

Prof. Dr. Nicolas Pethes

Krise und Kritik. Walter Benjamins Theorie und Poetik der Moderne

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhalt

VORWORT	4
1. LITERATUR UND GESCHICHTE.....	9
1.1 MODERNE GESCHICHTE: ERLEBNIS STATT ERFAHRUNG	9
1.2 MODERNE LITERATUR: ALLEGORIE STATT KORRESPONDENZ.....	13
1.3 RETTUNG DURCH DESTRUKTION: DAS DIALEKTISCHE BILD DER GESCHICHTE	16
1.4 DIE UNABSCHLIEßBARKEIT DER TEXTE: LITERATUR UND ERINNERUNG	21
2. LITERATUR UND MEDIEN	28
2.1 MEDIENGESCHICHTE VOR UND NACH BENJAMIN.....	28
2.2 SPRACHE.....	31
2.3 SCHRIFT	33
2.4 BUCHDRUCK	35
2.5 FOTOGRAFIE UND FILM	36
3. DAS SCHREIBEN DER MODERNE: DIE »URGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS«.....	41
3.1 DAS PROJEKT ZU DEN PARISER PASSAGEN.....	41
3.2 ZEIGEN STATT SAGEN	45
3.3 BAUDELAIRES ALLEGORIEN.....	47
3.4 DISKURSGESCHICHTE DER HAUPTSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS	51
3.5 EINE BIBLIOTHEKSPHANTASIE	57
4. ZUR AKTUALITÄT UND HISTORIZITÄT VON BENJAMINS THEORIE	62
ANHANG.....	71
WERKVERZEICHNIS.....	135
BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE ZUR FORSCHUNGSLITERATUR.....	137
PERSONENREGISTER	143

Vorwort

Der Beitrag, der eine Beschäftigung mit der literarischen Moderne für das Verständnis des generellen Modernisierungsprozesses im langen 19. Jahrhundert zu leisten vermag, besteht in einer zentralen Differenzierung des Verständnisses von ›modern‹. Sozialhistorische Theorien verstehen die europäische Moderne als Fortschrittsgeschichte: An die Stelle einer an der Vergangenheit orientierten absolutistischen Ständegesellschaft tritt die Emanzipation des Bürgertums, die funktionale Ausdifferenzierung einer säkularen Gesellschaft und der Siegeszug wissenschaftlicher Entdeckungen und industrieller Produktionsmittel, die insbesondere im 19. Jahrhundert als empirischer Beleg für die Verbesserung der Lebensbedingungen des Menschen betrachtet wurden: Wohlstand, Gesundheit, Bildung und politische Partizipation wurden durch die Modernisierung Europas entscheidend befördert.

Krise der Moderne

Dass jede Fortschrittsgeschichte von einer Kritik an den vermeintlichen Errungenschaften begleitet wird, gilt aber auch für die europäische Moderne. Je mehr sich zeigt, dass eine aufgeklärte Subjektphilosophie, demokratische Reformen und wissenschaftlich-industrielle Errungenschaften nicht vor Ausbeutung und Instrumentalisierung des Menschen schützen, desto lauter werden die Stimmen, die das Projekt der Modernisierung – angesichts von Imperialismus, Krieg und sozialem Elend – hinterfragen.

Moderne als Krise

Von dieser Krise *der* Moderne, die im Unterschied zu ihrem Verständnis als Fortschrittsgeschichte diagnostiziert wird, ist nun aber derjenige Diskurs zu unterscheiden, der die Moderne von vornherein *als* Krise begreift. Hier geht es nicht mehr darum, dem modernen Fortschrittsprogramm nachzuweisen, wo es vom Wege abgekommen ist, sondern vielmehr um eine Perspektive, die im vermeintlichen Fortschritt selbst das Problem sieht und ihn daher womöglich von Beginn an als ›Rückschritt‹ zu beschreiben geneigt wäre. Dieses zweite Verständnis von Modernität *als* Krise ist nun dasjenige, das in den literarischen Programmen des fraglichen Zeitraums vorherrscht und dem sozialhistorischen Modernebegriff diametral entgegengesetzt ist: Wo dieser die Herrschaft der Vernunft sieht, erscheint jenen die Kälte des Rationalismus, wo dieser einen zivilisatorischen Fortschritt feststellt, diagnostizieren jene die Entfremdung und Erhaltung aller menschlichen Verhältnisse.¹

Dialektik der Aufklärung

Die Wahrnehmung der Moderne als krisenhafte Entwicklung begleitet den gesamten Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts. Betrachtet man die philosophische Aufklärung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als ideologische Grundlegung derjenigen Vernunftautonomie, auf der das Projekt der Moderne gründet, so wird

¹ Vgl. Silvio Vietta: »Die Modernekritik der ästhetischen Moderne«, in: ders./Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 531-549.

man sagen können, dass diese Grundlegung von vornherein von derjenigen Dialektik geprägt war, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1944 in ihrem amerikanischen Exil diagnostiziert haben.² Das optimistische Programm einer Fortschrittsgeschichte wird begleitet von einer Zivilisations- und Kulturkritik, die den gesamten Zeitraum der europäischen Moderne – von Jean-Jacques Rousseaus *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* von 1755 über die Romantik und Friedrich Nietzsche bis zu Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* von 1918 – umfasst.

Das Erscheinungsjahr des ersten Bands von Spenglers Werk markiert als Ende des Ersten Weltkriegs zugleich auch dasjenige Datum, nach dem jeder fortschrittsorientierte Modernebegriff sich selbst ad absurdum führen muss – nicht umsonst lassen Historiker das lange 19. Jahrhundert mit dem Jahr des Kriegsbeginns 1914 enden. Auch für den Philosophen und Literaturkritiker Walter Benjamin (1892-1940), dessen Werk Gegenstand des vorliegenden Studienbriefs ist, war der Erste Weltkrieg der augenfälligste Epocheneinschnitt, dessen Vorzeichen sich aber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen lassen und der aus diesem Grund das gesamte Projekt der europäischen Moderne als Krise erscheinen lässt: Die politischen, wissenschaftlichen und technischen Innovationen der zurückliegenden 100 Jahre werden von Benjamin als grundlegender Eingriff in den Wahrnehmungshaushalt des Menschen gesehen, und zwar dergestalt, dass der Prozess der Modernisierung vor allen gesellschaftlichen Konsequenzen als fundamentaler Bruch mit dem bis dahin gültigen Bezug des Menschen zu seiner Umwelt betrachtet wird.³

Diese Sichtweise der Moderne bei Walter Benjamin ist zentral, weil sie auch die kritische Einstellung zur Moderne betrifft: Wenn Modernisierung vor allem die Modifizierung der menschlichen Wahrnehmung bedeutet, dann kann weder am Modell einer Fortschrittsgeschichte noch an einer rückwärtsgewandten Kulturkritik festgehalten werden. Denn ›modern‹ sind unter diesen Voraussetzungen nicht nur bestimmte sozialhistorische oder kulturelle Entwicklungen, sondern vor allem auch der Standpunkt, von dem aus sie bewertet werden. In Frage steht mithin die modifizierte Wahrnehmungsweise der Geschichte selbst, nicht die – sei es positiv, sei es negativ konnotierte – Veränderungen innerhalb des Geschichtsverlaufs. Das heißt aber in letzter Konsequenz, dass man die Geschichte der Moderne gar nicht mit den Kategorien eines ›vormodernen‹ Geschichtsverständnisses schreiben kann: Es sind gerade die Vorstellungen von linearen Kausalitäten und kontinuierlichen Entwicklungsgeschichten, die unter den Bedingungen der Moderne an Glaubwürdigkeit verlieren. Die Moderne ist daher für Benjamin ein *diskontinuier-*

Diskontinuität

² Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt/M. 1969.

³ Vgl. Michael Makropoulos: *Modernität als ontologischer Ausnahmestand? Walter Benjamins Theorie der Moderne*, München 1989.

liches Phänomen, dem in dieser Form am ehesten die ästhetisch ebenfalls gebrochenen Werke der Literatur gerecht zu werden vermögen.

Walter Benjamin
(1892-1940)

Walter Benjamin hat sich diesen Zusammenhängen in seinem höchst heterogenen Werk gewidmet: Aufgrund seiner 1925 gescheiterten Habilitation ohne feste Universitätsanstellung und wegen seiner jüdischen Herkunft ab 1933 im Exil, verfügte er weder über die materiellen noch über die existentiellen Grundlagen eines kontinuierlichen und etablierten Schriftstellerdaseins.⁴ Benjamins Gedanken sind über verschiedene Essays, Artikel und Buchprojekte verstreut und werden im Laufe des Studienbriefs allererst zu einer zusammenhängenden Argumentation zu ordnen sein.⁵ Dabei werden verschiedene für Benjamins Moderneverständnis zentrale Themenkomplexe identifiziert, nach denen die Ausführungen gegliedert sind: Zunächst die für die angesprochene Wahrnehmungskrise zentralen Auswirkungen der Moderne auf das Verständnis der Tradition, für das Benjamin ein gänzlich neues Geschichtsverständnis entwickelt (1.). Anschließend die für diese Wahrnehmungskrise in erster Linie verantwortlichen neuen Medientechniken, die die Literatur, aber auch alle übrigen Darstellungsweisen, mit der Notwendigkeit eines neuen Modells der Repräsentation konfrontieren (2.). Und schließlich das Schreiben selbst, das unter den Vorzeichen der Moderne nicht mehr auf das Konzept eines geschlossenen Werks zu zielen vermag (3.).

Krisis und Kritik

Titelgebend für diesen Studienbrief ist ein Zeitschriftenprojekt Benjamins, das er gemeinsam mit u.a. Bertolt Brecht 1930 konzipierte. Das (nicht realisierte) Konzept für *Krisis und Kritik* verband die eingangs erwähnte Diagnose der Moderne mit demjenigen Gestus, der sie vom bloßen Kulturpessimismus unterscheidet: Kritik wurde von Benjamin, nachdem er sich zunehmend mit materialistischen Geschichtstheorien vertraut gemacht hatte, als dialektische Analyse der Gesellschaft verstanden, die zugleich den Weg zu einer besseren Alternative weist.⁶

Wahrnehmungsschulung

Das bedeutet zum einen, dass Benjamins Kritik der Moderne stets mit einer konstruktiven Wende verbunden ist: Die Feststellung, dass sich die Bedingungen der Wahrnehmung in der Gegenwart so fundamental geändert haben, dass die herkömmlichen Darstellungs- und Reflexionsmittel nicht mehr angemessen sind, ist nicht als Plädoyer für eine Rückkehr zu diesen traditionellen Herangehensweisen zu verstehen. Vielmehr besteht die Aufgabe der Kritik darin, die Menschen der Gegenwart im Umgang mit der modernen Wahrnehmung zu schulen. Anstelle

⁴ Über Benjamins Biographie informieren die Standardwerke von Werner Fuld: *Walter Benjamin. Eine Biographie*, Reinbek 1990 und Momme Broderson: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*, Bühl-Moos 1990.

⁵ Einen ersten Zugang zu Benjamins Theorien ermöglichen Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt/M. 2000 sowie Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2006.

⁶ Erdmut Wizisla: »Krise und Kritik (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig 1992, S. 270-302.

also z.B. den Niedergang bestimmter literarischer Traditionen angesichts der Konkurrenz der neuen Medien Fotografie und Fernsehen zu beklagen, fordert Benjamin eine Anpassung literarischer Erzählformen an die realistische Präzision und die harten Schnitte in den Massenmedien, durch die allein die Rezipienten für den Umgang mit der Realität der modernen Industriegesellschaft geschult würden. Dieses ›Training‹ schien besonders wichtig, weil die Ideologie des Nationalsozialismus nicht zuletzt darin bestand, moderne Techniken unter einem rückwärtsgewandten Diskurs über nationale Mythen zu verbergen, um sie auf diese Weise propagandistisch einsetzen zu können.

Zum anderen geht mit Benjamins kritischem Ansatz eine vollständige Umkehr des herkömmlichen Modernebegriffs einher. Benjamin vertritt weder den optimistischen Fortschrittsglauben der Aufklärung noch den Standpunkt, der Fortschritt sei lediglich auf den falschen Weg geraten. Stattdessen notiert er 1939: »Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ›so weiter‹ geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.«⁷ Das bedeutet mit anderen Worten, dass der Prozess der Modernisierung nicht etwa in eine kritisierenswerte Krise abgeglitten sei, sondern als Fortschrittsversprechen selbst destruktive Tendenzen aufweist. Benjamins lebenslanges Projekt, anhand der literarischen und historischen Zeugnisse des 19. Jahrhunderts eine ›Urgeschichte‹ der Moderne zu schreiben, dient dazu, die unter der glänzenden Fassade der Fortschrittsideologie vergrabenen Trümmer dieser Katastrophe aufzuspüren und sie auf eine Weise wieder in Erinnerung zu rufen, die nicht in neuerliche Kontinuitätskonstruktionen mündet. Dieses paradoxe Projekt, die Geschichte der Moderne zu erzählen, ohne sie zu einer zusammenhängenden Geschichte zu fügen, liegt Benjamins Werk zugrunde, das in dieser Form wegweisend für die Theorieentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der – mit Horkheimer/Adorno bereits angesprochenen – ›Frankfurter Schule‹ sowie dann der Postmoderne gewesen ist.⁸

*Fortschritt als
Katastrophe*

Der Kurs versteht sich vor dem Hintergrund dieser Fragestellungen nicht als generelle Einführung in das Werk Walter Benjamins,⁹ sondern als historische Einordnung seiner Geschichts-, Medien- und Literaturtheorie in den Kontext moderner Krisendiagnosen. Er kann dabei naturgemäß nicht die Beschäftigung mit Benjamins Texten selbst ersetzen. Aus diesem Grund sind im Anhang des Studienbriefs zwei Schlüsseltexte, in denen Benjamin sein Konzept moderner Literatur aus me-

⁷ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/M. 1972-1989, hier Bd. I, S. 683. Alle Zitate aus Benjamins Schriften werden im folgenden durch die Angabe der römischen Band- und arabischen Seitenzahl dieser Ausgabe in Klammern direkt nach dem Zitat nachgewiesen.

⁸ Vgl. Sigrid Weigel (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln/Weimar/Wien 1995.

⁹ Vgl. hierzu Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*, Frankfurt/New York 1991 oder Sven Kramer: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg 2003.

dienhistorischer bzw. sozialgeschichtlicher Perspektive entfaltet, abgedruckt: Der Essay *Der Erzähler*, der die Entstehungsgeschichte des modernen Romans im Zusammenhang mit den krisenhaften Folgen des Buchdrucks entfaltet, und das Kapitel zur Moderne aus Benjamins Baudelaire-Arbeit, in der die Stellung des Lyrikers in der modernen Industriegesellschaft skizziert wird. Zusätzlich zu diesen exemplarischen Volltexten enthält der Anhang weiterhin ein Verzeichnis der wichtigsten Texte bzw. Abschnitte aus Benjamins Werk, auf die sich die Argumentation des Studienbriefs stützt und deren begleitende Lektüre ebenfalls empfohlen wird.

Den Materialteil ergänzen zwei Beiträge aus der Forschung, die zum einen Benjamins Bezüge zur literarischen Avantgarde, zum anderen die Struktur seines für die moderne Ästhetikdebatte zentralen Begriffs der Aura behandeln. Hinweise auf weiterführende Forschungsliteratur finden sich, wie bereits in diesem Vorwort, in den Fußnoten an den jeweils zugehörigen Stellen.

Schließlich findet sich im Anhang ein Personenregister, das Sie über die im Rahmen des Studienbriefs erwähnten Autoren, Schriftsteller und Theoretiker im Umfeld von Benjamins Werk informiert.

1. Literatur und Geschichte

1.1 Moderne Geschichte: Erlebnis statt Erfahrung

»Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914–1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. Vielleicht ist das nicht so merkwürdig wie das scheint. Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung. [...] Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.« (II 214)

Diese Diagnose erstellt der Philosoph, Literaturkritiker und Schriftsteller Walter Benjamin – 1892 in Berlin geboren und 1940 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten an der spanisch-französischen Grenze durch Freitod gestorben – 1933 in seinem Pariser Exil. Es ist das Jahr, in dem in Deutschland die neuen Machthaber die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg glorifizieren, um bereits Kurs auf den Zweiten zu nehmen. Benjamin opponiert dieser Ideologie nicht nur politisch. Und er sieht im Großen Krieg auch nicht nur das Ende einer Epoche, die heute als das ›lange‹ 19. Jahrhundert bezeichnet wird. Vielmehr weist er darauf hin, dass die modernen Materialschlachten das grundsätzliche Ende der Möglichkeit anzeigen, historische Ereignisse oder persönliche Widerfahrnisse in den Horizont geschichtsphilosophischer oder biographischer Modelle einzuordnen. Was die Explosionen in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs neben der Unzahl von Menschenleben ausgelöscht haben, ist das Vermögen, sich das Erlebte in einer Weise anzueignen, dass praktischer Nutzen, erzählbare Geschichten und tradierbares Wissen daraus gewonnen werden könnte.

Das Resultat einer solchen Aneignung, die dem Erlebten einen sinnvollen Ort in der Ökonomie psychischer und kollektiver Prozesse zuordnete, bezeichnet Benjamin mit dem Begriff der ›Erfahrung‹, und sie ist es, die den Menschen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts abhanden kommt: Die Begegnisse der modernen Lebenswelt lassen sich nicht mehr bündeln und weitergeben. Im Prozess der Industrialisierung entstehen Waffen, die die menschliche Wahrnehmung überfordern, während gleichzeitig, in den explosiv wachsenden Metropolen der Moderne, mechanisierte Fertigungstechniken und futuristische Glas- und Stahlarchitekturen entwickelt werden, die es ihren Nutzern und Bewohnern nicht mehr erlauben, »Spuren zu hinterlassen« (II 218), wie Benjamin formuliert: Spuren im Sinne von Abdrücken und Überresten eines gelebten Lebens; Spuren aber auch als wiedererkennbare Zeichen einer Vergangenheit, die in der Gegenwart noch lesbar sind.

Verlust der Erfahrung

Damit macht Benjamins Diagnose der »Erfahrungsarmut« (II 215) aber eine weitergehende Aussage über das erste Themenfeld, das hier hinsichtlich seiner modernespezifischen Modifikationen in den Blick gerückt werden soll: die Möglichkeit und Fähigkeit, sich auf Vergangenes zu beziehen. Die Moderne in all ihren Spielarten – Siegeszug der Industrialisierung, Entwicklung neuer Medientechniken, Entstehung der Massengesellschaft usw. – hat den Konzepten von Tradition und Überlieferung nicht nur einen anderen – unter gewissen Voraussetzungen vermeintlich sogar zuverlässigeren – Rahmen verliehen, sondern diese Konzepte selbst grundlegend verändert.

Fragmentarische Theorie

Auf diesen neuen Rahmen reagieren auch Benjamins Überlegungen zu Gedächtnis und Geschichte, Erinnerung und Erzählung unter den Bedingungen der Moderne. Zu einer systematischen Theorie fügen sich seine verstreuten, fragmentarischen und nicht selten hermetischen Bemerkungen dabei aber nur selten: Benjamins Denken reicht von einer kunstphilosophisch-spekulativen Frühphase in den 1910er Jahren über eine materialistische Kulturtheorie während der Weimarer Republik bis zu einer messianischen Geschichtsauffassung am Ende seines Lebens; seine Aufsätze zu Proust und Baudelaire, die autobiographischen Skizzen über eine *Berliner Kindheit*, medientheoretische Anmerkungen zu Erzähltechniken, Buchkultur, Fotografie und Film sowie schließlich die geschichtsphilosophischen Thesen, die im Kontext des monumentalen Projekts über die Pariser Architektur des 19. Jahrhunderts entstehen, ergeben ein umfassendes Panorama der Moderne, das allerdings kaum konsistente Angebote für eine theoretische Konzeptualisierung anzubieten scheint.¹

Historischer Bruch

Vor dem Hintergrund der Frage nach einem Verständnis der Moderne als Krise bedeutet diese Bruchstückhaftigkeit von Benjamins Theorie vielleicht aber auch nur, dass sie nicht als Versuch zu lesen ist, die angesprochene Krise zu kompensieren und die Brüche in der Kultur und Tradition der Moderne zu kitteln. Innerhalb des theoriegeschichtlichen Panoramas seiner Zeit, in dem Philosophen wie Henri Bergson, Psychologen wie Sigmund Freud und Kulturwissenschaftler wie Aby Warburg über die Rolle der Erinnerung in der Moderne nachdenken,² entwirft Benjamin eine Kulturtheorie, die die Wahrnehmung eines Bruchs zwischen Gegenwart und Vergangenheit als spezifisches Kennzeichen der Moderne beschreibt und diese Wahrnehmung in die theoretischen Entwürfe integriert.³

¹ Als Versuche einer derartigen Konzeptualisierung vgl. Roland Kany: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987; Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999; Peter Garloff: *Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin*, Würzburg 2003.

² Vgl. dazu die Studienbriefe 34573 und 3543 der FernUniversität Hagen.

³ Vgl. hierzu auch Detlev Schöttker: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 2002. Im Materialteil dieses Studienbriefs ist ein Kapitel aus diesem Buch abgedruckt (M3).

Die Ausgangsbeobachtung zu Benjamins Werk ist mithin, dass seine Theorie, der zufolge mit der Moderne eine bestimmte Erfahrung von Diskontinuität einhergeht, Einfluss auf die Gestalt dieser Theorie gewinnt. Dieser Zusammenhang lässt sich bereits in Benjamins frühen kunstphilosophischen Betrachtungen über den Status des Kunstwerks im historischen Überlieferungsprozess nachweisen. Benjamin hat in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* von 1916 als einer der ersten auf die Implikationen des frühromantischen Programms der Fragmentarität der Werke hingewiesen: Der Status des Unvollendeten sei nicht nur ästhetischer Selbstzweck, sondern biete einen spezifischen Vorblick auf die weitere Überlieferung des Werks. Erst innerhalb eines solchen Überlieferungsprozesses gewinne das Kunstwerk, so Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit Friedrich Schlegel, seine Vollkommenheit, und aus diesem Grund sei Kritik eines Werks als »Methode seiner Vollendung« (I 67) zu betrachten.

Benjamin präzisiert diesen Gedanken in seinem Essay zu *Goethes Wahlverwandtschaften* von 1923, in dem er zwischen dem »Sachgehalt« und dem »Wahrheitsgehalt« eines Werks unterscheidet. Während der erste sich auf die konkreten inhaltlichen Referenzen eines literarischen Textes beschränke, enthalte der zweite die über diese konkreten Inhalte hinausgehenden Gehalte, die aber erst sichtbar werden, wenn sich die Sachreferenzen im Lauf der Überlieferungsgeschichte für spätere Leser immer weniger unmittelbar als Bedeutungsebene aufdrängen. Auch hier ist es also der historische Abstand, der den eigentlichen Gehalt eines Werks ans Tageslicht treten lässt, und zwar gerade nicht im Sinne einer kontinuierlichen Verbindung zwischen dem Zeitpunkt seines Entstehens und der Gegenwart seiner Lektüre, sondern gerade aufgrund der Differenz zwischen den jeweiligen Lesarten: Erst das Abnehmen des »Sachgehalts«, als welchen Benjamin den Prozess der Überlieferung versteht, legt den »Wahrheitsgehalt« eines Werks frei.

Am anschaulichsten fasst Benjamin die Frage, »wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten«, in einem Brief an seinen Jugendfreund Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923. Benjamins Argument zur Relation von Kunstwerk und Geschichte läuft hier darauf hinaus, eine solche Einordnung zu leugnen. Die Konstruktion einer Kunstgeschichte, die die einzelnen Werke in einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess einordnet, zwingt das Kunstwerk in den Rahmen eines ihm fremden, äußerlichen Kontexts, der die spezifische, jedem Kunstwerk eigene Geschichtlichkeit, verfehlt. Kunstwerke »haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet [...]. Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv.«

Was ist mit dieser Unterscheidung von ›extensiver‹ und ›intensiver‹ Geschichtlichkeit gemeint? Benjamin veranschaulicht das Gemeinte im erwähnten Brief durch zwei Metaphorisierungen der Unterscheidungsglieder. In einem ersten Schritt analogisiert er die Differenz zwischen ›extensiv‹ und ›intensiv‹ mit dem Gegensatz von ›Offenbarung‹ und ›Verschlossenheit‹:

»Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und zeitlich werden, treten in der Welt der Verschlossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor.«

Extensive Geschichte ist mithin diejenige, die temporale Zusammenhänge deutlich sichtbar macht, während intensive Zusammenhänge solche sind, die sich dieser Sichtbarkeit entziehen. Diesen Gegensatz verdeutlicht die zweite Metaphorisierung, die die Offenbarung dem Tag, die Verschlossenheit der Nacht zuordnet:

»die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort des Menschen ist. Die gerettete Nacht.«

Nächtliche Erkenntnis

Die Darstellung kunsthistorischer Zusammenhänge wird mithin dem sonnenerhellten Tag zugeordnet, eine Metapher, die auf direktem Wege auf die aufklärerischen Wurzeln der Geschichtsphilosophie zurückweist. Im Falle der Nacht, die die am Tage vorhandenen, im Lichte der Sonne aber unsichtbaren Sterne zum Vorschein bringt, geht die metaphorische Funktion über einen solchen ideengeschichtlichen Verweis hinaus. Zum einen, weil die elliptische Schlußformel »Die gerettete Nacht« eine Alternative zum historischen Denken enthält, die an die Stelle der expliziten Kontextualisierung und Teleologisierung der Geschichte das noch näher zu betrachtende Motiv der Rettung treten lässt. Zum anderen, weil die Metapher der Sterne und die Tatsache, dass sie nur in Abwesenheit einer starken Lichtquelle sichtbar werden, weitergehende Schlüsse über die Struktur dessen, was es jenseits der ›extensiven‹ Geschichte zu erinnern gilt, zulässt.

Im unmittelbaren Zusammenhang der Briefstelle bezieht sich das Motiv der Rettung auf eben dieses ›Jenseits‹, das von der gängigen historischen Perspektive überlagert wird. Gerettet wird die Nacht, wenn man sie nicht nur als negativen Modus der Abwesenheit des Lichts der Offenbarung auf die Vergangenheit ansieht, sondern als eigenständiges Bild dieser Vergangenheit. Die Unterscheidung zwischen ›Tag‹ und ›Nacht‹ impliziert mithin eine Verkehrung der Perspektive, die für eine Theorie der Moderne erheblich ist: Traditionell – nämlich von Platons Metaphorik im Höhlengleichnis, in dem der Weg der Erkenntnis durch den Aufstieg aus dem dunklen Erdinnern ans Tageslicht allegorisiert wird, bis zur lichtmetaphorischen Bezeichnung der *Aufklärung* (*enlightenment*, *lumière*) des 18. Jahrhunderts – steht Dunkelheit ja für Nichtwissen und Licht für Erkenntnis. Wenn Benjamin diese Relation umkehrt, um damit anzudeuten, dass unter den Bedingungen der Moderne die Vorstellung einer klar erkennbaren historischen Entwicklung eine Illusion ist. Daher der Vorzug des ›Verschlossenen‹, dem immerhin der Vorzug eignet, dieser Illusion sichtbarer Zusammenhänge nicht zu erliegen.

Was aber sieht der Historiker, wenn er sich dem Offensichtlichen verweigert? In seiner zeitgleich zum Brief an Rang entstehenden Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konkretisiert Benjamin seinen Ansatz, der Historizität von Kunstwerken dadurch gerecht zu werden, dass er sie als »Ideen« ansieht. Damit ist wiederum die erwähnte Unterscheidung zwischen Sach- und Wahrheitsgehalt gemeint: Wer auf den Sachgehalt literarischer Texte achtet, der betrachtet sie als Repräsentation spezifischer Stoffe. Diese Ausrichtung ist aber, wie gesehen, zu überwinden, und entsprechend definiert Benjamin auch hier die Kunstkritik, die sich gegen das herkömmliche Verfahren der stoff- und motivgeschichtlichen Kunstgeschichte richtet, als »Darstellung einer Idee«. Benjamin bringt dies aber nun in Verbindung mit der Metaphorik der Sterne, wenn er schreibt:

»Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfasst werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.« (I 215)

Die Metapher der Sterne (lat. *stellae*) aus dem Rang-Brief erhält ihre vollständige Bedeutung mithin erst, wenn man sie auf das Sternbild (lat. *constellatio*) ausweitet, zu dem sich Sterne dem Auge des irdischen Beobachters – und nur diesem – fügen. Sternbilder sind nicht nur Erscheinungen, deren Sichtbarkeit an den Einbruch der Dunkelheit gebunden ist. Sie sind vor allem eine Anordnung von Phänomenen, die nicht von diesen Phänomenen selbst – im Sinne einer genetischen, historischen oder strukturellen Verwandtschaft – gestiftet wird, sondern lediglich von dem jeweiligen Standort ihres Beobachters. Die Sterne eines Sternbilds sind untereinander gänzlich diskontinuierlich, können aber als Sternbild wahrgenommen und hinsichtlich ihrer Position gemerkt werden. Und auf dieselbe Weise, so analogisiert Benjamin, sind Ideen nur erkennbar, wenn man empirisch-dingliche – also materielle – Elemente, die von sich her in keinem Zusammenhang zueinander stehen, in ihrer Anordnung betrachtet. Aus dieser Anordnung des Diskontinuierlichen kann das Bild einer Erkenntnis entstehen – gerettet werden –, das jenseits der offiziellen (>extensiven<) Versionen von Geschichtsverläufen und Zusammenhängen gültig ist.

Konstellation

1.2 Moderne Literatur: Allegorie statt Korrespondenz

Eine den Bedingungen der Moderne angemessenes Bild der Geschichte ist mithin nicht als dauerhafte Aussage bzw. Aussage über ein Dauerhaftes zu denken, sondern als Effekt einer Konstellation aus unzusammenhängendem Material, für das es keine abgeschlossene, letztgültige Deutung gibt. Und diese Abwesenheit eines letztgültigen Gehalts ist kein Defizit, kein zu behebender Mangel, sondern vielmehr die Chance, eine andere Version der Vergangenheit zu erzählen, deren Wahrheit jenseits der großen historischen Kontinuitätsbögen zu suchen ist.

Charles Baudelaire

Benjamin entwickelt dieses Modell in seinen Arbeiten aus den 1930er Jahren weiter und wählt weiterhin die Literatur als zentralen Bezugspunkt für seine Modernetheorie, am deutlichsten in seinen Überlegungen zum Werk des französischen Lyrikers Charles Baudelaire. Der Bezug auf Baudelaire ist dabei geradezu zwangsläufig, da hier diejenige Definition der Moderne geprägt wurde, die die herkömmliche Vorstellung einer kontinuierstiftenden Erinnerung unterläuft: »die vergängliche, flüchtige Schönheit des gegenwärtigen Lebens«. ⁴ Benjamins Arbeiten zu Baudelaire zielen nun auf das Problem, das diese Definition impliziert: Wie kann unter diesen Bedingungen noch eine Kunstform entstehen, die so sehr auf Innerlichkeit, Dauer und Beständigkeit setzt, wie die Lyrik? »Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könne, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist.« (I 614) Die Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung der Moderne erlauben, so Benjamins Beobachtung, weder die kontemplative Haltung der Poesie noch die Wahrnehmung derjenigen *correspondances*, denen Baudelaire noch ein Gedicht gewidmet hatte und die »als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht.« (I 638) Die Lyrik ist, so kann man mit Blick auf die einleitend zitierte Diagnose der modernen Erfahrungsarmut sagen, eine Literaturform, die auf Erfahrungen basiert, die in der Moderne aber nicht mehr verfügbar sind (vgl. M2).

Gedächtnistheorien

Um dieses Grundproblem des Fortlebens vormoderner Literaturformen unter den Bedingungen der Moderne genauer benennen zu können, zieht Benjamin nun die zeitgenössisch kurrenten Gedächtnistheorien von Henri Bergson und Sigmund Freud heran. Bei beiden findet Benjamin eine gedächtnistheoretische Definition von Modernität, die darin besteht, dass die Verfügbarkeit der Erinnerung durch ein bewusstes Subjekt geleugnet wird: In Bergsons Hauptwerk *Materie und Gedächtnis* sind die Kondensate der Lebenserfahrung nur noch in Form körperlicher Gewohnheiten verfügbar, die gezielte Adressierung einzelner Erinnerungsbilder hingegen ist nur selten erfolgreich. Freud führt diese Unterscheidung in seinem Essay *Jenseits des Lustprinzips* weiter, wenn er Erinnerung und Bewusstsein terminologisch scharf kontrastiert: Im Sinne der Traumtheorie sind nachhaltig vor allem diejenigen Erinnerungen, die dem Subjekt gar nicht zu Bewusstsein kommen. Umgekehrt gehen alle Ereignisse, die das Bewusstsein registriert, nicht mehr ins Gedächtnis ein. Die Wahrnehmungen auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, so kann man diese Annahme fortführen, suchen das Subjekt entweder als unbewusstes Trauma heim, oder sie wurden vom Reizschutz des Bewusstseins absorbiert und stehen diesem in der Folge nur noch als isoliertes Datum ohne Kontext und Bedeutung zur Verfügung.

Erfahrung und Erlebnis

Benjamins These von der Erfahrungsarmut leitet sich mithin unmittelbar von zeitgenössisch kurrenten, physiologisch informierten philosophischen und psychologischen Gedächtnistheorien ab. Aus diesen Theorien entwickelt Benjamin für sein

⁴ Charles Baudelaire: »Der Maler des modernen Lebens«, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 5, München/Wien 1977, S. 21-258, hier S. 258.

Verständnis von Baudelaires zeitgenössischer Adaption einer anachronistischen Gattung das Konzept des ›Erlebnisses‹, das er der Vorstellung einer ›Erfahrung‹ als sinnhaftes und adaptierbares Kondensat mehrerer Ereignisse entgegensetzt: Während die Erfahrung einen Gedächtnisschatz bildet, der nicht mehr auf die einzelne Erinnerung bezogen ist, bewahrt das Erlebnis zwar die Erinnerung an einen konkreten Zeitpunkt, fügt sich aber genau aufgrund dieser präzisen Datierbarkeit nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang mit anderen Ereignissen.

Benjamins Lektüre zielt nun auf Baudelaires Leistung, den Modus des ›Erlebnisses‹ in eine ursprünglich auf ›Erfahrungen‹ setzende Dichtungsform zu inkorporieren: »Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.« (I 616) Es entsteht eine Lyrik, die die Vorstellung von Brüchen zwischen Gegenwart und Vergangenheit mitzudenken vermag. An die Stelle von *Correspondances*, wie eines der Gedichte aus den *Fleurs du mal* noch heißt, tritt damit die Allegorie, die Benjamin als Figur der Vergangenheitsdarstellung ohne Kontinuitätsunterstellung begreift.

Schockerfahrung

Die Allegorie ist also ein Stilmittel, das der Forderung nach einer der modernen Diskontinuitätswahrnehmung angemessenen Darstellungsweise gerecht wird. Schon in seinem Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hatte Benjamin darauf hingewiesen, dass die Allegorie im Unterschied zum Symbol durch einen willkürlichen Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem ausgezeichnet ist. Diese Willkür des Zeichenbezugs impliziert, dass die Bedeutung einer Allegorie ihr nicht selbstverständlich innewohnt, sondern potentiell austauschbar ist. Auf diese Austauschbarkeit führt Benjamin nun – für das Barock wie für Baudelaires Moderne – die vielfältigen Figuren des Ruinösen, Todesverfallenen und Anorganischen in allegorischen Darstellungen zurück:

Allegorie

»Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.« (I 359)

Die Bedeutung einer Allegorie ist mithin vergänglich und vorläufig. Das impliziert aber zugleich die Möglichkeit, sie mit einer neuen Bedeutung zu füllen. Auf diese Weise ist die Allegorie eine Figur, deren Bedeutung nicht durch Ähnlichkeit vermittelt ist und die aufgrund dieser Arbitrarität letztlich immer nur darauf verweist, dass ihr eine Bedeutung ›verliehen‹ werden kann.

Diese Darstellung der Allegorie, die Benjamin für das barocke Trauerspiel ebenso in Anschlag bringt, wie für Charles Baudelaire, lässt sich auf zweifache Weise in den im Brief an Rang skizzierten Rahmen einordnen. Erstens entspricht die Allegorie der Darstellungsform einer Konstellation, insofern sie aus untereinander nicht notwendig zusammenhängenden materiellen Zeichenelementen besteht.