrenden und das heißt Erfahrung verhindernden Kraft. – Die Schwierigkeiten des III. Abschnitts rühren nicht zuletzt daher, daß zwar die begriffliche Differenzierung zwischen Erinnerung und Gedächtnis am Anfang steht, daß sie jedoch zum einen durch die kleine Anmerkung, bei Freud gebe es keinen, „für den vorliegenden Zusammenhang wesentlichen Bedeutungsunterschied“ (I, 612), sogleich stark relativiert wird und zum anderen in den weiteren Ausführungen zum Gegensatz zwischen Erfahrung und Erlebnis keine Rolle mehr spielt. Spätestens mit der Verwendung des Wortes ‚Erinnerung‘ in der Übersetzung des Valéry-Zitats, das ja gerade einen Gegensatz zur Reizabwehr des Bewußtseins auftritt, wird deutlich, daß die anfängliche Unterscheidung auch bei Benjamin, für den vorliegenden Zusammenhang, keine wesentliche Bedeutung hat. Der Gewinn, den die Übertragung „in Prousts Redeweise“ einbringt, ist vor allem deswegen nicht ganz deutlich, weil Benjamins Unterscheidung zwischen Gedächtnis und Erinnerung nicht mit der Proustschen Unterscheidung zwischen *mémoire involontaire* und *mémoire volontaire* identisch ist.

<sup>48</sup> Walter Benjamin, Berliner Chronik, mit einem Nachwort hrsg. v. Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1970, S. 115. – Nicht nur Ähnlichkeiten der Metaphorik (in der Photometapher zum Beispiel) erinnern an Proust. Die Stelle kann durchaus als Kommentar zu den verschiedenen Passagen gelesen werden, in denen Proust vom Aufenthalt in Balbec und den ersten Stunden im Hotelzimmer berichtet. Sie stehen unter dem Zeichen der Übermächtigkeit einer Realität, gegen die eine „*défense vigilante*“ aufgeboten wird. Doch die Verteidigung der Sinne, die Abwehr von außen kommender Reize mißlingt, das Bild des Hotelzimmers senkt sich tief in das Gedächtnis ein und wird zu einem Angelpunkt der Erfahrung; das gleiche Zimmer wird beim zweiten Aufenthalt in Balbec zum Schauplatz der unwillkürlichen Erinnerung an die lange vorher gestorbene Großmutter.

<sup>49</sup> Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band, Berlin 1969, (identisch mit: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke Bd. 23; im folgenden zitiert unter MEW 23 und Seitenzahl). Die von Benjamin nach der Edition von Korsch zitierten Marx-Stellen werden nach dem Text Benjamins zitiert.

<sup>50</sup> MEW 23, S. 442.

<sup>51</sup> Ebd., S. 441.

<sup>52</sup> Diese letzte Formulierung, nach der die Arbeit vom Inhalt befreit sei, stammt von

Marx: „Selbst die Erleichterung der Arbeit wird zum Mittel der Tortur, indem die Maschine nicht den Arbeiter von der Arbeit befreit, sondern seine Arbeit vom Inhalt“ (MEW 23, 446f.). Den bei Marx unmittelbar anschließenden Satz („Aller kapitalistischen Produktion . . .“) zitiert Benjamin wieder (I, 631).

- <sup>53</sup> Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972, S. 44. — Die Autoren dieses Buches nehmen gleich zu Anfang die grundlegende Unterscheidung zwischen der Zeitstruktur der kapitalistischen Produktion und der der Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung vor. Der Aufbau gesellschaftlicher Erfahrung folge einem Zeitrhythmus, der eher dem vorindustrieller Produktionsprozesse gleiche. Sie führen in diesem Zusammenhang eine Bemerkung von Rousseau an, der über die Kindererziehung sage, „daß es in ihr nicht darauf ankomme Zeit zu gewinnen, sondern Zeit zu verlieren“ und fahren fort: „In diesem Sinne kennt qualitative Zeit nicht den Begriff linearen Fortschritts. Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß diese qualitativen Zeitrhythmen, wenn sie nicht den Bestimmungen des Verwertungszusammenhangs folgen, keine festen Strukturen hätten oder nicht auf gesellschaftlicher Stufe organisierbar wären“ (ebd., S. 48). Gerade in geschichtlichen Kampfsituationen stellten sich bisweilen spontane Erfahrungen ein, die nicht quantifizierenden Zeitrhythmen gehorchen: „Vielmehr geht es bei diesen Zeitverhältnissen um eine Form der Verdichtung der Zeit, die dazu führt, daß es eine Art sinnlicher Evidenz der Erfahrung von Zusammenhängen gibt. Ein Tag, eine Stunde können über Sieg und Niederlage entscheiden. Die zeitliche Kontinuität wird aufgesprengt“ (ebd., S. 406).
- <sup>54</sup> Benjamin hat darin eine Formulierung des Surrealismus-Aufsatzes variiert (II, 309), die er selbst in „Neue Thesen K“ (I, 1234f.) zitiert.
- <sup>55</sup> Vergl. Christian Meier, *Die Entstehung der Historie*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, Poetik und Hermeneutik V, München 1973, S. 251–305.
- <sup>56</sup> Martin Heidegger, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, in: Martin Heidegger, *Frühe Schriften*, Frankfurt am Main 1972, S. 355–375. — Georg Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, in: *Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft*, Berlin 1916, Heft 12. — Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, in: Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 77–83.
- <sup>57</sup> Martin Heidegger, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, a.a.O., S. 365.
- <sup>58</sup> Ebd., S. 373.
- <sup>59</sup> Georg Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, a.a.O., S. 6
- <sup>60</sup> Ebd., S. 10
- <sup>61</sup> Ebd.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 20 f.
- <sup>64</sup> Ebd., S. 23
- <sup>65</sup> Ebd., S. 26.
- <sup>66</sup> Martin Heidegger, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, a.a.O., S. 373.
- <sup>67</sup> Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, a.a.O., S. 77f.
- <sup>68</sup> Ebd., S. 78.
- <sup>69</sup> Ebd., S. 79.
- <sup>70</sup> Ebd.
- <sup>71</sup> Ebd.
- <sup>72</sup> Ebd., S. 80.
- <sup>73</sup> Ebd., S. 82.
- <sup>74</sup> Zit. bei Rudolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 138.
- <sup>75</sup> Hans Heinz Holz, *Prismatisches Denken*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1968, S. 104.
- <sup>76</sup> Wo Benjamin dennoch in der Flußmetapher spricht, da entbehrt diese aller Qualitäten, um deretwillen sie gewöhnlich der Vorstellung von einem chronologischen Kontinuum zur Seite steht. „Wessen Mühlen treibt dieser Strom? wer verwertet sein Gefälle? wer dämmt ihn ein? — so fragt der historische Materialismus und verändert

das Bild der Landschaft, indem er die Kräfte beim Namen nennt, die in ihr am Werke gewesen sind“ (I, 1161).

Daß in der Tat Benjamins Metaphorik die „temporale Dimension“ wenn nicht „ausklammert“, so doch stark modifiziert, kann jedoch nicht einfach als Verweis auf „eine vorwissenschaftliche Hermeneutik, die den Bild-Raum vergangenen Geschehens vom Sehpunkt des gelehrten Betrachters abhängig machte und diesen so von der Geschichtsbewegung ausnahm“ (Dietrich Harth/Martin Grzimek, *Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe*, in: Peter Gebhardt u.a., *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg 1976, S. 145) verstanden werden.

<sup>77</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 7.

<sup>78</sup> Benjamin hat sich in den Briefen ausschließlich distanzierend und meistens sehr scharf zu Heidegger geäußert. 1930, drei Jahre nach dem Erscheinen von „*Sein und Zeit*“ berichtet er von dem Plan, „in einer ganz engen kritischen Lesergemeinschaft unter Führung von Brecht und mir im Sommer, den Heidegger zu zertrümmern“ (Briefe, 514). Doch den Begriff der „Jetztzeit“ verwendet neben Schopenhauer auch Heidegger (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, 10. Aufl., S. 421ff). Gemeinsam ist freilich nicht mehr als das Wort, denn der Begriff selbst erscheint bei Benjamin also in entgegengesetzter Bedeutung. Falls Benjamin also eine Beziehung zu Heideggers „*Sein und Zeit*“ hat deutlich machen wollen, dann hat er sich zugleich im Gebrauch des Begriffes distanziert. Das, wogegen „Jetztzeit“ bei Benjamin opponiert, die homogene und leere Zeit der Uhren, die entqualifizierte bloß messende Zeit, ist gerade das, was bei Heidegger „Jetztzeit“ bedeutet. Die Jetztzeit Heideggers gehört dem vulgären Zeitbegriff an, der Zeit als Folge einzelner Jetzts begreift. „Und so zeigt sich denn für das vulgäre Zeitverständnis die Zeit als eine Folge von ständig ‚vorhandenen‘, zugleich vergehenden und ankommenden Jetzt. Die Zeit wird als ein Nacheinander verstanden, als ‚Fluß‘ der Jetzt, als ‚Lauf der Zeit‘“ (ebd., S. 422). „Das vulgäre Zeitverständnis ... sieht das Grundphänomen der Zeit im *Jetzt* und zwar dem in seiner vollen Struktur beschnittenen, puren Jetzt, das man ‚Gegenwart‘ nennt. Hieraus läßt sich abnehmen, daß es grundsätzlich aussichtslos bleiben muß, a u s d i e s e m J e t z t das zur eigentlichen Zeitlichkeit gehörige ekstatisch – horizontale Phänomen des A u g e n b l i c k s aufzuklären oder gar abzuleiten“ (ebd., S. 426f.).

<sup>79</sup> Ernst Bloch, *Erinnerungen a.a.O.*, S. 10.

<sup>80</sup> In der Struktur gleicht dieser Gedanke eines historischen Zeitraffers oder einer Abreviatur der Geschichte jenem Haeckelschen Grundgesetz, nach dem die Phylogenese in der Ontogenese sich wiederholt.

<sup>81</sup> Vergl. die Bemerkung zur Geschichte von Herodot (II, 446).

<sup>82</sup> Zit. bei Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 159.

<sup>83</sup> Passagen, Konvolut K, Bl. 2.

Die Anführungsstriche mit denen der Begriff der Jetztzeit in diesem Konvolut versehen wurde, zugleich die Wendung, mit der von einem „Jetztsein“ gesprochen wird, „das nichts weniger als das Jetztsein der ‚Jetztzeit‘ – sondern ein stoßweises Intermittierendes – ist“, legen es nahe, Benjamins Begriff der Jetztzeit als direkten Widerspruch gegen den Heideggerschen zu verstehen.

<sup>84</sup> Hans Heinz Holz, *Prismatisches Denken a.a.O.*, S. 104.

<sup>85</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 7.

<sup>86</sup> Ernst Bloch, *Erinnerungen*, a.a.O., S. 19.

<sup>87</sup> „Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet“ (Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2 hrsg. v. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967, S. 176).

Eine frühe Form des Bildes findet sich in der „*Berliner Chronik*“, freilich sind die Gipfelzüge die des Kommenden und nicht die verschwindenden der Vergangenheit. Dort ist „die Gegenwart des Schreibenden“ das „Medium ... in dem diese Bilder allein sich darstellen und eine Transparenz annehmen, in welcher wenn auch noch so schleiferhaft die Linien des Kommenden wie Gipfelzüge sich abzeichnen“ (Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 23). Vergl. auch die Wendung in der „*Einbahnstraße*“: „Wie ultraviolette Strahlen zeigt Erinnerung im Buch des Lebens jedem eine Schrift, die unsichtbar, als Prophetie, den Text glossierte“ (IV, 142) und die aus

der „Berliner Kindheit“ über das „Amt des Sehers, der das Künftige voraussagt“ (IV, 255).

Peter Szondi konnte den inzwischen veröffentlichten Teil des Nachlasses von Benjamin nicht kennen. Er schreibt darum, daß „die Definition Schlegels, der Historiker sei ein rückwärts gekehrter Prophet, auf überraschende Weise bestätigt“ werde (Peter Szondi, *Hoffnung im Vergangenen*. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit, in: *Zeugnisse*, Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag, Frankfurt am Main 1963, S. 252). Seine Bestimmung der Zeitform Benjamins – die Zeit Benjamins sei ein „Futurum der Vergangenheit“ (ebd., S. 249) – bleibt in der Nähe eben der Definition vom Historiker, der sich in die Vergangenheit versetzen soll, um dieser eine Zukunft zu prophezeien, die der Historiker kennt, weil sie inzwischen Vergangenheit geworden ist (darin dem allwissenden Erzähler gleich, der Vorausdeutungen auf die Zukunft machen kann, weil er den Ausgang seiner Geschichte schon kennt).

<sup>88</sup> Ernst Bloch, *Erinnerungen*, a.a.O., S. 20.

<sup>89</sup> Hartmut Engelhardt, *Der historische Gegenstand als Monade. Zu einem Motiv Benjamins*, in: *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, a.a.O., S. 303.

<sup>90</sup> Ebd., S. 299.

<sup>91</sup> Die technisch-handwerkliche Seite dieser Konzeption kann man an der Einleitung studieren, die Benjamin dem Wiederabdruck von Auszügen aus Carl Gustav Jochmanns „Die Rückschritte der Poesie“ vorangestellt hat (II, 572–585; Einleitung und Textauszug erschienen im gleichen Heft der Zeitschrift für Sozialforschung vom Januar 1940, das „Über einige Motive bei Baudelaire“ brachte). Bei dem Teilabdruck Benjamins handelt es sich um ein Kapitel des zuerst anonym erschienenen Buches von C.G. Jochmann „Über die Sprache“ Heidelberg (Winter) 1828. – Werner Kraft hat Anfang der dreißiger Jahre während seiner Bibliothekarszeit in Hannover die Schriften Jochmanns wiederentdeckt, ohne jedoch damals in der Lage gewesen zu sein, sie in einer Veröffentlichung bekannt zu machen. Erst 1967 hat er eine Auswahl für den Insel Verlag besorgt und diese mit einer Einleitung und einer Bibliographie versehen (Karl Gustav Jochmann, *Die Rückschritte der Poesie und andere Schriften*, hrsg. v. Werner Kraft. Frankfurt am Main 1967; vergl. auch: Werner Kraft, *Carl Gustav Jochmann, und sein Kreis. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Aufklärung und Vormärz*, München 1972). (Vergl. zu diesem Problem II, 1392ff).

In der Einleitung Benjamins kann man sehen, wie zunächst ein Kreis von Wahlverwandten aufgezogen wird, deren Gemeinsamkeit in der Zugehörigkeit zu den politischen Ideen von 1789, dem Geburtsjahr Jochmanns, besteht; wie dann dem revolutionären Frankreich die um ihre Freiheit kämpfenden Balten zugeordnet werden und über den Balten Jakob Michael Reinhold Lenz eine Beziehung zum deutschen Sturm und Drang hergestellt wird, wie Jochmann also einerseits als Isolierter dargestellt wird, andererseits aber durch ein Netz von Beziehungen, das Benjamin ausspannt, aus dieser Isolierung versucht wird aufzufangen. Benjamin zeigt in seiner Einleitung eine Konstellation auf, die Jochmann – Zeitgenosse der Romantiker – zum einen mit den revolutionären Ideen des achtzehnten Jahrhunderts zum andern mit der revolutionären Avantgarde der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert in Berührung bringt. „Daß Jochmann seiner Zeit hundert Jahre vorausgewesen sei, darf man nahezu mit der gleichen Gewißheit aussprechen wie daß er seinen romantischen Zeitgenossen um ein halbes Jahrhundert in der Entwicklung zurückgeblieben erschienen sein muß“ (II, 582). Als Exponent der neuen Opposition gegen den falschen Reichtum des neunzehnten Jahrhunderts nennt Benjamin Adolf Loos. „Von Loos fällt auf Jochmann Licht. Der erste schrieb, einen eingewurzelten Unfug abzuschaffen; der zweite bot Palliative eines Übels, das sich eben in seinem Beginn befand“ (ebd.). Benjamin redet in eigener Sache: Zum einen verlängert er die Linie von Loos bis in die kunsttheoretischen Debatten nach dem ersten Weltkrieg und zitiert als die entscheidende Durchdringung der bei Jochmann sich andeutenden Fragestellung seinen eigenen Versuch einer „materialistischen Theorie der Kunst“ (ebd.), den er im Kunstwerk-Aufsatz vorgenommen hat; zum andern findet sich schon in dieser Einleitung das Bild vom rückwärts gewandten Propheten (II, 577f.), der in den Ge-

schichtsthesen in den Angelus Novus sich verwandelt und zu dem er im „Zentralpark“ notiert: „Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das des Gewesenen, in diesem Falle das von Baudelaire, festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt, und nur dergestalt, vollzogen wird, läßt sich immer nur als auf der Wahrnehmung von dem unrettbar sich verlierenden gewinnen. Die metaphorische Stelle aus der Einleitung zum Jochmann ist hier heranzuziehen“ (I, 682). – Vergl. I, 1245: „Die Stelle über Jochmanns Seherblick in den Grundlagen der Passagen einzuverleiben.“

<sup>92</sup> Zit. bei Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 159.

Gegen den schlechten Traditionalismus macht Adorno einen dem Benjaminischen Gedanken vom Zeitkern, der im Erkannten und Erkennenden zugleich stecke, verwandten Begriff von Tradition geltend. „Objektiv, nicht erst im reflektierenden Bewußtsein lösen kraft ihrer eigenen Dynamik wechselnde Schichten von ihnen [d.i. den Kunstwerken] sich ab. Das stiftet jedoch eine Tradition, der allein noch zu folgen wäre. Ihr Kriterium ist correspondance. Sie wirft, als neu Hervortretendes, Licht aufs Gegenwärtige und empfängt vom Gegenwärtigen ihr Licht. Solche correspondance ist keine der Einfühlung, sondern bedarf der Distanz“ (Theodor W. Adorno, Thesen über Tradition, in: Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt am Main, 1967, S. 36). „Nach dem Lebendigen der Werke ist in ihrem Inneren zu suchen; nach Schichten, die in früheren Phasen verdeckt waren und erst sich manifestieren, wenn andere absterben und abfallen“ (ebd., S. 37).

<sup>93</sup> Zit. bei Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 158f.

<sup>94</sup> Walter Benjamin, Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: Ders., Illuminationen, Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1961, S. 187. – Im folgenden unter dem Stichwort ‚Paris‘ nebst Seitenzahl zitiert.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Paris, S. 196.

<sup>97</sup> Wer den Abschnitt über den Fetischcharakter der Ware von Marx im ersten Band von „Das Kapital“ liest, wird angesichts der Benjaminischen Identifizierung der Ware als Fetisch mit dem dialektischen Bild als Traumbild die „Gelassenheit“ gegenüber Einwänden „von seiten des orthodoxen Marxismus“ (Briefe, 664) übertrieben finden. Nirgends sind bei Benjamin Bestimmungen von Marx aufgenommen, die den Fetischcharakter der Ware als die Verkehrung des gesellschaftlichen Charakters der Waren in natürliche Eigenschaften von Dingen begreifen, welche selbst wiederum dem realen Charakter der Warenproduktion entspringt und kein Erzeugnis des bloßen Bewußtseins ist. Der Fetisch scheint bei Benjamin hier ein Synonym für Doppelcharakter in dem Sinne zu sein, daß jedes Ding zwei Seiten habe: Die Passagen sind sowohl Haus wie Sterne, die Hure ist Verkäuferin und Ware in einem (Paris, 196). Mit dem „orthodoxen Marxismus“ ähnlich wenig übereinstimmend ist der Gebrauch des Begriffes von Dialektik: „Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik“ (ebd.) und an anderer Stelle: „Dieses Bild ist ein dialektisches; es umfaßt den Vorgang nach zwei Seiten“ (IV, 438). – In diesem Zusammenhang meldet auch Peter Krumme Zweifel an: „Ob die Konzeption der Bilder, wie sie Benjamin im Exposé von 1935 vorstellt, nicht . . . eine dialektische mehr ausschließt als einlöst, ist zumindest fraglich“ (Peter Krumme, Zur Konzeption der dialektischen Bilder, in: Text und Kritik, Heft 31/32 (1971), S. 75f.).

<sup>98</sup> Vergleiche die Mitteilung von Rolf Tiedemann: „Der erste Passagenentwurf wurde in keinem Text niedergelegt; . . . Wenn Adorno auf den ersten Entwurf oder die Urpassagen rekurriert, so dachte er stets – nach einer mündlichen Mitteilung an den Herausgeber – an einzelne Fragmente, die Benjamin ihm bereits um 1929 vorlas. Diese wurden dem großen Manuskript der Aufzeichnungen und Materialien zum Passagenwerk integriert, das Benjamin in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zusammenstellte. Eine Datierung der einzelnen Fragmente ist nur in Ausnahmefällen möglich“ (in: Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, hrsg. und mit Anm. versehen v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 179f.).

<sup>99</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 1.

<sup>100</sup> Ernst Bloch, Erinnerungen, a.a.O., S. 19.

<sup>101</sup> Comte de Lautréamont (d.i. Isidore-Lucien Ducasse). Oeuvres complètes, Paris (Pléiade) 1970, S. 224f.

- <sup>102</sup> Theodor W. Adorno, Charakteristik Walter Benjamins, in: Ders., Über Walter Benjamin, a.a.O., S. 26.
- <sup>103</sup> Dabei nennt Benjamin die Begegnung mit Brecht eine „einschneidende“, mit der „der Höhepunkt aller Aporien für diese Arbeit“ gekommen sei (Briefe, 663).
- <sup>104</sup> Zit. nach Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 158.
- <sup>105</sup> Erster Bruch in Aragons Vorrede zu einer „mythologie moderne“ ist der plötzliche Eintritt des Frühlings: „J'en étais là de mes pensées, lorsque, sans que rien en eût décelé les approches, le printemps *entra subitement* dans le monde“ (Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris (Gallimard) 1976, p. 11). — Am Anfang des Teils über die Passage: „c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, *tout d'un coup*, devient sensible, et terriblement hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue. Métaphysique des lieux, c'est vous qui peuplez leurs rêves. *Ces plages de l'inconnu et du frisson*, toute notre matière mentale les borde“ (ebd., p. 19f.) und am Ende desselben: „Ce qui me traverse est *un éclair* moi-même. Et fuit“ (ebd., p. 135). — In den Ausführungen zur „mythologie moderne“ zu Beginn des zweiten Teils: „Ainsi sollicité par moi-même d'intégrer l'infini sous les apparences finies de l'univers, je prenais constamment l'habitude d'en référer à *une sorte de frission*, laquelle m'assurait de la justesse de cette opération incertaine“ (ebd., p. 143) und noch einmal der gleiche Gedanke: „Mais c'est par instants, à des seuils rares, que je reconnais ce lien qui unit les données de mes sens, quelques-unes de ces données, à la nature même, à l'inconscient. Cette conscience exquise d'un passage est le frisson dont je parlais. L'objet qui en est l'occasion est le mythe, au sens que je donne à ce mot“ (ebd., p. 153).
- Daß aber die Ästhetik des Schauders, des Schreckens und der Plötzlichkeit kein surrealistisches Reservat ist, zeigt mit reichem Material Karl Heinz Bohrer in seiner Habilitationsschrift zu Ernst Jünger: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München (Hanser) 1978.
- <sup>106</sup> André Breton, *Nadja*, übersetzt von Max Hölzer, Pfullingen (Neske) 1960, S. 14 f.
- <sup>107</sup> Louis Aragon, *Pariser Landleben. Le paysan de Paris*, deutsch von Rudolf Wittkopf, München (Rogner und Bernhard), 1969, S. 252.
- <sup>108</sup> *Passagen*, Konvolut N, Bl. 1.
- Vergleiche dazu auch „Frühstücksstube“ aus Benjamins „Einbahnstraße“ (IV, 85 f.).
- <sup>109</sup> Rudolf Schottlaender hatte den ersten Band übersetzt: *Der Weg zu Swann*, Berlin 1926. Die Übersetzung des zweiten durch Walter Benjamin und Franz Hessel erschien im Verlag Die Schmiede: *Im Schatten der jungen Mädchen*, Berlin [1927], die des dritten bei Piper: *Die Herzogin von Guermantes*, München 1930.
- <sup>110</sup> Theodor W. Adorno, *Im Schatten junger Mädchenblüte*, in: *Dichten und Trachten. Jahresschau des Suhrkamp-Verlages IV*, Frankfurt am Main 1954, S. 74.
- <sup>111</sup> Vergleiche das Nachwort von Gershom Scholem zur „Berliner Chronik“, in: Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 123ff.
- <sup>112</sup> Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 13f.
- Zu denen, die ihn in die Stadt eingeführt haben, gehört auch der „Paysan de Paris“. Eine Variation des ‚paysan‘ findet sich im ersten Stück der Berliner Kindheit: im „Bauer von Berlin“ (IV, 238). Dort allerdings verschmilzt er mit einer anderen Figur, jenem ‚fünften Führer‘ des Stadtlebens, dem Freund Franz Hessel (s. *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 17), mit dem zusammen ein Aufsatz über die Pariser Passagen geplant war. Das Ineinander der Anspielung auf den „Paysan de Paris“ und den Freund Hessel kommentiert ausführlich Anna Stüssi in ihrer subtilen Interpretation von Benjamins Erinnerungsbuch: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‘*, Göttingen (Vandenhoeck) 1977. S. 27ff., 34.
- <sup>113</sup> Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 14.
- <sup>114</sup> Die erste Idee zur Passagenarbeit stammt aus einem Zeitraum, in dem eine Reihe von Städtebildern entstanden sind; möglich, daß zunächst die Texte über Neapel und Moskau und andere Städte durch einen solchen über Paris hatten fortgesetzt werden sollen. Mit Hessel, der selbst ein Buch über Berlin geschrieben hat (Franz Hessel, *Spazieren in Berlin, Wien und Leipzig* 1929), plante Benjamin einen Aufsatz. „Die stoffliche Einsatzstelle bot ein Magazinaufsatz über Pariser Passagen, den er und Franz Hessel projektierte“ (Theodor W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*,

in: Ders., *Über Walter Benjamin*, a.a.O., S. 23). In einem Brief an Hofmannsthal aus dem Jahre 1928, der sich auf die Veröffentlichung des Trauerspielbuches und der „Einbahnstraße“ bezieht, stellt Benjamin eine Verbindung zwischen der letzteren und dem neuen Plan der Pariser Passagen her (Briefe, 459). In einem einige Tage vorher geschriebenen Brief an Scholem spricht Benjamin noch von einer „wenige(n) Wochen“ dauernden Arbeit (Briefe, 455). Zum Zeitpunkt der ersten Niederschrift des Berlinbuches im Jahre 1932 hatte Benjamin bereits auf die Realisierung einer Arbeit von nur wenigen Wochen verzichtet zugunsten einer größeren, die dann Jahre in Anspruch nahm und sein nur in herausgelösten Teilen oder in unveröffentlichten Manuskripten verwirklichtes Hauptwerk wurde.

<sup>115</sup> Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, a.a.O., S. 14.

<sup>116</sup> Ebd., S. 15.

<sup>117</sup> Rolf Tiedemann hat gezeigt, welche Bedeutung die Auseinandersetzung Benjamins mit Goethe für die Ausbildung zentraler kunst- und geschichtsphilosophischer Begriffe hatte. So legt er die Entsprechung zwischen den Begriffen des *U r p h ä n o m e n s* und der *P o l a r i t ä t* in den naturwissenschaftlichen Schriften Goethes und denen des *U r s p r u n g s* und des *E x t r e m s* in der Philosophie Benjamins dar. Er folgt darin seiner These: „Die Übertragung eines Begriffs der Natur in einen geschichtlichen stellt das zentrale Thema der Philosophie Benjamins dar, die Entfaltung dieses Motivs ist identisch mit der Interpretation der Benjaminschen Philosophie selbst“ (Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 79).

Die Beschränkung Helmuth Pfotenhauers auf die Passagen der Baudelaire-Arbeit, in denen Benjamin vom zufälligen und privaten Charakter der Erfahrung im Roman Prousts spricht, ist daher eine Reduktion (Helmuth Pfotenhauer, *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System. Untersuchungen zum Spätwerk Benjamins*, Stuttgart 1975, S. 73).

Einen Hinweis gibt Dietrich Thierkopf, der bei Benjamin den Versuch feststellt, „die gleichzeitigkeit von Nähe und ferne zu erkennen oder (wie Proust) zu erfahren und auf den begriff zu bringen“ (Dietrich Thierkopf, *Nähe und Ferne, Kommentare zu Benjamins Denkverfahren*, in: *Text und Kritik*, Heft 31/32 (1971), S. 15).

<sup>118</sup> Die diskursive Auseinandersetzung Benjamins mit Proust steht nicht im richtigen Verhältnis zu dessen tatsächlicher Bedeutung. Doch darin ist Proust kein Sonderfall. Die Entstehungsgeschichte bestimmter Begriffe oder Komplexe läßt sich bei Benjamin keineswegs immer rekonstruieren. Theoretische Einflüsse bleiben verborgen oder werden verborgen gehalten, zitiert wird unter einem eher ästhetischen Gesichtspunkt als dem des Nachweises oder der Herstellung von Zusammenhängen.

Begriffe wie die der *mémoire involontaire*, des Erwachens haben in Benjamins Essay „Zum Bilde Prousts“ nicht annähernd das Gewicht, das ihnen in späteren Jahren zukommt. Im Passagenmanuskript und in den Notizen zu den Geschichtsthesen aber kreisen um sie gerade methodische Überlegungen. Sie sind weder an der einen noch an der anderen Stelle entwickelt, sondern schon gleich in einen Gedanken verarbeitet, der auf eine mit Proust gewonnene Erfahrung verweist, ohne deren Entstehung anzudeuten.

In den Baudelaire-Arbeiten wird Proust vor allem kritisch kommentiert. Doch diese Kritik ist nicht das letzte oder gar das entscheidene Wort Benjamins zu Proust, sondern nur das eine, zu dem es auch das andere gibt. Proust steht darin unter einem ähnlichen Widerspruch wie der Begriff der auratischen Erfahrung.

<sup>119</sup> Hier liegt der grundsätzliche Unterschied zu dem Versuch Diltheys, nach dem Modell der Biographie eine Methodologie der Geschichtsschreibung zu entwickeln. Dilthey geht von einer in der individuellen Biographie naturwüchsig sich herstellenden Einheit des sich erinnernden Bewußtseins aus und sucht nach einem funktionalen Äquivalent für die (tendenziell Universal-) Geschichtsschreibung eines Kollektivs. Genau umgekehrt ist für Benjamin der Zerfall dieser Einheit des Individuums bei Proust erst die Bedingung der Möglichkeit, die Anstrengungen, die diesem Zerfall entgegengesetzt werden, als Paradigma eines der Tradition verlustig gegangenen historischen Bewußtseins zu verwenden.

<sup>120</sup> Es wird im folgenden nach der dreibändigen Ausgabe der *Bibliothèque de la Pléiade* zitiert: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition établie et présentée

par Pierre Clarac et André Ferré, Paris 1954. Als Abkürzung wird das Stichwort „recherche“ verwandt, es folgt in römischen Ziffern die Bandangabe, in arabischen Zahlen die Seitenangabe. Die Seitenangabe nach dem Semikolon bezieht sich auf die deutsche Übersetzung von Eva Rechel-Mertens im Suhrkamp-Verlag: Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 3 Bände (durchgehende Seitenzählung), Frankfurt am Main, 1967.

<sup>121</sup> Proust, recherche III, 880; 3964.

<sup>122</sup> Proust, recherche III, 879; 3963.

<sup>123</sup> Proust, recherche III, 878; 3961.

<sup>124</sup> Proust, recherche III, 890; 3978.

<sup>125</sup> Vergl. auch die „Berliner Chronik“, a.a.O., S. 115f.

<sup>126</sup> Proust, recherche III, 896; 3986f.

<sup>127</sup> Proust, recherche III, 889; 3976.

<sup>128</sup> Proust, recherche I, 47f.; 67.

<sup>129</sup> Proust, recherche III, 1033; 4174.

<sup>130</sup> Walter Benjamin, Berliner Chronik, a.a.O., S. 14f.

<sup>131</sup> Proust, recherche I, 44; 62f.

<sup>132</sup> Proust, recherche III, 871; 3951.

<sup>133</sup> Diese These, die zu einer auf den Begriff der *mémoire involontaire* eingeschworenen Proustliteratur in Widerspruch steht, wird in einem längeren Manuskript v. d. Verf. entwickelt (unveröff.).

<sup>134</sup> Brief vom 29.2.1940, in: Theodor W. Adorno, Über Walter Benjamin, a.a.O., S. 158f.

<sup>135</sup> Peter Szondi war der erste, der die Beziehung zwischen dem Proustschen Roman und dem Werk Benjamins über einzelne Hinweise hinaus nachgegangen ist. Die vorliegende Arbeit verdankt ihm die grundsätzliche Ausrichtung auf Zusammenhänge der Erinnerungs- und Geschichtstheorie und damit die Frage nach der Zeitstruktur der Werke aber auch die Aufmerksamkeit für Probleme der Darstellung, besonders Hinweise auf metaphorische Verwandtschaften. – Doch trotz ähnlicher Fragen fallen die Antworten verschieden aus. Szondi hält sich an die Proustsche Theorie der unwillkürlichen Erinnerung im letzten Buch und faßt folgerichtig zusammen: „Proust geht auf die Suche nach der verlorenen Zeit, die die Vergangenheit ist, um im Wiederfinden dieser Zeit, in der Koinzidenz von Vergangenen und Gegenwärtigem, dem Bannkreis der Zeit selbst zu enttrinnen. Die Suche nach der verlorenen Zeit als der Vergangenheit hat bei Proust zum Ziel den Verlust der Zeit als solcher“ (Peter Szondi, Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit, a.a.O., S. 246). Er fährt fort: „Anders bei Benjamin“ und zeichnet im folgenden die Andeutungen auf Späteres, die Vorwegnahmen, Vorausdeutungen, das zeitliche Spiel von damals – heute – zum ersten Mal – später – nie wieder usw. an vielen Stellen der „Berliner Kindheit“ nach. „Anders als Proust will Benjamin sich nicht von der Zeitlichkeit befreien, er will die Dinge nicht in ihrem ahistorischen Wesen schauen, sondern er strebt nach historischer Erfahrung und Erkenntnis“ (ebd., S. 249). Für Benjamin trifft dies zweifellos zu, aber bei Proust nur für die philosophische Apotheose im letzten Band und nicht für das, was das ästhetische Produktionsgesetz des ganzen Romans genannt wurde.

<sup>136</sup> Proust, recherche III, 874; 3955.

<sup>137</sup> Ludwig Tieck, Der blonde Eckbert, in: Ders., Werke in vier Bänden, hrsg. und mit Nachworten und Anm. versehen v. Marianne Thalmann, Bd. II, München 1975, S. 26.

<sup>138</sup> Ebd., S. 23.

<sup>139</sup> Ebd., S. 25.

<sup>140</sup> Diese Interpretation differiert von der, die Bloch, an ein Gespräch mit Benjamin anknüpfend, von der Tieckschen Novelle gibt (Ernst Bloch, Bilder des *déjà vu*, in: Ders., Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 238ff.

<sup>141</sup> Walter Benjamin, Berliner Chronik, a.a.O., S. 116.

<sup>142</sup> Zit. nach Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 164.

<sup>143</sup> Passagen, Konvolut K, Bl. 1.

<sup>144</sup> Passagen, Konvolut K, Bl. 1.

<sup>145</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 4.

<sup>146</sup> Passagen, Konvolut K, Bl. 1.

<sup>147</sup> Proust, recherche III, 878; 3961.

<sup>148</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 3.

### Anmerkungen zum dritten Kapitel

- <sup>149</sup> In einem Brief am Scholem spricht Benjamin gar von einer neuen „Theorie des Romans“, die sich Deines höchsten Beifalls und ihres Platzes neben Lukács versichert hält“ (Briefe, 482). Scholem macht zwar die Anmerkung, daß unsicher sei, welche Arbeit gemeint sei (Briefe, 484) nimmt man jedoch neben den expliziten Verweisen auf Lukács im Erzähler-Aufsatz selbst weitere Hinweise aus den Briefen der gleichen Zeit hinzu (Briefe, 498, 504), so kann man den Erzähler-Aufsatz als die, wiewohl immer verzögerte, Realisierung von zumindest wichtigen Teilen des ursprünglichen Plans ansehen. Einige Jahre vorher sind Motive, die im Erzähler-Aufsatz wieder aufgenommen werden, in „Kleine Kunststücke“ formuliert, aber, von „Gut schreiben“ abgesehen, nicht veröffentlicht worden (vergl. IV, 1010–1015 und die Aufzeichnungen in den Gesammelten Schriften II, 1281–1288.)
- <sup>150</sup> Walter Benjamin, *Curriculum vitae* Dr. Walter Benjamin, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 54f.
- <sup>151</sup> In dem eben erwähnten „Curriculum vitae“ bezieht Benjamin sich auf den Aufsatz „Der Erzähler“ unter dem Titel „Romancier und Erzähler“ (ebd., S. 55).
- <sup>152</sup> Die zitierte Stelle bezieht sich auf den Roman und nicht auf die Erzählung. Sie stammt aus dem Text „Romane lesen“, in dem Benjamin der Analogie zwischen dem Lesen und Essen nachgeht. Aus diesem Text geht jedoch hervor, daß Benjamin historische Unterscheidungen vornimmt und man sich eine Frühzeit des Romans denken muß, in welcher dieser noch nicht in den Widerspruch zur Erzählung getreten ist, von dem im Erzähler-Aufsatz gehandelt wird. „Die Zeiten sind längst vorüber, in denen diese Speise einen Nährwert besaß und die ‚Volkstümlichkeit‘ der Kunst, die heute im wesentlichen von den Erfolgsromanen repräsentiert wird, hat schon längst nichts Produktives oder Nährendes mehr – wie der Roman es in den Zeiten der beginnenden Emanzipation der Bürgerklasse gehabt hat – sie ist vielmehr der Ausdruck einer restlosen Eingliederung dieser Art Schrifttum in den Warenlauf geworden; sie dient einzig und allein dem Komfort“ (IV, 1012).
- <sup>153</sup> Diesen positivistischen Zug des Erzählens versteht Adorno als den Protest des Nicht-identischen gegen die klassifizierende Gewalt des Begriffs. Er schreibt über epische Naivetät: „Die Epopöe will berichten von etwas Berichtenswertem, von einem, das nicht allem andern gleicht, nicht vertauschbar ist und um seines Namens willen verdient, überliefert zu werden.“ Und wenig später: „Aber die epische Naivetät ist nicht nur Lüge, um die allgemeine Besinnung von der blinden Anschauung des Besonderen fernzuhalten. Wie sie, als antimythologische Anstrengung, aus dem Aufklärerischen, gleichsam positivistischen Bestreben hervorgeht, treu und unverstellt, was einmal war so festzuhalten, wie es war, und damit den Zauber, den das Gewesene ausübt, den Mythos im eigentlichen Sinn zu sprengen, bleibt ihr in der Beschränkung aufs Einmalige ein Zug eigentümlich, der Beschränkung transzendiert. Denn das Einmalige ist nicht bloß der trotzige Rückstand gegen die umfassende Allgemeinheit des Gedankens, sondern auch dessen innerste Sehnsucht, die logische Form eines Wirklichen, das nicht mehr von der gesellschaftlichen Herrschaft und der ihm nachgebildeten klassifizierenden Gedanken umfaßt wäre“ (Theodor W. Adorno, *Über epische Naivetät*, in: Ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958, S. 51 ff.).
- <sup>154</sup> Ein romantisches Bild von den vorbürgerlichen Lebensverhältnissen und, im Gegensatz dazu, den Bedingungen des Romane Lesens findet sich in einem Vorwort zu Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg“, einer der ersten deutschen Robinsonaden. Ludwig Tieck, der den Roman nach fast hundert Jahren neu herausgegeben hat, schreibt dort: „Und warum fehlt ihnen [den Menschen früherer Jahrhunderte] Zeit zum Lesen, selbst wenn es so viele gekonnt hätten wie in unserem Jahrhundert? Weil sie zum Leben selbst mehr brauchten . . . Eben das Leben nahm damals die Zeit, auch des Geringsten, ganz anders in Anspruch. Die Kirchenfeste, die Prozessionen, die Turniere, die Aufzüge der Ritter und Gilden, das Schönbartlaufen, das Scheibenschießen,

Waffenübungen, die ländlichen Belustigungen, die Reisen der Dienstleute und Lehns-  
männer, die Religionen und ihr Cultus: nicht zu vergessen, daß Erfindungen und  
Maschinen damals bei vielen Arbeiten und Gewerken, nicht wie bei uns, viele Zeit  
ersparten, und daß der Mensch bis zum Niedrigsten hinab mehr öffentlich und im  
Staate, auf dem Markt und in den Versammlungen oder Schenkhäusern lebte, von  
einem naheliegenden wichtigen Interesse durchdrungen, daß er auf tausend Fragen  
Rede und Antwort geben mußte, und also unmöglich – den Klosterbruder abge-  
rechnet – darauf fallen konnte, seine Zeit so einzuteilen, wie heute, wo man ihm alles  
dergleichen erspart, ihm aber zugleich alle jene Ergötzlichkeiten oder Erholungen  
genommen hat. Es ist ganz natürlich, daß der Mensch sich auf das Hausleben, auf Ge-  
nuß an sich selbst zurückzieht, und daß er sich in seinen müßigen Stunden von seinen  
Romanciers ergötzen läßt, so wie auch damals jede Zunge die Helden nannte, welche  
die Dichter verherrlicht hatten“ (Johann Gottfried Schnabel, Die Insel Felsenburg,  
neu bearbeitet und mit einer Vorrede versehen von Ludwig Tieck, Breslau 1828,  
S. XIIIff.).

<sup>155</sup> Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch  
über die Formen der großen Epik, Neuwied/Berlin 1965, 3. unveränderte Aufl.

<sup>156</sup> Ebd., S. 22.

<sup>157</sup> Ebd., S. 27.

<sup>158</sup> Ebd., S. 35.

<sup>159</sup> Entgegen dem Anspruch des Untertitels kommt in Lukács' Romantheorie „Geschichte  
nur als brechendes, trübendes Medium eines überhistorisch Gültigen und schließlich  
als Verfall einer ursprünglichen, vor aller Geschichte liegenden Totalität in den  
Blick“ (Peter Furth, Besprechung von Georg Lukács' „Die Theorie des Romans“,  
in: Das Argument Jg. 5 (1963), S. 51). Benjamin weist an einer Stelle dezidiert eine  
Betrachtung der Geschichte unter dem Gesichtspunkt des Verfalls ab. So gilt ihm das  
Ende des Erzählens als „eine Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktiv-  
kräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede ent-  
rückt hat und zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar macht“  
(II, 442). Doch dem ist mindestens ein Abschnitt entgegenzuhalten (XIII), der in  
seiner Formen unterscheidenden Intention dem frühen Lukács (auch dem von „Die  
Seele und die Formen“) am nächsten steht. Geschichte erscheint darin nicht als  
Formen produzierende Kraft, sondern als Raum, in den verschiedenen „Sonder-  
arten des Epischen“ aus der „Einheit ihres Ursprungs“ heraustreten, in welchem sie  
kraft einer Art „schöpferische(r) Indifferenz“ als in der Ungeschiedenheit eines An-  
fangs ruhen. „Als dann im Verlauf der Jahrhunderte der Roman aus dem Schoß des  
Epos herauszutreten begann, da zeigte sich, daß an ihm das musische Element des  
Epischen, die Erinnerung also, in ganz anderer Gestalt als in der Erzählung zutage  
tritt“ (II, 453).

<sup>160</sup> Lukács, Die Theorie des Romans, a.a.O., S. 64.

<sup>161</sup> Ebd., S. 22.

<sup>162</sup> Daß dies nicht allein dem um zwanzig Jahre zurückliegenden Datum der Lukács-  
schen Romantheorie geschuldet werden kann, erhellt daraus, daß Lukács im Exil  
der dreißiger Jahre am Vorbildcharakter des Romans auch für eine nachbürgerliche  
Kunst festhält. Benjamin stattdessen schlägt sich in der Auseinandersetzung um das  
literarische ‚Erbe‘ mit seinem Kunstwerk-Aufsatz auf die Seite der kunstpolitischen  
Opposition.

<sup>163</sup> Thierkopf hat für andere Texte bei Benjamin eine Neigung gezeigt, „gegenwärtiges zu  
vergangenem zu erheben, um es dann entsprechend kommentieren zu können“ (Dietrich  
Thierkopf, Nähe und Ferne. Kommentare zu Benjamins Denkverfahren, in:  
Text und Kritik, Heft 31/32 (Okt. 1971), S. 6). Er verweist in diesem Zusammenhang  
auf Benjamins Brecht-Kommentare, denen einleitend das technische Verfahren des  
Kommentars vorangestellt ist: einen Text zum klassischen zu verfremden, um ihn  
dann mit höchster Präzision entziffern zu können. – Der Zusammenhang von Ver-  
fremdung und Erkenntnis wird gegen Ende dieser Arbeit ausführlich diskutiert wer-  
den.

<sup>164</sup> Oskar Maria Graf wird im Erzähler-Aufsatz nicht genannt. Dennoch gehört er in  
diese Reihe von Erzählern: In einer Rezension von Grafs Kalendergeschichten sieht  
Benjamin die Intention derselben darin, „das Lehrhafte gegen das Insiehgekehrte, den

Erzähler gegen den Romancier zur Geltung“ zu bringen (III, 309). Die Eigenart der schriftlichen Form von Geschichten kann nicht zuletzt von daher begriffen werden, auf welche Weise sie die isolierende Form der schriftlichen Mitteilung, sei es durch das Erscheinen im Kalender, sei es durch das künstlerische Mittel der Rahmenerzählung, aufzuheben suchen.

<sup>165</sup> Hier liegt einer der grundlegenden Unterschiede zur kulturkritischen Intention Adornos. In der zusammen mit Horkheimer geschriebenen Kritik der Kulturindustrie, die zum Teil eine Replik auf Benjamins Kunstwerk-Aufsatz ist, gilt die leichte Kunst als das „gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten“ – leichte Kunst hat so den „Schein sachlichen Rechts“, aber eben nur den Schein – wahre Solidarität bekundet sich allein im autonomen Kunstwerk. „Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte, deren Sache, der richtigen Allgemeinheit, die Kunst gerade durch die Freiheit von den Zwecken der falschen Allgemeinheit die Treue hält“ (Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Amsterdam (Querido Verlag) 1955, S. 161). – Benjamin sucht im Film eine neue Allgemeinheit zu entdecken, auch wenn diese noch in „verrufter Gestalt“ erscheint. In einem Brief an Adorno bezieht er sich auf dessen Arbeit „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ und schreibt: „In meiner Arbeit versuchte ich, die positiven Momente so deutlich zu artikulieren, wie Sie es für die negativen zuweg bringen“ (Briefe, 798). Doch der esoterische Ausweg, den Benjamin im gleichen Brief ausschlägt (Briefe, 793), ist ihm weniger verschlossen als daß er sich weigert, ihn anzutreten.

<sup>166</sup> Benjamin notiert in seinem Svendborger Tagebuch am 25.8.1938 „Eine Brechtsche Maxime: Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sonder an das schlechte Neue“ (Walter Benjamin, Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen, in: Ders., Versuche über Brecht, a.a.O., S. 135. S. auch Bertholt Brecht, Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, 1967, Bd. 19, S. 298).

<sup>167</sup> Zum Verhältnis von Benjamins Kunstwerk-Aufsatz und der Kunsttheorie Brechts vergleiche Helmuth Lethen, Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins, in: alternative Jg. 10 (1967), S. 226f. Dennoch scheint die Basis des theoretischen Einverständnisses zwischen Benjamin und Brecht bisweilen schmal gewesen zu sein. Das legen die Tagebücher Brechts nahe in denen nach einer etwas schlichten Zusammenfassung von Benjamins Begriff der Aura zu lesen steht: „alles mystik, bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert: es ist ziemlich grauenhaft“ (Berthold Brecht, Arbeitsjournal 1938–1942, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt am Main 1973, S. 15). Benjamin leugnet die Differenzen nicht (Briefe, 768), sieht jedoch in seinem „Einverständnis mit der Produktion von Brecht einen der wichtigsten und bewehrtesten Punkte meiner gesamten Produktion“ (Briefe, 594). Zu seinem Verhältnis zu Brecht vergl. auch den Brief vom Juni 1934 an Gretel Adorno (II, 1369).

<sup>168</sup> Lienhard Wawrzyn erkennt am Erzähler Benjamins nur das Moment der historischen Vergangenheit. Er schreibt unter dem Stichwort „Kollektivierung von Produkten und Rezeption“, daß bei Benjamin der Begriff des großen Künstlers „die Patina des Vergangenen“ ansetze. In diesem Zusammenhang verweist er auch auf die Arbeit über den Erzähler, in der Benjamin „die gesellschaftlichen Ursachen für den Niedergang dieser Form der Kurzepik“ reflektiere. Wawrzyn zitiert dann den Anfang des Erzähler-Aufsatzes, an dem Benjamin schreibt, daß die Erfahrung im Kurs gefallen sei und fährt selbst fort: „so führt die Kollektivierung der Produktion vorab in wesentlich technischen Gebilden einen neuen Kurs ein“ (Lienhard Wawrzyn, Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption, Darmstadt/Neuwied 1973, S. 60f.). Wawrzyn ist entgangen, daß der durch die Kollektivierung der Produktion neu eingeführte Kurs eine Währung zur Geltung bringt, nach der wohl der große Künstler nichts mehr zählt, die aber auf nichts leichter umzurechnen ist als auf die des Erzählers.

<sup>169</sup> Benjamin hatte vor allem die frühen russischen Filme von Augen. Für Westeuropa macht er Einschränkungen, die allerdings die Begründung des revolutionären Charak-

ters des Films durch die Filmtechnik nicht berühren: „In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln“ (I, 494). Enttäuscht war er offensichtlich von der mangelnden Resonanz seiner Thesen in linken Kreisen. Bezogen auf die ersten Reaktionen zu seiner Arbeit schreibt er: „Ich hätte fast Grund, aus ihnen zu schließen, daß sie dort, wohin sie zuständig ist, in Rußland, am wenigsten ausrichten wird“ (Briefe, 710).

Auch Brecht war der Meinung, der Film revolutioniere die Wahrnehmungsweise. „Er vernichtet weite Strecken Ideologie, wenn er, sich nur auf die ‚äußere‘ Handlung konzentrierend, alles in Prozesse auflösend, den Helden als Medium, den Menschen als Maß aller Dinge aufgebend, die introspektive Psychologie des bürgerlichen Romans zerschlägt. Das Vonaußensehen ist dem Film gemäß und macht ihn wichtig. Für den Film sind die Sätze nichtaristotelischer Dramatik (nicht auf Einfühlung, Mimesis, beruhender Dramatik) ohne weiteres annehmbar“ (Berthold Brecht, Über Film, Schriften zur Literatur und Kunst 1, Gesammelte Werke Bd. 18, Frankfurt am Main 1967, S. 171). Der Kunstwerk-Aufsatz ist zweifellos ohne den Einfluß Brechts nicht denkbar. Aber er ist auch nicht auf eine angebliche Angst vor Brecht reduzierbar, dessen Radikalität Benjamin habe übertreffen wollen (nach einer von Tiedemann übermittelten Bemerkung Adornos, in: Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 112). Mehr als drei Jahre bevor Benjamin Brecht kennenlernte (Briefe, 494), schreibt er die Glosse zum Surrealismus, „Traumkitsch“ die bereits eine Hauptthese des späteren Kunstwerk-Aufsatzes enthält: die Zerstörung der Aura durch die Technik. „Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die graue Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Träume sind nun Richtweg ins Banale. Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren sollen“ (II, 620). Äußerungen von bemerkenswerter Distanz zum Kunstwerk-Aufsatz enthält Brechts Arbeitsjournal von 1938–1942, a.a.O., S. 15 (vergl. oben Anm. 167).

<sup>170</sup> Brief v. 31.8.1936, zit. bei Rolf Tiedemann, Historischer Materialismus oder politischer Messianismus, a.a.O., S. 101.

<sup>171</sup> Thomas Mann, Briefe (1937–1947), hrsg. v. Erika Mann, [Frankfurt am Main] 1963, S. 457f.

<sup>172</sup> Peter Szondi, Nachwort zu: Walter Benjamin, Städtebilder, Frankfurt am Main 1963, S. 81.

<sup>173</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien, hrsg. v. Tillman Rexroth, Einleitung von Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1972, S. 107.

<sup>174</sup> Ebd.

Eine ähnliche Erfahrung findet sich bei Lyrikern des Expressionismus. „Hollunderbüsche sacht am Weg verwehn;/ Ein Haus zerflimmert wunderbar und vag . . . Auf einer Weise spielen Kinder Ball,/ Dann hebt ein Baum vor dir zu kreisen an“ (Georg Trakl, Der Spaziergang, in: Dichtung und Briefe, 2 Bde., hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklener, Salzburg 1969, Bd. 1, S. 44). „Die Finsternis raschelt wie ein Gewand,/ Die Bäume torkeln am Himmelsrand“ (Georg Heym, Halber Schlaf, in: Dichtungen und Schriften, 2 Bde., hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg und München 1964, Bd. 1, S. 401).

<sup>175</sup> Hier liegt die Beziehung zwischen Benjamins Begriff der Aura und Adornos Begriff des Nichtidentischen begründet: „Das Nichtidentische ist die Ferne aus Benjamins Definition der Aura“ (Friedemann Grenz, Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme, Frankfurt am Main 1974, S. 207). Vergl. auch die Entwicklung von Modifikationen des Begriffs der Aura in der Philosophie Adornos (ebd., S. 193ff.). – Was an der Arbeit von Grenz nicht überzeugt, ist die erste „präzise definitorische“ Bestimmung (ebd., S. 207), die zu Benjamins Begriff der Aura aus dem Kunstwerk-Aufsatz gegeben wird. Benjamin spricht von „einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig“ (I, 479). Und aus der Tatsache, daß am Ende des Satzes der Gebirgszug und der Zweig durch ein Komma getrennt und nicht

durch ein ‚und‘ verbunden sind, schließt Grenz „präzise“, daß es sich um zwei Auren handeln müsse; um eine nahe – die des Zweiges, der vermutlich, wäre er ebensoweit wie das Gebirge entfernt, kaum zu sehen wäre – und um eine ferne, die des Gebirgszuges. Da Aura die ‚Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘ ist, es aber in Benjamins Beispiel einen nahen und einen fernen Gegenstand gebe, infolgedessen die Ferne ebenso an dem fernem wie an dem nahen erscheinen müsse, zieht Grenz den Schluß, daß die Ferne, die da erscheint, in einem „anderen Parameter“ liege, in dem der Zeit (ebd., S. 207f.). Nun ist zwar richtig, daß die auratische Erfahrung keine von Metern und Kilometern ist, richtig ist auch, daß es eine zeitliche Bestimmung von Nähe und Ferne vor allem im Kunstwerk-Aufsatz gibt, dennoch gibt es jenseits des empirischen Raums und der Zeit eine Erfahrung der Nähe und Ferne von Gegenständen, die den Modus, die Möglichkeit, die Dispositionen der Wahrnehmung betrifft. Darin liegt die eigentliche Bestimmung der auratischen Erfahrung. Weder die Vorstellung vom Augen-Blick der Dinge, beziehungsweise dem (richtigen) Augenblick der Wahrnehmung noch die vom Doppel von Innen und Außen sind historische Bestimmungen.

<sup>176</sup> Hans Heinz Holz sagt sehr richtig, daß der Gegenstand „sich direktem Zugriff entziehen würde und darum eingekreist werden muß“ . . . Gerade der Umweg konzentriert sich, wenn man ihn wörtlich versteht als einen Um-Weg, auf einen Mittelpunkt“ (Hans-Heinz Holz, Prismatisches Denken, a.a.O., S. 67f.). Holz verweist auch auf das Leibnizsche Gleichnis vom Wanderer, der sich einer Stadt nähert und sie in einer bestimmten Perspektive sieht (ebd., S. 68). Neben den Städtebildern gibt es besonders ein Gegenstück im Haschisch-Buch, in dem die Rede davon ist, „zuerst die Außenbezirke, das Weichbild“ einer Stadt zu erkunden (Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 35).

<sup>177</sup> Vergleiche auch die Ähnlichkeit zwischen der Vorstellung des auratisch verhüllten Gegenstandes und der Proustschen Rede vom Dunstkreis, der die Dinge umgibt: „Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait, de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation“ (Proust, recherche I, 84; 114).

<sup>178</sup> Freilich gibt es auch Stellen, an denen Benjamin bis zuletzt das Geheimnis zu bewahren gesucht hat, so in seiner den Wahlverwandschafts-Aufsatz aufnehmenden Definition des Schönen: „Das Schöne in seinem Verhältnis zur *N a t u r* kann als das bestimmt werden, was ‚wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt‘“ (I, 639).

<sup>179</sup> An anderer Stelle spricht Benjamin vom Umschlag des stetigen zeitlichen Flusses im Augenblick des Eingedenkens: „Diese seltsame Gestalt – mag sie *flüchtig* oder *ewig* nennen – in keinem Fall ist der Stoff, aus welchem sie gemacht wird, der des Lebens“ (Walter Benjamin, Berliner Chronik, a.a.O., S. 57, Herv. v. Verf.). – Auch im Kunstwerk-Aufsatz steht die auratische und nichtauratische Kunst unter diesem Gegensatz der Verschränkung von „Einmaligkeit und Dauer“ auf der einen und „Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit“ (I, 479) auf der andern Seite.

<sup>180</sup> Dies gilt auch oder gerade wegen der Ablehnung, die Benjamin gegenüber dem methodischen Begriff des Kairos bei Gundolf ausspricht (III, 86).

<sup>181</sup> Indem Benjamin den Traditionswert eines Kunstwerks an dessen materielles Hier und Jetzt knüpft, scheint geschichtliche Zeugenschaft wie magisch an die stoffliche Echtheit eines Gegenstandes gebunden. – Vergl. auch Burkhardt Lindner: „Zwar wird durch die technische Reproduktion etwa eines Gemäldes oder einer Skulptur deren materielle Originalgestalt nicht zerstört – Abbild und Original sind unterscheidbar aber ihre absolute Einmaligkeit wird verletzt. Die Vorstellung eines solchen Verletzungsaktes hat selbst etwas Magisches“ (Burkhardt Lindner, ‚Natur-Geschichte‘ – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften, in: Text und Kritik Heft 31/32 (1971), S. 49).

<sup>182</sup> Zit. nach Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 79.

<sup>183</sup> Vergl. die Unterscheidung zwischen Magier und Chirurg im Kunstwerk-Aufsatz (I, 495f.) und die Wahrung einer natürlichen Distanz zu den Dingen beim ersten.

<sup>184</sup> Proust, recherche III, 884; 3970.

<sup>185</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 103f.

<sup>186</sup> Thierkopf macht auf eine Passage rhythmisch gebundener Rede aufmerksam (IV, 418f.), die im Zusammenhang mit dem auratischen Baummotiv steht (Dietrich Thierkopf, Nähe und Ferne. Kommentare zu Benjamins Denkverfahren, a.a.O., S. 15). – Scholem bemerkt, ihm sei „schon vor Jahren“ aufgefallen, daß „solche Prosaerverse mehrfach an erhöhten Stellen, besonders auch im Trauerspielbuch vorkommen“ (Gershom Scholem, Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft, a.a.O., S. 232).

<sup>187</sup> Klangliche Elemente binden die Teile. Der Gleichklang von Konsonanten: von w im ersten (Wipfel, wogen, erwägen), von z im zweiten (Zweige, zeigten, zuneigend), von l im dritten (Laub, Luftzug), von g im vierten Teil (guten Grund). Der Gleichklang von Vokalen: von ä und o im ersten Teil (Äste, erwägend – unrein, aber zusätzlich durch die Endung -end getragen; ablehnend – wogen, bogen), vom Diphthong ei im zweiten Teil (Zweige, zeigten, zuneigend), vom Diphthong au/äu im dritten Teil (Laub, sträubte, rauhen, erschauerte), von u im vierten (guten Grund, fußte, von a im letzten Teil (Blatt, Schatten, warf, andere). Die Syntax zeigt eine Bewegung des Hin und Her im dreimaligen ‚oder‘:

wogen sich erwägend oder bogen sich ablehnend  
zeigten sich zuneigend oder hochfahrend  
erschauerte vor ihm oder kam ihm entgegen

<sup>188</sup> Das Interieur taucht auch im Expose der Passagenarbeit auf (Paris, a.a.O., 194). Der zweite Abschnitt dort hat wörtliche Entsprechungen zu „Erfahrung und Armut“ doch fehlt der Einbruch der Barbarei. Der erste Abschnitt ist eine jener heimlichen Verbindungen zwischen Elementen, die sich eigentlich nicht berühren dürften: zwischen dem (politischen) Blick des Entfremdeten, der verfremdend erkennt und Bestimmungen der Aura.

<sup>189</sup> Das schreibt Lienhard Wawrzyn, Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption, a.a.O., S. 25.

<sup>190</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 72:

<sup>191</sup> Ebd., S. 109.

<sup>192</sup> Ebd., S. 45.

<sup>193</sup> Möglich, daß von daher der „Charakter der Beschwörung, in der nicht umsonst Wiederholung die Bestimmung ersetzen muß“, rührt (Rolf Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, a.a.O., S. 158). – Nicht nur das dialektische Bild kommt blitzartig, auch die Schrift. So die Erinnerungsschrift bei Kafka: „Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert, ist sie vom nächsten Dorfe an die Stelle gelangt, an der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen“ (Walter Benjamin, Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen, in: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, a.a.O., S. 124f.). – Blitzartig kommt auch die Schrift in der „Lehre vom Ähnlichen“: „Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben . . . wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um gleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen“ (II, 209).

<sup>194</sup> In diesem Begriff von Vorgeschichte stoßen drei Momente zusammen: das archaische, vorgeschichtliche, im Kult verankerte Moment; das Antigeschichtliche: die Vorgeschichte und das Messianische, die im Gegensatz zur Geschichte als Katastrophengeschichte stehen; aber eben auch das Moment der Vergangenheit: das Erlebnis in seiner Blöße ist reine Gegenwart.

<sup>195</sup> Das veranlaßte Raddatz zu dem Urteil: „Walter Benjamins Literaturbegriff war einer jenseits von Zeit und Raum. Die politische Literatur seiner Zeit existiert für ihn schlichtweg nicht“ (Fritz J. Raddatz, Sackgasse, nicht Einbahnstraße, in: Merkur Jg. 27 (1973), S. 1066). „Die Literaturkritik dieses Melancholikers, eitel aus Ängstlichkeit, intelligent aus Flucht, war Traum, nicht Tat“ (ebd., S. 1075).

<sup>196</sup> Gershom Scholem, Erinnerungen, in: Über Walter Benjamin, a.a.O., S. 152.

<sup>197</sup> Helmut Salzinger, Swinging Benjamin, Frankfurt am Main, 1973, S. 41.

- <sup>198</sup> Bertolt Brecht, Gesammelte Werke Bd. 14, Frankfurt am Main 1967, S. 1440: „Eine halbwegs komplette Kenntnis des Marxismus kostet heute, wie mir ein Kollege versichert hat, zwanzigtausend bis fünfundzwanzigtausend Goldmark und das ist dann ohne die Schikanen. Drunter kriegen Sie nichts Richtiges, höchstens so einen minderwertigen Marxismus ohne Hegel oder einen, wo der Ricardo fehlt usw.“. Einen solchen kompletten Marxismus hat Benjamin sich nie angeeignet. Er hat neben Lukacs' „Geschichte und Klassenbewußtsein“ (Briefe, 381), „neben den politischen Schriften von Marx und den sogenannten Pariser Manuskripten“ vor allem den ersten Band des „Kapitals“ und das Marx-Buch von Korsch gelesen (s. Rolf Tiedemann, Nachwort zu: Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente, Frankfurt am Main 1969, S. 185).
- <sup>199</sup> Passagen, Konvolut K, Bl. 2. Habermas sieht darin eine Art Selbstmißverständnis Benjamins, worin dieser sich „über die Differenz getäuscht“ habe, „die zwischen seiner Verfahrungsweise und der marxistischen Ideologiekritik besteht“ (Jürgen Habermas, Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 210). Benjamins Kategorie des Ausdrucks werde „dem, was Kassner, selbst Klages intendiert haben, eher gerecht . . . als dem Basis-Überbau-Theorem“ (ebd., S. 211). Was Benjamin intendiert hat, war aber nicht, das Basis-Überbau-Theorem durch Kassner und Klages zu widerlegen, vielmehr suchte er mit der Kategorie des Ausdrucks einem kausaldeterministischen Mißverständnis desselben entgegenzutreten. – Mattenklott bemerkt gegen Habermas, „daß der unbezweifelbare Einfluß der Physiognomiker auf Benjamin doch nicht erlaubt, dessen Überlegungen den ihren fast zuzuschlagen, vor allem nicht im Sinne einer Alternative zum Basis-Überbau-Theorem“ Gert Mattenklott, Der ‚subjektive Faktor‘ in Musils ‚Törleß‘, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 4 (1973), S. 53f., Anm. 10). – Wie wenig die bloße Herkunft oder auch nur die Möglichkeit der Abstammung eines Begriffs aus einer anderen Theorie, beziehungsweise das gleichzeitige Auftreten eines von Benjamin gebrauchten Begriffs in einem anderen theoretischen Zusammenhang über dessen tatsächliche Bedeutung und Funktion bei Benjamin selbst aussagen, wurde für den Begriff der Jetztzeit gezeigt.
- <sup>200</sup> Habermas, der auch eine Ambivalenz Benjamins gegenüber dem Aurabegriff feststellt (Jürgen Habermas, Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 196), löst diese in einer starken Verallgemeinerung wieder auf. Die „entauratisierte“ (ebd., S. 181) Kunst wolle das gleiche wie die alte, dem Kultischen verhaftete autonome Kunst: „Gegenstände im Netz der wiederentdeckten Korrespondenzen als beglückendes Gegenüber . . . erfahren“ (ebd., S. 198). Auratische und nicht-auratische Kunst werden auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht: „die Verwandlung des Gegenstandes in ein Gegenüber“ (ebd., S. 199). Da Habermas nicht den Film, sondern den Surrealismus als Exempel nicht-auratischer Kunst nimmt, öffnet sich ihm daher mit dem Zerbersten der auratischen Hülle „ein Hof überraschender Korrespondenzen der belebten Natur mit der unbeliebten, worin uns auch die *Dinge* in den Strukturen verletzbarer Intersubjektivität begegnen“ (ebd.).
- <sup>201</sup> Adorno sah seine Aufgabe darin, „Ihren Arm steifzuhalten bis die Sonne Brechts einmal wieder in exotische Gewässer untergetaucht ist“ (I, 1006).
- <sup>202</sup> Zum Beispiel von dem Blochs, der im Bereich des Politischen mit seiner „Erbschaft dieser Zeit“ etwas Ähnliches versuchte wie Benjamin im Bereich des Ästhetischen. Dies gilt trotz der Kritik Benjamins: „Der schwere Vorwurf, den ich dem Buch mache (wenn auch nicht dem Verfasser machen werde) ist daß es den Umständen, unter denen es erscheint, in gar keiner Weise entspricht sondern so deplaziert auftritt wie ein großer Herr, der, zur Inspektion einer vom Erdbeben verwüsteten Gegend eingetroffen, zunächst nichts eiligeres zu tun hätte als von seinen Dienern die mitgebrachten . . . Perserteppiche ausbreiten, die . . . Gold- und Silbergefäße aufstellen, die . . . Brokat- und Damastgewänder sich umlegen zu lassen“ (Briefe, 648f.).

## Anmerkungen zum vierten Kapitel

<sup>203</sup> So geht Hannah Arendt davon aus, daß „seit Homer . . . die Metapher das eigentlich Erkenntnis vermittelnde Element des Dichterischen“ ist (Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: Merkur Jg. 22 (1968), S. 62). Die metaphorische Sprache Benjamins ist ihr daher Zeichen dafür, „daß er, ohne ein Dichter zu sein, d i c h t e r i s c h d a c h t e, und daß die Metapher daher für ihn das größte und geheimnisvollste Geschenk der Sprache sein mußte, weil sie in der ‚Übertragung‘ es möglich macht, das Unsichtbare zu versinnlichen – ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ – und so erfahrbar zu machen“ (ebd.).

Hans Heinz Holz spricht in einer Festschrift für Ernst Bloch nicht mehr von der Versinnlichung eines Abstrakten, das im metaphorischen Sprechen erreicht werde. Er rückt damit von der Vorstellung ab, es gäbe ein Primäres, Eigenliches, dem ein Sekundäres, Uneigentliches, eben die v e r b i l d l i c h t e Rede, zur Seite gestellt würde: „Das Bild und das Gemeinte der Metapher sind identisch . . . die ursprüngliche Metapher (ist) zugleich eigentliche und bildliche Rede“ (Hans Heinz Holz, Das Wesen metaphorischen Sprechens, in: Festschrift für Ernst Bloch zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, S. 108). Doch zugleich legt er an anderer Stelle eine Sprachteleologie nahe. Da die Philosophie wie die Dichtung „die Entdeckung des Ungedachten und daher Ungesagten“ sei (Hans Heinz Holz, Der Philosoph Ernst Bloch und sein Werk ‚Das Prinzip Hoffnung‘, in: Sinn und Form Jg. 7 (1955), S. 415), da die Philosophie darum „erst selbst die sprachlichen Mittel“ (ebd.) bereitstellen müsse, sei sie zunächst auf das metaphorische Sprechen angewiesen, worin „das Unbekannte allererst erfahrbar“ werde (ebd., S. 423). „Das Neue erschließt sich nicht unmittelbar dem Verständnis. Es muß im Durchgang durch Vertrautes vorbereitet und wachgerufen werden. Entdeckungen im Geistigen erfordern metaphorischen Sprachgebrauch“ (ebd.). Mit der Einbürgerung des Unbekannten im Denken tritt an die Stelle des metaphorischen das begriffliche Sprechen. – Das folgende Kapitel sucht zu zeigen, daß das metaphorische Sprechen Benjamins weder eine Versinnlichung abstrakter Gedanken bedeutet noch ein ‚Durchgangsstadium‘ zum begrifflichen Sprechen ist.

Auch Bernd Witte stellt fest, daß Metaphern „nicht bloße ‚poetische‘ Ausschmückungen eines Prosatextes sein wollen, sondern daß sie in den meisten Fällen . . . in Kommunikation mit den zentralen Inhalten seiner Kritik stehen“ (Bernd Witte, Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk, Stuttgart 1976, S. 85) Witte beschreibt das metaphorische Verfahren Benjamins im Aufsatz über Goethes Wahlverwandtschaften mit Hilfe der Terminologie Harald Weirichs (Semantik der Metapher, in: Folia Linguistica 1 (1967), S. 3–17), der die Metapher als „Wort in einem konterdeterminierenden Kontext“ bezeichnet (ebd., 6). Im Gegensatz zur allgemeinen Konterdetermination der Metapher lasse sich bei Benjamin eine spezielle Konterdetermination nachweisen, d.h. eine solche, die „einen konkreten, historisch festlegbaren Kontext konterdeterminiert“ (Bernd Witte, a.a.O., S. 89).

<sup>204</sup> Vergl. Heinz Schlaffer, Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie, in: Kuttenkeuler (Hrsg.), Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland, Stuttgart 1973, S. 137–154.

<sup>205</sup> Benjamin gestattet sich eine für die Intention seiner Sprachtheorie aufschlußreiche Ungenauigkeit. Er spricht von einer Rhythmik: von dem „Es werde“ und dem „Er nannte“ am Anfang und Ende der Akte, in denen die „tiefe deutliche Beziehung des Schöpfungsaktes auf die Sprache“ erscheine (II, 148). In der Schöpfung des Menschen habe „die Sprache eine andere Bedeutung“ (ebd.): „Gott hat den Menschen nicht aus dem Wort geschaffen, und er hat ihn nicht benannt“ (II, 149). Gott hat aber nach Genesis 1,1–31 nur die ersten drei Schöpfungstage mit der Benennung des Geschaffenen abgeschlossen. Die Sonderstellung kann nicht durch das Fehlen der Benennung begründet werden.

<sup>206</sup> Sam Weber macht aufmerksam darauf, daß an dieser Stelle ein Bruch innerhalb des Textes zu beobachten ist. Heißt es zunächst, daß die benennende Sprache des paradiesischen Menschen das Moment ist, worin die göttliche Schöpfung sich selbst unvollendet gelassen hat, darin nämlich, daß die benennende Erkenntnis dem Menschen als Aufgabe zugeordnet ist, deren Lösung in Gott n i c h t vorweggenommen ist, so

heißt es nunmehr: „Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer“ (II, 155). „La chute, une chute hors de la félicité du logos dans l'abstraction du jugement, pourrait bien avoir toujours existé dans le logos lui-même, le nom avoir toujours été aussi un jugement et la tristesse être elle-même, sinon originelle, du moins expression de l'origine“ (Samuel Weber, *Lecture de Benjamin*, in: *Critique* No 267–268 (1969, S. 703).

<sup>207</sup> Bei Wiesenthal finde sich weder die Differenz zwischen dem Übersetzungsbegriff des Sprachaufsatzes und dem des Übersetzer-Aufsatzes, noch erkennt sie den springenden Punkt der Benjaminischen Interpretation des sprachlichen Sündenfalls und der babylonischen Sprachenverwirrung. Der Satz: „Ziel der Übersetzung ist demnach, die einheitliche Struktur, die allen Sprachen zugrunde liegt, sichtbar zu machen“ ist ebenso unhaltbar wie der folgende: „Die Aufgabe der Übersetzung kann nur bezeichnet werden als das Darstellen von übereinstimmenden Elementen in allen Sprachen untereinander“ (Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973, S. 102f.) Die Scherbenmetapher ebenso wie die Hinweise Benjamins auf die Erweiterung der sprachlichen Grenzen in der Übersetzung haben nichts mit Wittgenstein oder den Tiefenstrukturen Chomskys zu tun.

<sup>208</sup> Ob es sich an dieser Stelle um einen psychologischen oder einen ontologischen Sachverhalt handelt, bleibe dahingestellt. In jedem Fall paraphrasiert Benjamin einen *etymologischen* Sachverhalt, denn ‚alle‘ heißt ‚anders, anderswie‘ und ‚agoreúein‘ heißt ‚sprechen‘. Der Allegoriker, der „von etwas anderem“ „redet“, folgt nur seiner Etymologie.

<sup>209</sup> Wiesenthal macht aus dem „Schwindel“ der Bedeutungswandlungen ein positives „Verfahren der Sprachveränderung“ (Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, a.a.O., S. 107). Sie kommt in ihrem Allegorie-Exkurs an keiner Stelle auf den Umschlag der Extreme, vom ‚Abgrund‘ der Subjektivität in das ‚Wunder‘ der Auferstehung, zu sprechen. Das entbehrt nicht einer gewissen Ironie angesichts der Tatsache, daß sie in ihrem Buch eine konzise ‚Wissenschaftstheorie‘ (!) aus Benjamins Begriff der Extreme zu entwickeln versucht.

<sup>210</sup> Die Auflösung des signifié bei Derrida folgt einer ähnlichen Figur. „Cette référence au sens d'un signifié pensable et possible hors de tout signifiant reste dans la dépendance de l'onto-théo-téléologie . . . C'est donc l'idée de signe qu'il faudrait déconstruire . . . On y est conduit en toute nécessité dès lors que la trace affecte la totalité du signe sous ses deux faces. Que le signifié soit originellement et essentiellement . . . trace, qu'il soit toujours déjà en position de signifiant“ (Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 107f.). – Vergl. Samuel Webers Allegorie-Interpretation: „C'est le commencement du vertige où tout sens se dissout en signification ou plutôt en signifiant“ (Samuel Weber, *Lecture de Benjamin*, a.a.O., S. 709).

<sup>211</sup> In der Struktur ähnlich ist die Bestimmung von Sach- und Wahrheitsgehalt am Beginn des Aufsatzes über Goethes Wahlverwandtschaften. Der Wahrheitsgehalt geht nicht im beschränkten Sachgehalt auf, doch befindet er sich auch nicht jenseits. „Diesen ‚Wahrheitsgehalt‘ aber außerhalb von dem ‚Sachgehalt‘, sei es hinter oder über ihm, ausfindig machen zu wollen, hieße ihn zu verfehlen“ (Jeanne-Marie Gagnebin, *Dissertation über Walter Benjamin*, Heidelberg 1977). „Für Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung“ (I, 69). Für Benjamin im Trauerspielbuch ist „Kritik . . . Mortifikation der Werke“ (I, 357). Er knüpft im Begriff der Kritik auch an den Wahlverwandtschaften-Aufsatz an, doch steht dieser Begriff von Kritik, was die Stellung des Subjekts betrifft, im Widerspruch zum Schluß der Allegorietheorie. Die Werke des Barock seien „von Anbeginn auf jene kritische Zersetzung angelegt, die der Verlauf der Zeit an ihnen übte“ (I, 357). (Im Goethe-Aufsatz hieß es: „In diesem Sinne bereitet die Geschichte der Werke ihre Kritik vor“ (I, 125f.)). Sie dauern nicht in dem, was sie bedeuten, sondern in dem, was sie im Schwindel der Bedeutungen an Möglichkeiten der Bedeutung freimachen, in den angedeuteten Bedeutungen. „Was dauert, ist das seltsame Detail der allegorischen Verweisungen: ein Gegenstand des Wissens, der in den durchdachten Trümmerbauten nistet. Kritik ist Mortifikation der Werke“ (I, 357). Mit dem Steinbruch der allegorischen Elemente vollzieht die Kritik das, was Benjamin die „Umbildung der Sachgehalte zum Wahrheitsgehalt“ (I, 358) nennt. Und es ist gerade der Verfall des selbstbedeu-

tenden Sachgehalts eines Werkes, der Verfall der Realien, die dem Betrachter umso deutlicher vor Augen treten „je mehr sie in der Welt absterben“ (I, 125), der zum „Grund der Neugeburt“ (I, 358) wird. – Es ist kaum Zufall, daß den allegorischen Verwandlungen des barocken Dichters wie der Arbeit des Kritikers die gleichen alchimistischen Metaphern zugeordnet werden. Von „Zauberstuben oder alchimistischen Laboratorien“ (I, 403) ist im Trauerspielbuch die Rede, „Der greuliche Alchimist der erschreckliche Todt“ (ebd.) wird zitiert. Und am Beginn des Goethe-Aufsatzes heißt es: „Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen“ (I, 126). Umso auffälliger ist, daß den Allegoriker des Barock vom Kritiker gerade das Entscheidende trennt: Die Ausrichtung auf Wahrheit. „Die Intention der Allegorie ist so sehr der auf Wahrheit widerstrebend, daß deutlicher in ihr als irgend sonst die Einheit einer puren, auf das bloße Wissen abgezwungen Neugier mit der hochmütigen Absonderung des Menschen zutage tritt“ (I, 403). Was macht das Wissen des Allegorikers so sündhaft, zum bösen Wissen, während in der Kritik der allegorischen Verweisungen das „seltsame Detail“ zu eben demselben „Gegenstand des Wissens“ wird, das in den Wahrheitsgehalt übergeht und zum Grund einer Neugeburt wird? Es scheint, daß Benjamin der Kritik des Wissens, der Alchimie der falschen Alchimie, es vorbehalten sein lassen will, den Wahrheitsgehalt zu Tage zu fördern. Ausführlich zum Kritik-Begriff des Wahlverwandschaften-Aufsatzes und des Trauerspielbuches vergl. die Habilitationsschrift von Bernd Witte, Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk, Stuttgart 1976.

<sup>212</sup> Es gibt zweifellos im Übersetzer-Vorwort auch dem widersprechende Tendenzen (so im ursprungmythischen „zurück(zu)gewinnen“, IV, 19) wie es umgekehrt im Trauerspielbuch mit dem Begriff des Ursprungs und dem der Kritik der theologischen Lösung am Ende widersprechende Tendenzen gibt. Nichts ist unmöglicher, als einen sauberen Schnitt zwischen Früh- und Spätwerk anzusetzen.

Mit seinem Begriff des Ursprungs nimmt Benjamin eine explizit antiidealistische Stellung ein. Zum Begriff des Ursprungs gehört dies: „Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen“ (I, 226). Doch nicht minder deutlich kritisiert Benjamin als „echt idealistische Haltung“ das Hegelsche ‚Desto schlimmer für die Tatsachen‘, dem die „Wesenszusammenhänge bleiben was sie sind, auch wenn sie sich in der Welt der Fakten rein nicht ausdrücken“ (ebd.). – Die Spezifizierungen, die der später unter marxistischem Einfluß stehende Benjamin an gerade diesen geschichtstheoretischen Überlegungen vornimmt, liegen vor allem darin, daß den Verzerrungen und Störungen bestimmte Subjekte und bestimmte Interessen zugeordnet werden.

<sup>213</sup> Benjamin hat selbst in seiner erkenntniskritischen Vorrede Beziehungen zwischen dem Barock und dem Expressionismus hergestellt (I, 234ff.). Dem Versuch von Günther Voigt allerdings, die Allegorietheorie des Trauerspielbuches auf das Werk Jean Pauls zu übertragen, begegnet er mit dem Einwand, es hätte darum gehen müssen, „aus der geschichtlichen Bestimmung, die die allegorische Betrachtungsweise in der genannten Schrift gefunden hat, Handhaben für die andersartige des Jean Paulschen Standorts zu gewinnen“ (II, 422f.).

Georg Lukács sieht in der Allegorietheorie Benjamins nur einen Anlaß dafür, das Weltgefühl, die künstlerische Intention der Avantgarde zu formulieren. Er schätzt Benjamin als „bedeutendsten Kunstdenker(s) des Avantgardeismus“ (Georg Lukács, Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, in: Ders., Werke Bd. 4, Probleme des Realismus I, Neuwied/Berlin 1971, S. 494) und stellt Verbindungen zu den ‚dekadenten‘ Dichtern der Moderne her, vor allem zu Kafka, bis er „die Maske des Barocks . . . zu Boden“ fallen und den „Totenkopf des Avantgardeismus“ hervortreten sieht (ebd., S. 496).

<sup>214</sup> Hans Heinz Holz, Prismatisches Denken, a.a.O., S. 76.

<sup>215</sup> Holz erkennt auch die Radikalität, die die barocke Allegorie in der Darstellung Benjamins gewinnt. „In der Allegorie . . . wird das gegenständliche Bild gerade in bewuß-

ter Distanz zum Gemeinten gehalten. Es tritt für ein Anderes ein und kann dieses Andere stellvertretend repräsentieren, weil zwischen beiden eine semantische Beziehung waltet, die ihre Gemeinsamkeit konstituiert“ (ebd., S. 75). Das widerspricht dem Zentralstück der Benjaminschen Allegorietheorie. Semantische Beziehungen und Gemeinsamkeiten zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die in der paradiesischen Namenssprache ‚walteteten‘ und die dem späteren Gedanken von den Korrespondenzen nahestehen, sind im Sündenfall der Sprache, aus dem die Allegorie im Trauerspielbuch hervorging, verloren gegangen. Das allegorisierende Verfahren, in dem alles für alles eintreten kann, das den Höhepunkt der Willkürherrschaft über die Dinge und den Tiefpunkt des Sprachzerfalls bedeutet, wird hier zu einer „Distanz“ zwischen Zeichen und Bezeichnetem verharmlost.

<sup>216</sup> Ebd., S. 83.

<sup>217</sup> Hans Heinz Holz, Philosophie als Interpretation. Thesen zum theologischen Horizont der Metaphysik Benjamins, in: alternative Heft 56/57 (1967), S. 239.

<sup>218</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 118.

<sup>219</sup> Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins, a.a.O., S. 92. In Briefen spricht Benjamin von der „Lehre vom Ähnlichen“ beziehungsweise von „Über das mimetische Vermögen“ n u r als von einer Arbeit über die Sprache (Briefe, 563, 567, 575, 590, 593). Freilich sind in der zugeschickten Fassung Passagen weggelassen, in denen Beziehungen zur Astrologie, zur mystischen und theologischen Sprachtheorie angedeutet waren. Vor allem fehlen die ersten beiden Sätze, woraus Scholem vielleicht den Schluß gezogen hat, daß gerade sie programmatisch zu verstehen seien. In jedem Fall handelt es sich nur insofern *auch* um eine Theorie der okkulten Phänomene, als die in ihnen wirkenden Kräfte von Benjamin als *vollständig* in die Sprache eingegangen dargestellt werden.

<sup>220</sup> Anklänge an eine ursprungsmythische Konstruktion in der Vorstellung von einem archaischen, umfassenden mimetischen Vermögen werden durch die Abweisung des Gedankens vom Verfall und durch den Schluß, die vollständige Integration in die Sprache, negiert.

<sup>221</sup> Jean Selz, Erinnerungen, in: Über Walter Benjamin, a.a.O., S. 40.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Bonn 1960, S. 7.

<sup>224</sup> Ebd., S. 8.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Ebd., S. 9.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Ebd., S. 9f.

<sup>229</sup> Ebd., S. 10.

<sup>230</sup> Gershom Scholem, Über einige Grundbegriffe des Judentums, a.a.O., S. 110.

<sup>231</sup> Ebd., S. 105.

<sup>232</sup> Ebd., S. 109.

<sup>233</sup> Ebd., S. 110.

<sup>234</sup> Gershom Scholem, Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala, in: Ders., Judaica III. Frankfurt am Main 1973, S. 8f.

<sup>235</sup> Franz Joseph Molitor, Philosophie der Geschichte oder über die Tradition, erschienen anonym: Bd. I Frankfurt am Main 1827 (die übrigen drei Bände: Münster 1857), S. 340.

Scholem nennt das Buch „noch immer beachtenswert“. Molitor, ein Schüler Schellings und Baaders, habe „als einziger ernstzunehmender philosophischer Autor in deutscher Sprache fünfundvierzig Jahre an das Studium der Kabbala gewendet“ (Gershom Scholem, Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft, Frankfurt am Main 1975, S. 53).

<sup>236</sup> Franz Joseph Molitor, Philosophie der Geschichte oder über die Tradition, Bd. I, a.a.O., S. 340.

<sup>237</sup> Ebd., S. 340f.

<sup>238</sup> Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1967, 6. Aufl., S. 327.

<sup>239</sup> Ebd., S. 350f.

- <sup>240</sup> Viele Parallelen zur Freud'schen Traumdeutung ließen sich ziehen, vor allem zu der grundlegenden Anweisung, die Traumerzählung zu behandeln „wie einen heiligen Text“, in dem nichts verloren gehen darf, nichts unwichtig oder bedeutungslos ist (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung/Über den Traum*, Gesammelte Werke Bd. II/III, Frankfurt am Main 1968, 4. Aufl., S. 518. Freud beschreibt auch eine von *Abweichungen* ausgehende Deutungstechnik: „Wenn mir der Bericht eines Traums zuerst schwer verständlich erscheint, so bitte ich den Erzähler, ihn zu wiederholen. Das geschieht dann selten mit den nämlichen Worten. Die Stellen aber, an denen er den Ausdruck verändert hat, die sind mir als die schwachen Stellen der Traumverkleidung kenntlich gemacht worden, die dienen mir wie Hagen das gestickte Zeichen an Siegfrieds Gewand. Dort kann die Traumdeutung einsetzen“ (ebd., S. 519).
- <sup>241</sup> In „Über das mimetische Vermögen“ steht der gleiche Satz, freilich mit der Bedeutung ‚Was nie *geschrieben* wurde, lesen‘: „Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen“ (II, 213).
- <sup>242</sup> Roland Barthes beschreibt einen Prozeß der Befreiung von Wörtern aus fixen, durch den traditionellen Kontext festgelegten Bedeutungen, die Erhebung der Wörter zu einer vorher nie besessenen Autonomie, in welcher sie nicht eine bestimmte, sondern unbestimmt viele, alle möglichen Bedeutungen zugleich annehmen. „Le Mot poétique . . . brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles. Les rapports fixes abolis, le mot n'a plus qu'un projet vertical, il est comme un bloc, un pilier qui ponce dans un total de sens, de réflexes et de rémanences; il est un signe debout“ (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953, S. 69f.) Diese Verfassung der Wörter nennt Barthes „une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures“ (ebd., S. 71). Er beschreibt nun damit zwar die Sprache der modernen Poesie seit Rimbaud und nicht die Benjamins, doch bleibt davon unberührt die grundsätzliche Analogie, die es zwischen gerade diesem Lesen eines „signe debout“ und der systematischen Chiffrierung von Texten bei Benjamin gibt.
- <sup>243</sup> Passagen, Konvolut N, Bl. 1.
- <sup>244</sup> Jean Selz, *Erinnerungen*, a.a.O., S. 41.
- <sup>245</sup> Davon spricht Adorno (Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘, in: Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, a.a.O., S. 35); auch Scholem spricht von einer „Geheimniskrämerie“, die sich bis ins private Leben erstreckte (Gershom Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 35).
- <sup>246</sup> Walter Benjamin, *Über Haschisch*, a.a.O., S. 110.
- <sup>247</sup> Schweppenhäuser sieht die „Rauscherfahrung der spekulativen verwandt, der, die die Trennwände zwischen Subjekt und Objekt niederlegen, die Blenden der Ding- und der Ich-Fixierungen inmitten des Ganzen durchschlagen will“ (Hermann Schweppenhäuser, *Die Vorschule der profanen Erleuchtung*, Einleitung zu: Walter Benjamin, *Über Haschisch*, a.a.O., S. 12).
- <sup>248</sup> Vergl. das Zitat von Valery: I, 647. Freud hat diese Mechanismen neben seiner Traumdeutung in seinem Buch über den Witz analysiert.
- <sup>249</sup> Walter Benjamin, *Über Haschisch*, a.a.O., S. 122.
- <sup>250</sup> Ebd., S. 129.
- <sup>251</sup> Ebd., S. 54 und 105.
- <sup>252</sup> Ebd., S. 130f. (vergl. auch IV, 270).
- <sup>253</sup> Ebd., S. 134.
- <sup>254</sup> Ebd., S. 43.
- <sup>255</sup> Ebd., S. 117.
- <sup>256</sup> Ebd., S. 66.
- <sup>257</sup> Ebd., S. 116.
- <sup>258</sup> Ebd., S. 100f., auch 42.
- <sup>259</sup> Ebd., S. 112.
- <sup>260</sup> Ebd., S. 100.
- <sup>261</sup> Ebd., S. 103f., auch 53.
- <sup>262</sup> Ebd., S. 126.
- <sup>263</sup> Dies im Sinne Szondis, der sich gegen Hugo Friedrichs Erfinden von Ähnlichkeiten in der Metapher wendet. „Die Leistung der Metapher liegt jenseits dieser Alternative . . .

sie entspringt dem Glauben, daß die Welt auf Korrespondenzen aufgebaut ist, die es zu erkennen gilt“ (Peter Szondi, Nachwort zu: Walter Benjamin, Städtebilder, Frankfurt am Main 1963, S. 95).

<sup>264</sup> Ebd., S. 94.

<sup>265</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 123.

<sup>266</sup> Walter Benjamin, Lehre vom Ähnlichen, a.a.O., S. 29.

<sup>267</sup> Walter Benjamin, Berliner Chronik, a.a.O., S. 14f.

<sup>268</sup> Ebd., S. 62.

<sup>269</sup> Sicher ist freilich nicht, ob „Tiergarten“ das gemeinte ‚erste Stück‘ ist (vergl. IV, 964–969), wenn auch die „Berliner Chronik“ ähnlich beginnt.

<sup>270</sup> Dietrich Thierkopf, Nähe und Ferne. Kommentare zu Benjamins Denkverfahren, a.a.O., S. 11.

<sup>271</sup> „Crock“ war das geheime Codewort, unter dem in jenen Jahren neuer ‚Stoff‘ aus Frankreich nach Ibiza beordert wurde. Diese Mitteilung von Jean Selz konnte erst in der italienischen Übersetzung des Haschisch-Buches berücksichtigt werden.

<sup>272</sup> Walter Benjamin, Über Haschisch, a.a.O., S. 57.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Ebd., S. 101.

<sup>275</sup> Vergl. Louis Aragons „Paysan de Paris“, a.a.O., p. 135: „le labyrinthe sans Minotaure“.

## Literaturverzeichnis

An dieser Stelle möchte ich Rolf Tiedemann für die Möglichkeit danken, die beiden Passagenkonvolute K und N einzusehen. Die daraus entnommenen und noch nicht in den Arbeiten Tiedemanns veröffentlichten Zitate werden in den Anmerkungen unter dem Stichwort „Passagen“ nebst Angabe des Konvoluts und der Blattnummer nachgewiesen.

Walter Benjamin, *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1961.

–, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main 1966.

–, *Briefe*, 2 Bde., hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1966.

–, *Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen*, in: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1966, S. 117–135.

–, *Berliner Chronik*, mit einem Nachwort herausgegeben v. Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1970.

–, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hrsg. v. Tillman Rexroth, Einleitung v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972.

–, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Bd. I (1974) hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II (1977) hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. III (1972) hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Bd. IV (1972) hrsg. v. Tillman Rexroth.

alternative: Walter Benjamin, Heft Nr. 56/57, Jg. 10 (1967).

alternative: Walter Benjamin II, Heft Nr. 59/60, Jg. 11 (1968).

*Über Walter Benjamin*, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer, Frankfurt am Main 1968.

*Text und Kritik: Walter Benjamin*, Heft 31/32 (1961).

*Zur Aktualität Walter Benjamins*, mit Texten von Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Interpretationen von Jürgen Habermas, Gershom Scholem und anderen, aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1972.

*Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘. Beiträge und Interpretationen*, hrsg. v. Peter Bulthaupt, Frankfurt am Main 1975.

Gebhardt, Peter u.a.: *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg 1976.

„Links hatte noch alles sich zu enträtseln . . .“. *Walter Benjamin im Kontext*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Im Schatten junger Mädchenblüte*, in: *Dichten und Trachten. Jahresschau des Suhrkamp-Verlages IV*, Frankfurt am Main 1954.

– *Über epische Naivität*, in: *Ders., Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958, S. 50–60.

– *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966..

– *Thesen über Tradition*, in: *Ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am 1967, S. 29–41.

– *Über Walter Benjamin*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970.

Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*, Paris 1976.

– *Pariser Landleben. Le paysan de Paris*, deutsch von Rudolf Wittkopf, München 1969.

- Arendt, Hannah: Walter Benjamin, in: Merkur, Jg. 22 (1968), S. 50–65, 209–233, 305–314.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.
- Bloch, Ernst: *Erinnerungen*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1968, S. 16–23.
- *Literarische Aufsätze*, Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt am Main 1962.
  - *Literarische Aufsätze*, Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt am Main 1965.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke (werkausgabe edition suhrkamp)*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 14 und 18.
- *Arbeitsjournal 1938–1942*, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt am Main 1973.
- Brenner, Hildegard: *Die Lesbarkeit der Bilder*, in: *alternative* Jg. 11 (1968), S. 48–61.
- Breton, André: *Nadja*, übersetzt v. Max Hölzer, Pfullingen 1960.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 6. Aufl., Bern 1967.
- Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*, Paris 1967.
- Droysen, Johann Gustav: *Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hrsg. v. Rudolf Hübner, 4. unver. Aufl., München/Berlin 1960.
- Engelhardt, Hartmut: *Der historische Gegenstand als Monade. Zu einem Motiv Benjamins*, in: *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, hrsg. v. Peter Bulthaup, Frankfurt am Main 1975, S. 292–317.
- Engels, Friedrich: *Entwurf zur Grabrede für Karl Marx*, in: *Karl Marx, Friedrich Engels, Werke* Bd. 19, Berlin 1969, S. 333–334.
- *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft*, in: *Karl Marx, Friedrich Engels, Werke* Bd. 20, Berlin 1972, S. 5–303.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung/Über den Traum*, *Gesammelte Werke* Bd. II/III, hrsg. v. Anna Freud, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1968.
- Furth, Peter: Artikel ‚Gemeinschaft‘ in: *Evangelisches Staatslexikon*, hrsg. v. Hermann Kunst und Siegfried Grundmann, Stuttgart/Berlin 1966.
- *Besprechung von Georg Lukacs' ‚Die Theorie des Romans‘*, in: *Das Argument* Jg. 5 (1963), S. 49–52.
- Gagnebin, Jeanne-Marie: *Dissertation über Walter Benjamin*, Heidelberg 1977.
- Grenz, Friedemann: *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Frankfurt am Main 1974.
- Hartung, Günther: *Zur Benjamin-Edition*, in: *Weimarer Beiträge* Jg. 20 (1974), S. 151–167.
- Habermas, Jürgen: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, aus Anlaß des 80. Geburtstages von Walter Benjamin hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1972, S. 173–223.
- Harth, Dietrich/Grzimek, Martin: *Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe*, in: *Peter Gebhardt u.a., Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg 1976, S. 110–145.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 10. Aufl., Tübingen 1963.
- *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, in: *Ders., Frühe Schriften*, Frankfurt am Main 1972, S. 355–375.
- Heinrich, Klaus: *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*, Frankfurt am Main 1964.
- Hessel, Franz: *Spazieren in Berlin*, Wien und Leipzig 1929, München 1968<sup>2</sup>.
- Heym, Georg: *Dichtungen und Schriften*, 2 Bde, hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg und München 1964.
- Holz, Hans Heinz: *Das Wesen metaphorischen Sprechens*, in: *Festschrift für Ernst Bloch zum 70. Geburtstag*, Berlin 1955.
- *Der Philosoph Ernst Bloch und sein Werk ‚Das Prinzip Hoffnung‘*, in: *Sinn und Form* J. 7 (1955), S. 415ff.
  - *Prismatisches Denken*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1968, S. 62–110.
  - *Philosophie als Interpretation. Thesen zum theologischen Horizont der Metaphysik Benjamins*, in: *alternative* Jg. 10 (1967) S. 235–242.

- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1955, S. 144–198.
- Kaiser, Gerhard: Walter Benjamins ‚Geschichtsphilosophische Thesen‘, in: *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, hrsg. v. Peter Bulthaupt, Frankfurt am Main 1975, S. 43–76.
- Kautsky, Karl: *Der Weg zur Macht*, 3. Aufl., Berlin 1920.
- Kittsteiner, Heinz-Dieter: Die ‚geschichtsphilosophischen Thesen‘, in: *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, hrsg. v. Peter Bulthaupt, Frankfurt am Main 1975, S. 28–42.
- Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, aus dem Amerikanischen von Karsten Witte, Schriften Bd. 4, Frankfurt am Main 1971.  
– *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1963.
- Kraft, Werner: *Carl Gustav Jochmann und sein Kreis. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Aufklärung und Vormärz*, München 1972.
- Krumme, Peter: Zur Konzeption der dialektischen Bilder, in: *Text und Kritik*, Heft 31/32 (1971), S. 72–80.
- Lacis, Asja: *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater*, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator, hrsg. v. Hildegard Brenner, München 1971.
- Lautrémont, Comte de (d.i. Isidore Ducasse), *Oeuvres completes*, Paris 1970.
- Lethen, Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins, in: *alternative Jg. 10* (1967), S. 225–234.
- Lindner, Burkhardt: ‚Natur-Geschichte‘ – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften, in: *Text und Kritik*, Heft 31/32 (1971), S. 41–58.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 3. unveränd. Aufl., Neuwied/Berlin 1965.  
– *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, in: Ders., *Werke* Bd. 4, *Probleme des Realismus I*, Neuwied/Berlin 1961.
- Mann, Thomas: *Briefe (1937–1947)*, hrsg. v. Erika Mann, [Frankfurt am Main] 1963.
- Marx, Karl: *Die künftigen Ergebnisse der britischen Herrschaft in Indien*, in: Ders., *Friedrich Engels, Werke* Bd. 9, Berlin 1975, S. 220–226.  
– *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: Ders., *Friedrich Engels, Werke* Bd. 8, Berlin 1960, S. 111–207.  
– *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I, identisch mit: Karl Marx, *Friedrich Engels, Werke* Bd. 23, Berlin 1969.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Die deutsche Ideologie*, in: Dies., *Werke* Bd. 3, Berlin 1969.  
– *Ausgewählte Briefe*, Berlin 1953.
- Mattenklott, Gert: Der ‚subjektive Faktor‘ in Musils ‚Törleß‘, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 4 (1973), S. 47–73.
- Mensching, Günther: Zur metaphysischen Konstellation von Zeit und Fortschritt in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen, in: *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, hrsg. v. Peter Bulthaupt, Frankfurt am Main 1975, S. 170–192.
- Meier, Christian: *Die Entstehung der Historie*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung, Poetik und Hermeneutik V*, München 1973, S. 251–305.
- Molitor, Franz Joseph: *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition*, erschien anonym, Bd. I Frankfurt am Main 1827 (die übrigen drei Bände: Münster 1857).
- Naeher, Jürgen: *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell – Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1977.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972.
- Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: *Friedrich Nietzsche, Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. III 1, Berlin 1972, S. 239–330.
- Panofsky, Erwin: *Zum Problem der historischen Zeit*, in: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 77–88.
- Pfotenhauer, Helmut: *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System. Untersuchungen zum Spätwerk Benjamins*, Stuttgart 1975.

- Protokoll Sozialdemokratischer Parteitag, Leipzig 1931, Berlin 1931.
- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, hrsg. v. Pierre Clarac und André Ferré, Paris 1954.
- Raddatz, Fritz J.: Sackgasse, nicht Einbahnstraße, in: *Merkur* Jg. 27 (1973), S. 1066–1075.
- Ranke, Leopold von: *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, 2. Aufl., Leipzig 1874, Vorrede zur 1. Aufl. (1824).
- Salzinger, Helmut: *Swinging Benjamin*, Frankfurt am Main 1973.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München 1977.
- Schlaffer, Heinz: *Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie*, in: *Kuttenkeuler* (Hrsg.), *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*. Stuttgart 1973, S. 137–154.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2, hrsg. v. Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967.
- Scholem, Gershom: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt am Main 1970.
- *Erinnerungen*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1968, S. 30–36.
- *Judaica III*, Frankfurt am Main 1973.
- *Nachwort zu: Walter Benjamin, Berliner Chronik*, Frankfurt am Main 1970, S. 123–134.
- *Walter Benjamin und sein Engel*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1972, S. 87–138.
- *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1975.
- Schweppenhäuser, Hermann: *Einleitung zu: Walter Benjamin, Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1972, S. 7–30.
- Selz, Jean: *Erinnerungen*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1968, S. 37–51.
- Simmel, Georg: *Das Problem der historischen Zeit*, in: *Philosophische Vorträge. Veröffentlichung von der Kantgesellschaft*, Heft 12, Berlin 1916.
- *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Ders., Brücke und Tor*, hrsg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 227–242.
- Steinberg, Hans-Josef: *Sozialismus und deutsche Sozialdemokratie*, Bonn-Bad Godesberg 1973, 3. Aufl.
- Stüssi, Anna: *Erinnerungen an die Zukunft. Walter Benjamins ‚Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‘*, Göttingen 1977.
- Szondi, Peter: *Nachwort zu: Walter Benjamin, Städtebilder*, Frankfurt am Main 1963, S. 79–99.
- *Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit*, in: *Zeugnisse*, Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag, Frankfurt am Main 1963, S. 241–256.
- Thierkopf, Dietrich: *Nähe und Ferne. Kommentare zu Benjamins Denkverfahren*, in: *Text und Kritik*, Heft 31/32 (1971), S. 3–18.
- Tieck, Ludwig: *Vorrede zu: Johann Gottfried Schnabel, Die Insel Felsenburg*, neu bearbeitet v. Ludwig Tieck, Breslau 1828.
- *Der bonde Eckbert*, in: *Ders., Werke*, hrsg. und mit Nachworten und Anm. versehen v. Marianne Thalmann, Bd. II, München 1975.
- Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, 2. Aufl., 1973.
- *Historischer Materialismus oder politischer Messianismus*, in: *Materialien zu Benjamins Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, hrsg. v. Peter Bulthaupt, Frankfurt am Main 1975, S. 77–121.
- *Nachwort zu: Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*, Frankfurt am Main 1969, S. 165–191.
- Tillich, Paul: *Die sozialistische Entscheidung*, Potsdam 1933.
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Berlin 1887.
- Trakl, Georg: *Dichtungen und Briefe*, 2 Bde, hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1969.
- Troeltsch, Ernst: *Gesammelte Schriften Bd. IV*, Tübingen 1925.

- Valéry, Paul: *Oeuvres*, hrsg. v. Jean Hytier, Paris 1960.
- Wawrzyn, Lienhard: *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*, Darmstadt/Neuwied 1973.
- Weber, Samuel: *Lecture de Benjamin*, in: *Critique* No 267–268 (1969), S. 699–712.
- Weinrich, Harald: *Semantik der Metapher*, in: *Folia Linguistica* 1 (1967), S. 3–17.
- Wiesenthal, Liselotte: *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973.
- Witte, Bernd: *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976.

## Zur Philosophie

Arnold Fürle

### **Kritik der Marxschen Anthropologie**

Eine Untersuchung der zentralen Theoreme  
(Die Geistesgeschichte und ihre Methoden 8)  
168 Seiten kart. DM 38,—

Christoph Hering

### **Der Intellektuelle als Revolutionär**

Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis  
185 Seiten kart. DM 28,—

Vladimir Karbusicky

### **Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus**

Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik  
(Kritische Information 3)  
130 Seiten kart. DM 12,80

Wilfried Kunstmann

### **Gesellschaft – Emanzipation – Diskurs**

Darstellung und Kritik der Gesellschaftstheorie von Jürgen Habermas  
128 Seiten kart. DM 24,—

Uwe Petersen

### **Die logische Grundlegung der Dialektik**

Ein Beitrag zur Begründung der spekulativen Philosophie  
Zus. 146 Seiten kart. DM 19,80

Lucia Sziborsky

### **Adornos Musikphilosophie**

Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven  
302 Seiten kart. DM 48,—

Rosemarie Voges

### **Das Ästhetische und die Erziehung**

167 Seiten kart. DM 28,—

Martin Zenck

### **Kunst als begriffslose Erkenntnis**

Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos  
(Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 29)  
257 Seiten kart. DM 48,—



WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

## Poetik und Hermeneutik

1. Hans Robert Jauß, Hrsg.  
**Nachahmung und Illusion**  
Kolloquium Gießen Juni 1963  
(Zur Zeit vergriffen, Neuauflage in Vorbereitung)
2. Wolfgang Iser, Hrsg.  
**Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion**  
Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964  
(Zur Zeit vergriffen, Neuauflage in Vorbereitung)
3. Hans Robert Jauß, Hrsg.  
**Die nicht mehr schönen Künste**  
Grenzphänomene des Ästhetischen  
735 Seiten und 13 Abb. auf Kunstdruck, Ln. DM 66,—,  
Studienausgabe DM 42,—
4. Manfred Fuhrmann, Hrsg.  
**Terror und Spiel**  
Probleme der Mythenrezeption.  
732 Seiten und 3 Abb. auf Kunstdruck, Ln. DM 66,—,  
Studienausgabe DM 42,—
5. Reinhard Koselleck/Wolf-Dieter Stempel, Hrsg.  
**Geschichte – Ereignis und Erzählung**  
600 Seiten und 9 Abb. auf Kunstdruck, Ln. DM 58,—,  
Studienausgabe DM 36,—
6. Harald Weinrich, Hrsg.  
**Positionen der Negativität**  
581 Seiten mit 16 Abb., Ln. DM 58,—,  
Studienausgabe DM 36,—
7. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, Hrsg.  
**Das Komische**  
465 Seiten Ln. DM 48,—, Studienausgabe DM 19,80
8. Odo Marquard/Karlheinz Stierle, Hrsg.  
**Identität**  
765 Seiten Ln. DM 78,—, Studienausgabe DM 36,—
9. Hans Robert Jauß, Hrsg.  
**Text und Applikation**  
Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft  
im hermeneutischen Gespräch  
680 Seiten Ln. ca. DM 48,—, Studienausgabe ca. DM 36,—

