



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Der Topos der Vergänglichkeit in Walter Benjamins *Denkbildern*

verfasst von / submitted by

Mag. Mag. Mag. Dr. Isabella Maria Bosoky, BA

Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Degree programme code as
it appears on the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt:
Degree programme as
it appears on the student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Dr. Kurt Appel

«Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.»

Wien, den 25.09.2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Isabella Maria Bosoky', with a long horizontal flourish extending to the right.

Isabella Maria Bosoky

Abstract

In zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten werden Texte Walter Benjamins, unter anderem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) und *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924-1925) intensiv besprochen.

Die vorliegende Masterarbeit konzentriert sich auf eine Sammlung Benjaminscher Texte, welche nicht so häufig thematisiert werden: die *Denkbilder*, im Speziellen jene der Sammlung *Kurze Schatten I* und *Kurze Schatten II*, entstanden zwischen 1929 und 1933. In diesen Denkbildern arbeitet Walter Benjamin seine in anderen Texten entwickelten Theorien zu Allegorie, Trauer, Anachronie und der Reinen Sprache in Form von kurzen, mitunter sehr kurzen Textstücken auf.

Vereinfacht könnte gesagt werden, so die These der vorliegenden Arbeit, Walter Benjamin behandle den Topos der Vanitas in Gestalt seiner unterschiedlichen Aspekte in diesen Denkbildern.

Anhand der Analyse ausgewählter Denkbilder wird erarbeitet, wie sich die Motivtradition der Vanitas in Walter Benjamins Konzepten der Anachronie, der Allegorie und der Sehnsucht nach der Reinen Sprache in den Denkbildern niederschlägt. Unter dem Begriff der Vanitas fasst man üblicherweise Sinnbilder der Vergänglichkeit zusammen; als Demonstration der Erfolglosigkeit einer Wiedergabe und der Unerreichbarkeit eines Wiedergegebenen besitzt er jedoch auch medienkritische Aspekte, die sich gegen die Eitelkeit eines Festgehaltenen oder Repräsentierten richten. Ebendiese Aspekte der Vanitas werden anhand der ausgewählten Denkbilder Walter Benjamins aufgezeigt.

Den zentralen Kategorien, Anachronie, Allegorie, Vanitas und Reine Sprache, wird in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) und *Über den Begriff der Geschichte* (1940) und *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) sowie einschlägiger Forschungsliteratur aufgespürt, um zu zeigen, dass sich die vier erwähnten Topoi in den analysierten Denkbildern herauslesen lassen. Weiters wird gezeigt, dass das «Dazwischen» in allen Kontexten, sowohl im Leben Walter Benjamins, in seinen theoretischen Schriften als auch in seinen Denkbildern nachweisbar ist.

Abstract – English Version

In numerous academic works, texts by Walter Benjamin, including *The Origin of the German Tragic Drama* (1928), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935) and *Goethe's Elected Affinities* (1924, 1925) are intensively discussed. This Master's thesis concentrates on a collection of Walter Benjamin's texts that are not often discussed: the *Denkbilder* (*Thought Figures*), in particular those in the collection *Kurze Schatten I* (*Short Shadows I*) and *Kurze Schatten II* (*Short Shadows II*), written between 1929 and 1933. In these *Denkbilder*, Walter Benjamin elaborates his theories on allegory, mourning, anachrony and pure language developed in other texts in the form of short, sometimes very short texts.

In a nutshell, it could be said, that Walter Benjamin treats the topos of vanitas in the form of its various aspects in these *Denkbilder*.

The analysis of a selection of them shows the way in which the tradition of vanitas in Walter Benjamin's concepts of anachrony, allegory and the longing for the pure language is reflected. The term vanitas is usually used to refer to symbols of transience; however, as a demonstration of the unsuccessfulness of a reproduction and the inaccessibility of what is reproduced, it also has media-critical aspects that are directed against the vanity of what is held or represented. These very aspects of vanitas are shown on the basis of Walter Benjamin's selected *Denkbilder*.

The central categories, anachrony, allegory, vanitas and pure language, are traced in Walter Benjamin's *The Origin of the German Tragic Drama* (1928), *Thesis on the Philosophy of History* (1940) and *The Task of the Translator* (1923), as well as in relevant research literature, in order to show that the four topoi mentioned can be detected in the *Denkbilder*. Furthermore, it is shown that the "in-between", the *Dazwischen*, can be traced in all contexts, in Walter Benjamin's life, in his theoretical writings as well as in his *Denkbilder*.

Inhalt

I. Einleitung	7
II. Medien- und kulturgeschichtliche Umbrüche und deren Auswirkungen auf Walter Benjamin und sein Werk	9
III. Anachronie, Allegorie und die Sehnsucht nach der <i>Reinen Sprache</i> bei Walter Benjamin – eine Begriffserklärung	17
3.1. Anachronie	17
3.2. Allegorie	21
3.3. Die Sehnsucht nach der <i>Reinen Sprache</i>	31
IV. Situierung von Walter Benjamins Denkbildern im Kontext seines Gesamtwerkes	36
4.1. Denkbilder – Pars pro toto von Walter Benjamins Umgang mit Vanitas?	40
4.1.1. Das Denkbild – Versuche der Definition	40
4.2. Analyse einiger Denkbilder Walter Benjamins	46
4.2.1. Analyse des jeweils die Denkbild-Reihe abschließenden Denkbildes <i>Kurze Schatten</i> 49	
4.2.2. Analyse des Denkbildes <i>Platonische Liebe</i>	52
4.2.3. Analyse des Denkbildes <i>Zu nahe</i>	58
4.2.4. Pläne verschweigen	61
4.2.5. <i>Der Baum und die Sprache</i>	66
4.2.6. <i>Das Spiel</i>	72
4.2.7. <i>Die Ferne und die Bilder</i>	76
V. Conclusio	83
VI. Verzeichnis der Denkbilder Walter Benjamins	85
VII. Literaturverzeichnis	89

I. Einleitung

In seinen – in der Forschung seltener aufgegriffenen – *Denkbildern* arbeitet Walter Benjamin Theorien zur Allegorie, Trauer, Anachronie und der Reinen Sprache in Form von kurzen, mitunter sehr kurzen Textstücken aus. Vereinfacht könnte gesagt werden, Walter Benjamin thematisiere den Topos der Vanitas in unterschiedlicher Weise anhand der Denkbilder – so die These der vorliegenden Arbeit.

Hier soll gezeigt werden, wie der Topos der Vanitas in einigen ausgewählten Denkbildern thematisiert wird.

Dazu wird zunächst ein kurzer Abriss der medien- und kulturgeschichtlichen Umbrüche und deren Auswirkungen auf Walter Benjamin und sein Werk gegeben. Nach einer Einführung in die Begrifflichkeiten Anachronie, Allegorie und Sehnsucht nach der Reinen Sprache bei Benjamin werden sie vor dem Hintergrund der Texte *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934), *Über den Begriff der Geschichte* (1940), *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Über die Aufgabe des Übersetzers* (1923) beleuchtet.

Dabei soll herausgearbeitet werden, dass Walter Benjamins Fokus auf dem Unvollkommenen, Unfassbaren, kurzum auf dem Dazwischen liegt: zwischen den Zeiten, zwischen den «Schichten» der Sprache, in Verbindung mit einem Eingedenken und einem Mitdenken des Todes. Es soll Benjamins Konzentration auf die Vanitas und Trauer sowie deren Überwindung dargestellt werden.

Nach einer Klärung der theoretischen Begrifflichkeiten wird der Denkbild-Begriff als polymorphes, flexibles Format diskutiert.

Sodann wird eine Synthese der Erkenntnisse in Form einer Analyse ausgewählter Denkbilder erfolgen. Die im Fokus dieser Untersuchung stehenden *Denkbilder* sind eine Auswahl aus den Reihen *Kurze Schatten* und *Kurze Schatten II*, es handelt sich um *Kurze Schatten*, *Platonische Liebe*, *Zu nahe*, *Pläne verschweigen*, *Der Baum und die Sprache*, *Der Spieler* und *Die Ferne und die Bilder*. Diese Denkbilder stehen in der Walter-Benjamin-Forschung aus heutiger Sicht weniger im Zentrum als jene der *Einbahnstraße*. Sie sind in Zeitungen oder Zeitschriften publiziert worden. Entstanden mitten in der

Schaffensperiode zwischen 1929 und 1933, könnten sie die Essenz von Walter Benjamins Denken enthalten.

Es soll geklärt werden, ob sich aus diesen Denkbildern die Topoi der Allegorie, der Reinen Sprache, der Vanitas und der Anachronie herauslesen lassen und inwieweit die hier mitgedachte Notion des «Dazwischen» nachweisbar ist.

II. Medien- und kulturgeschichtliche Umbrüche und deren Auswirkungen auf Walter Benjamin und sein Werk

Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, Gefeierte, das der Dichter und Denker nicht ausgenommen.¹

Der unmittelbare Kontext des einleitend zitierten Mottos von Port Bou, die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, so schreibt Benjamin im April 1940 an Gretel Adorno, «lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens), das in ihnen auf anderer Ebene erscheint, mich noch für lange beschäftigen wird.»²

Die Namenlosen, ihr Eingedenken, das Erinnern. Schon in diesen wenigen Zeilen fallen die wichtigsten Stichworte für die Literatur Walter Benjamins. Nicht nur um 1940 beschäftigt er sich mit der Erinnerung und dem Vergessen, schon viele Jahre zuvor entwickelt er um diesen Themenkreis seinen Forschungs- und Beobachtungsschwerpunkt.

Walter Benjamin war Zeit seines Lebens mit den Größen seiner Epoche entweder beschäftigt oder befreundet. Zu seinen Freunden zählten neben Gershom Scholem, Theodor und Gretel Adorno, Hannah Arendt und Berthold Brecht.

So schreibt Hannah Arendt über Walter Benjamin:

Sicher hat Scholem recht, wenn er meint, daß Kafka unter zeitgenössischen Autoren neben Proust Benjamin am nächsten stand, und zweifellos hat Benjamin auch an die «Trümmer- und Katastrophenstätten» der eigenen Arbeit gedacht, wenn er schrieb, daß «die Einsicht in [Kafkas] Produktion unter anderem an die schlichte Erkenntnis gebunden ist, daß er gescheitert ist.» Auch von Benjamin könnte man sagen, was er selbst so einzig treffend von Kafka gesagt hat: «Die Umstände dieses Scheiterns sind mannigfaltig. Man möchte sagen: war er des endlichen Mißlingens erst einmal sicher, so gelang ihm unterwegs alles wie im Traum.»³

In ihrem Essay über Walter Benjamin resümiert Hannah Arendt sein Leben als ein kontinuierliches Brechen und Scheitern, letztlich das einer Allegorie nach Benjamins Verständnis. Auch das Flanieren, das Walter Benjamin einerseits in Berlin pflegt,

¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 3, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 1241.

² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 3, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 1226 – 1227.

³ Arendt, Hannah: *Benjamin, Brecht*, München: Piper 1986, S. 25.

andererseits in Paris nicht zuletzt durch die Lektüre und eingehende Beschäftigung mit Charles Baudelaire erfährt, ist ein intensives Aufnehmen von Bruchstücken einzelner Eindrücke des Großen der Stadt. Hannah Arendt bezeichnet Walter Benjamin als *homme de lettres*, der eine freie Existenz, freilich um den Preis der regelmäßigen Einkünfte, gewählt hat.⁴

Kein Zweifel, diese Berufswahl war dem frühen französischen Einfluß, der unmittelbar als Wahlverwandtschaft empfundenen Nähe und des großen Nachbars jenseits des Rheins geschuldet. Viel bezeichnender aber ist, daß selbst diese Einordnung in ein Fach eigentlich von der Ungunst der Zeit und der finanziellen Misere motiviert war. Will man das, worauf er sich spontan, wenn auch vielleicht nicht bewußt, «beruflich» vorbereitet hatte, in sozialen Kategorien fassen, so muß man auf das wilhelminische Deutschland zurückgreifen, in dem er aufgewachsen war und wo seine ersten Lebenspläne sich formiert hatten. Man könnte dann sagen, Benjamin hat sich auf nichts beruflich vorbereitet als auf den «Beruf» eines Privatsammlers und Privatgelehrten. Sein Studium, das er vor dem ersten Weltkrieg begonnen hatte, hätte unter den damaligen Umständen nur in der Universitätskarriere enden können, die aber, wie jede Beamtenlaufbahn, ungetauften Juden noch verschlossen war. Sie konnten sich habilitieren und es bestenfalls zu einem unbezahlten Extraordinariat bringen; es war also eine Laufbahn, die ein gesichertes Einkommen nicht einbrachte, sondern voraussetzte. Der Doktor, zu dem er sich bereits nur aus «Rücksichten auf meine Familie» entschloß, und die spätere Habilitation waren als die Voraussetzung gedacht für die Bereitschaft der Familie, dies Einkommen zur Verfügung zu stellen.

Diese Verhältnisse änderten sich schlagartig nach dem Krieg: die Inflation hatte weite Kreise des Bürgertums verarmt, wenn nicht gar enteignet, und in der Weimarer Republik stand die Universitätslaufbahn auch ungetauften Juden offen.⁵

Am 15. Juli 1892 geboren, erlebt Walter Bendix Schönflies Benjamin in jungen Jahren sowohl die Euphorie als auch das klägliche Scheitern im Großen Krieg von 1914 bis 1918. Seine Familie, zunächst begütert, verliert nach und nach finanzielle Mittel. Umzüge und materieller Verlust sind die Folge. Schon in dieser Zeit erfährt Walter Benjamin die Endlichkeit des Ist-Zustandes, den man doch für so fixiert und unveränderlich halten möchte, und die Kraft des Erinnerns an vergangene Zeiten.

Die Jahrhundertwende, die geschichtlichen Umbrüche seiner Jugend (Ende der Kaiserreiche, Krieg, Inflation) aber auch die mediengeschichtlichen Meilensteine jener Zeit (Weiterentwicklung der Photographie, Radio, Film, Reklame) haben Walter Benjamin nachhaltig geprägt.

Als Sohn einer großbürgerlichen Familie hat Walter Benjamin kein Interesse, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, auch das Thema Judentum ist in seiner Familie von

⁴ Arendt, Hannah: *Benjamin, Brecht*, München: Piper 1986, S. 32.

⁵ Arendt, Hannah: *Benjamin, Brecht*, München: Piper 1986, S. 33.

Assimilation, also Brüchen zwischen Judentum und Christentum, geprägt, und dem starren schulisch-akademischen Betrieb steht er kritisch gegenüber:

Sowohl jüdische als auch christliche Feiertage werden in seiner Familie begangen; seine Eltern ermöglichen es ihm, seinen eigenen Weg zu gehen. Später sind sie allerdings nicht damit einverstanden, daß Benjamin keinen regulären Beruf ergreift.

Dem akademischen Lehrbetrieb steht Benjamin von Anfang an distanziert gegenüber. Schon in seiner Schulzeit entwickelt er ein kritisches Bewußtsein für die gängige hierarchische Ordnung zwischen Schülern und Lehrern. Von 1904 bis 1907 besucht Benjamin das Landerziehungsheim Haubinda. Die dort im Vordergrund stehende Gleichberechtigung von Schülern und Lehrern, vor allem aber die Bekanntschaft mit dem Pädagogen Gustav Wyneken, hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck beim jungen Benjamin und legen den Grundstein für sein späteres Engagement in der Jugendbewegung. Als Anhänger Wynekens tritt Benjamin zwischen 1912 und 1914 für eine Reform der Schule und Erziehung ein.⁶

Im Dazwischen, zwischen den Religionen, den Kulturen, die damit einhergehen, und im Dazwischen der Berufs- und Bildungsideale kann sich Walter Benjamin in jungen Jahren dazu entschließen, Stellung zu beziehen, Position für eine andere Denkart der Pädagogik, in welcher jene, die «belehrt» werden sollten, auch zu Wort kommen können. Wyneken scheint dieses Bestreben Walter Benjamins nach einem Bruch mit der Pädagogik-Tradition erkannt und unterstützt zu haben.

Doch die Begeisterung für Wyneken wird jäh unterbrochen: Walter Benjamin distanziert sich 1914 von seinem Lehrer, da dieser sich, wie viele Intellektuelle jener Tage, sehr für den Weltkrieg begeistert, eine Haltung, die Walter Benjamin nicht teilen kann.⁷

Auch hier kann ein Bruch Walter Benjamins nicht nur mit einem seiner Lehrer, sondern mit einem großen Teil der Intellektuellen seiner Zeit verortet werden: Er befürwortet den Krieg nicht, und auch das rigide akademische System wird ihm zu eng für seine Denkart.

Die hier skizzierten ersten Eindrücke vom Leben Walter Benjamins können als ein Kontinuum gelesen werden. Und doch erweckt es den Anschein, als hätte sein Leben ihn dazu geführt, das Bruchstückhafte, das Allegorische und damit das Bewusstsein um die Vergänglichkeit in den Mittelpunkt seiner Interessen zu stellen. Nach einer erfolgreichen Ablegung der Defensio seiner Dissertation versucht Walter Benjamin, als Literaturkritiker und Lehrer über die Runden zu kommen. Ein wesentlicher Baustein dabei ist aber auch die Arbeit an seiner Habilitation, die es ihm erlauben sollte, ein Leben als Universitätsangehöriger zu führen. Dazu sollte es nicht kommen, die Beschäftigung

⁶ Werner, Nadine: «Zeit und Person», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 3.

⁷ cf. Werner, Nadine: «Zeit und Person», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 3.

mit der Vanitas im Rahmen seiner Habilitation – er beschreibt den Ursprung des deutschen Trauerspiels – muss gerade auf Grund der Rigidität des universitären Apparates und dessen Mechanismen scheitern.

Seine als Habilitationsschrift konzipierten Beobachtungen zur deutschen Barockliteratur *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sind gleichsam ein Zeugnis für den gefühlten Niedergang der deutschen Kultur während der Weimarer Republik, wie Werner Fuld in seinem Buch *Walter Benjamin zwischen den Stühlen. Eine Biographie* konstatiert:

Während die Barockliteratur bedeutungsvoll für die Neugeburt Deutschlands im 17. Jahrhundert wurde, urteilt Benjamin hart über die zeitgenössische: «Die zwanzig Jahre deutschen Schrifttums dagegen, die zur Erklärung des erwachten Anteils an der Epoche angezogen wurden, bezeichnen einen, wie auch immer vorbereitenden und fruchtbaren, Verfall.» (GS I, 1, 366) Über einer derart bezeichneten Differenz darf nicht vergessen werden, daß die Kategorie des Verfalls erkenntnistheoretisch im Zentrum des Trauerspiel-Buches steht, daß also Benjamin von ihr, d.h. von der subjektiv erfahrenen zeitgenössischen Situation aus einzig in der Lage ist, das Trauerspiel als trauriges Spiel der untröstbaren Verzweiflung im Gegensatz zur Tragödie griechischen Vorbilds mit ihren unbeugsamen Charakteren als spezifisch eigene Gattung zu erkennen und in seinen Eigenheiten zu begründen. Gerade die zeitkritische Erkenntnis einer historischen Verfallssituation (hier der Weimarer Republik) ermöglicht im Wiedererkennen die Entdeckung des Gegenstands. Das Bekenntnis immerhin ist bemerkenswert: daß von 1904 bis 1924 alle deutsche Literatur nur Zeugnis des eigenen Niedergangs sei; wieder erkennt man hier die Abneigung Benjamins gegen die Kultur der Weimarer Republik. Nicht allein literarisch, auch im soziologischen Bereich empfand er die Situation in Deutschland als zunehmend entwürdigend, weshalb es ihm bei seiner Flucht 1933 nur um die verlorenen Publikationsmöglichkeiten leid tat.⁸

Der Verfall als Thema seiner Habilitation, die Kritik an der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts, die scharfsinnige Beobachtung der Zersetzung Deutschlands und dessen Kultur können als weitere Bausteine, wenn nicht Bruchstücke, seiner Vertiefung in die Vanitas-Motivik gelesen werden. Seine Habilitation wird abgelehnt, er muss sie zurückziehen, das Thema des Verfalls, sein Rückgriff auf die längst vergessenen Dramen des Barock und seine Art des Aufbaus, die den damaligen Kriterien für eine wissenschaftliche Arbeit gar nicht entspricht, sind auf dem Wissenschaftsmarkt nicht opportun.

Walter Benjamin ist, nachdem eine universitäre Karriere auf Grund der abgelehnten Habilitationsschrift in unendliche Ferne gerückt war, als Literaturkritiker tätig.⁹

⁸ Fuld, Werner: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, München/Wien: Carl Hanser 1979, S. 166.

⁹ «Im Literaturbetrieb der Weimarer Republik nimmt Benjamin die Position eines Publizisten, Intellektuellen, Essayisten und Kritikers ein. Während das Ende dieser Lebensphase mit dem Datum 1933 als politischer Einschnitt vorgegeben ist, kann der Zeitraum 1924/1925 als Einsatzpunkt gelten: Benjamin löst sich vom akademischen Kontext und ist als freier Publizist und Autor genötigt, regelmäßig und rasch für den

Das Scheitern der eingeschlagenen Karriere ist ein weiterer, vielleicht schmerzlicher Neuorientierungspunkt in Walter Benjamins Leben. Um Geld zu verdienen, ist er als Kritiker tätig, die letzten Reste materieller Hoffnung, also sein Erbe, gehen in der Inflation verloren. Eine Zeit der totalen Desillusionierung beginnt, mit einer klaren Sicht auf die Zeichen der Zeit.

In den 1930er Jahren beschäftigen sich viele Intellektuelle mit der Erforschung der europäischen ästhetischen Kultur und mit der Industrialisierung nach kapitalistischen Maßstäben. Gleichzeitig orientieren sich viele am ausgeklungenen 19. Jahrhundert, wie Gerhard Wagner in seinem Buch *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne* beschreibt. In diesem Zusammenhang seien Max Raphaels kunstsoziologische und -theoretische Arbeit *Proudhon. Marx. Picasso*, erschienen 1933 in Paris, Ernst Blochs *Erbschaft dieser Zeit* (Zürich 1935), Siegfried Kracauers *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam 1937) oder eben auch *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) von Walter Benjamin genannt. Sie alle können nicht mehr in Deutschland erscheinen.

Diese so vielfältigen Material- und Methodenangeboten äußernde Orientierung auf die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts war kein Zufall. Denn das Erleben der Dynamik der sozialen und politischen Auseinandersetzungen nach dem I. Weltkrieg in Deutschland, der Krise des parlamentarischen Systems, des wachsenden Einflusses imperialistischer Massenpropaganda und präfaschistischer Tendenzen, dann das Erleben der weltpolitischen Wirkungen der extremen Ausnahmesituation, die mit seiner Machtergreifung durch den deutschen Faschismus geschaffen wurde, aus der Perspektive des Exils forderten diese Denker heraus zur vertieften historisch-theoretischen Auseinandersetzung mit Verlauf und Ergebnissen der Vorgeschichte des 20. Jahrhunderts. In engem Zusammenhang mit den Haupttendenzen der kapitalistischen Produktivkraftenfaltung, Arbeitsteilung und Kooperation, mit der industriellen Umwälzung in England und mit den Resultaten der bürgerlichen politischen Revolutionen in Frankreich untersuchten sie daher besonders Veränderungen in Gegenständen, Gestaltungsweisen, Erbe- und Traditionsbezügen, Verbreitungsmechanismen und sozialen Funktionen der Künste im 19. Jahrhundert mit Blick auf ihre langfristigen Weiterwirkungen.¹⁰

1927, als Walter Benjamin bereits mit der Arbeit an den *Passagen* beschäftigt ist und zum Gelderwerb diverse Artikel veröffentlicht, bespricht er Sergej Eisensteins Film

literarischen Markt zu produzieren. Dieser lebensgeschichtliche Einschnitt resultiert aus Gegebenheiten, die sich mit zwei Stichworten erfassen lassen: Ablehnung der Habilitation und Inflation. Durch das Scheitern der Habilitation ist Benjamin eine akademische Karriere versperrt, und die Inflation ruiniert das väterliche Vermögen, so daß nach dem Tod des Vaters (18. Juli 1926) kein nennenswertes Erbe vorhanden ist.» in: Werner, Nadine: «Zeit und Person», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 5.

¹⁰ Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 42, Berlin: VISTAS 1992, S. 13.

Panzerkreuzer Potemkin (1925) und akzentuiert dabei die sich seit dem 19. Jahrhundert vollziehende «Revolution der Technik»¹¹:

Die technischen Revolutionen – das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen, je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen.¹²

Walter Benjamin kommt in diesem Zitat auf Bruchstellen der Kunstentwicklung zu sprechen, Bruchstellen, die er in der Allegorie schon verortet hatte und die ihn durch sein Werk hindurch begleiten werden. Er begreift die Allegorien als Bruchstücke, nicht als ein Fehlen von etwas, sondern auf ein Hinweisen auf etwas anderes, wie hier aus dem Zitat ersichtlich wird. Das Bruchstück verweist produktiv auf Tendenzen, Neuerungen, Rück- und Vorgriffe auf Neues und lässt so auch Neues zu; es kann durch den Bruch entstehen, sich neu formieren und formatieren.

Technik als Fetisch und «Parallelisierung von technologischem, politischem und künstlerischem Fortschritt, wie sie sich auch in den Konzepten der zeitgenössischen Avantgarden findet, wurden von Benjamin in den dreißiger Jahren zunächst beibehalten.»¹³

Dies zeigt sich zum Beispiel auch im *Kunstwerk*-Text:

Mit diesen Veränderungen des traditionellen Gattungs- und Genregefüges erfaßt Benjamin Erscheinungsweisen eines neuartigen Prozesses kunstpraktischer Kommunikation über unterschiedliche Realitätserfahrung und -aneignung, über differenzierte Produktions- und Rezeptionsweisen unter den Bedingungen der – von den «Apparaten» verstärkten – Grenzüberschreitung und -verwischung zwischen Alltag, Massen und Künsten, zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten, Kultursegmenten und medialen Substanzen schon im 19. Jahrhundert.¹⁴

Gerhard Wagner bringt hier pointiert einen der mutmaßlichen Gründe zum Vorschein, warum Benjamin zu Lebzeiten bei Weitem nicht den Erfolg hatte, der ihm aus heutiger Sicht gebührt hätte und warum er nach wie vor beinahe nur ExpertInnenkreisen vorbehalten ist: Walter Benjamin war es möglich, auf Grund seines Verständnisses des Dazwischen, zwischen Ganzem und Bruchstück, zwischen Jetzt und Vergangenheit,

¹¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II 2, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 753.

¹² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II 2, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 752.

¹³ Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 42, Berlin: VISTAS 1992, S. 21.

¹⁴ Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 42, Berlin: VISTAS 1992, S. 30.

zwischen Medientechniken, Neuerungen aufzuspüren, ihnen Bedeutung beizumessen, ihnen einen Schauplatz zu bieten.

Im Wirrwarr der neuen Medien (Photographie versus Film und dessen Anwendungen) hält Walter Benjamin inne und entziffert eine Meta-Sprache, einen Meta-Text, der sich ihm offenbart. Diese Meta-Sprache, der Meta-Text ist Sprache, jenseits der instrumentalisierten, jenseits der ewig verweisenden, vermittelnden. Eine «reine» Sprache, ein «reiner», «ursprünglicher» Text. Eine neue Wirklichkeit entfaltet sich vor seinen Augen. In einigen Punkten ist er sicherlich zu naiv (z. B. was die Nutzung des Filmes als Propagandainstrument der Nationalsozialisten betrifft), in anderen Punkten scheint er die Zukunft sehr klar wahrzunehmen: im Scheitern Deutschlands, im Scheitern der Schaffung einer neuen hochkarätigen deutschen Literatur, im Scheitern der Menschen als Individuen gegenüber der, für ihn freilich faszinierenden, Maschine und den vorhersehbaren Mechanismus dieses Scheiterns.

Die (Stereo-)Typisierung von sozialem Verhalten im Systemprozeß der ästhetischen Kultur des Industriekapitalismus in «phantasmorgischen» Schwellenfiguren zwischen realer Massenhaftigkeit und ideal-scheinhafter Individualität deutet für Benjamin auf die – von den «Apparaten» der Kunstindustrie immer wieder assimilierte, potenzierte und ventilierte – «Zweideutigkeit» nicht nur der gesellschaftlichen Verhältnisse und Kunstprodukte im Zeichen von Moderne und Mythos, von Industrialisierung und Antikisierung, sondern auch auf die «Zweideutigkeit» der realen Existenzweise und der «politischen Haltung» besonders «der mittleren Klassen und dem zweiten Kaiserreich» (V, I, 529).¹⁵

Gerhard Wagner akzentuiert in diesem Zitat eine Zweideutigkeit. Bei näherem Betrachten könnte auch von einer generellen Mehrdeutigkeit bis hin zu einem Dazwischen zwischen aller vermeintlicher Klarheit ausgegangen werden. Dieses «Dazwischen zwischen allem», den Zeiten, den politischen Gebärden, den Gesellschaftsschichten, den Ländern und Kulturen, der Kulturtechniken etc. macht das Scheitern noch wahrscheinlicher, da ein Dazwischen im Sinne Walter Benjamins auch etwas Unbeschreibliches, Unvermittelbares an sich hat.

In diesem Sinne scheint das Motiv des Todes, der Vergänglichkeit, im Leben und Werk Walter Benjamins unaufhörlich (dazwischen) mit dabei zu sein. Klaus Garber kommentiert dazu in seinem Buch *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken* Folgendes:

Der Tod hatte im Denken Walter Benjamins lebenslang eine große Rolle gespielt. Er war mit ihm denkend vertraut. Hatte er ihn wirklich nur als Feind des Lebens begriffen? Leben, so hatte er im Trauerspielbuch in der großen geistlichen Tradition des Abendlandes noch einmal schreiben können, beginne, aus der Perspektive des Todes betrachtet, eben erst nach dem Tode. Aber auch in seiner Ästhetik spielte der Tod eine beherrschende Rolle. Ein

¹⁵ Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 42, Berlin: VISTAS 1992, S. 49.

Leben entfalteteten die Werke erst langsam in der Zeit, und dies ganz unabhängig von der Intention ihrer Schöpfer und vielfach erst nach ihrem Tod. Kritik begriff dieser größte Kritiker des 20. Jahrhunderts als Mortifikation der Werke, um den in den schönen Schein gehüllten Wahrheitsgehalt aufdecken zu können. Am machtvollsten aber stand ihm der Tod in dem Felde vor Augen, dem sein Nachdenken unaufhörlich von Jugend an galt, der Geschichte.¹⁶

Wie am Anfang dieses Kapitels bereits konstatiert, beschreibt Klaus Garber Walter Benjamins unaufhörliches Interesse an der Geschichte. Nicht aber an der Geschichte der Siegenden, Überlebenden, sondern an jener der Gestorbenen, Verlierenden, am Tod.

Klaus Garber schreibt hier auch richtigerweise von der Enthüllung der Wahrheit, die sich unter dem schönen Schein befindet. Wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt wird, tut Walter Benjamin dies vorwiegend mit Hilfe seiner genauen Beobachtung des Alltags, der Architektur, der Geschichte, und bedient sich dabei der Allegorie.

Spätestens seit seiner zurückgewiesenen Habilitationsschrift beschäftigt Walter Benjamin sich mit Vanitas und Allegorie. Willem van Reijen schreibt dazu:

Leitbild von Benjamins Barockbuch ist die Trostlosigkeit, in die der Mensch durch alles irdische Tun und durch das Denken gestürzt wird. Diese Verfassung der Trostlosigkeit, der Erstarrung, der Melancholie, ist Folge und Ausdruck eines unüberwindbaren Antagonismus in praktischer – und eines unaufhebbaren Widerspruchs in theoretischer Hinsicht. [...] Die fehlende Transzendenz läßt jeden Menschen, jedes «Selbst» erstarren. Antithetik und fehlende Transzendenz vergegenwärtigen fortwährend die Möglichkeit der totalen Katastrophe. [...] Aber die Antithetik vergegenwärtigt auch das Gegenteil des bloßen Verharrens. Die Erfahrung der absoluten Hinfälligkeit unseres Lebens und dessen Sinn wird zum Ausgangspunkt der Idee der Rettung. So ist auch das Leitmotiv des Trauerspielbuchs eingebettet zwischen der durchaus hoffnungsvollen «Erkenntnistheoretischen Vorrede» und den nicht weniger hoffnungsvollen Schlußabschnitten. Die «(Sinn-)leere Mitte» liegt zwischen den Extremen einer positiv eingefärbten Erkenntnisphilosophie und der Idee der Apokatastasis.¹⁷

Walter Benjamin selbst war zu Lebzeiten ein Bruchstück, eine Allegorie, die bei Weitem nicht so bekannt war, wie er es heute ist. Nur wenige seiner theoretischen Schriften wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, und ein Überblick über sein Schaffen wurde erst nach seinem Tod möglich:

Eingangs wurde festgestellt, daß Benjamin zu seinen Lebzeiten noch nicht als Autor in Erscheinung getreten ist, dessen Identität mit der Einheit seines Gesamtwerks in Verbindung gebracht worden wäre. Doch selbst wenn die Verschiedenheit der Themen, Formen, Publikations-Orte und Anlässe es mit sich brachte, daß der Zusammenhang seiner Arbeiten damals weitgehend unbeachtet blieb, legte Benjamin die Texte doch so an, daß sie sich ausdrücklich oder unausdrücklich aufeinander bezogen, und hob sie auf. Dadurch kam der weitverzweigten Produktion bereits ein versteckter Werkcharakter zu, der in der posthumen Rezeption freigelegt wurde.¹⁸

¹⁶ Garber, Klaus: *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken*, München: Fink 1992, S. 97.

¹⁷ Reijen, Willem van: «Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? – Die Barockrezeption W. Benjamins und Th. W. Adornos», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1992, S. 18-19.

¹⁸ Küpper, Thomas und Skrandies, Timo: «Rezeptionsgeschichte», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 18.

III. Anachronie, Allegorie und die Sehnsucht nach der *Reinen Sprache* bei Walter Benjamin – eine Begriffserklärung

Hannah Arendt bezeichnet die tatsächliche Profession Walter Benjamins als etwas, das es in seinem Heimatland gar nicht gibt, als *homme de lettres*:

Der *homme de lettres* erscheint uns heute als eine eher harmlose, abseitige Figur, als sei er in der Tat mit der immer das Komische streifenden des Privatgelehrten gleichzusetzen. Aber Benjamin, dem das Französische so nahe stand, daß die Sprache für ihn eine «Art Alibi» seiner Existenz wurde, dürfte um seine Herkunft aus dem vorrevolutionären Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts so gut gewußt haben wie um seine außerordentlichen Verdienste um die Französische Revolution. Im Gegensatz zu den späteren Schriftstellern und Literaten, den «écrivains et littérateurs», mit denen sogar der Larousse die *hommes de lettres* verwechselt, leben sie zwar in der Welt des geschriebenen und gedruckten Wortes, vor allem auch umgeben von Büchern, waren aber weder gezwungen noch willens, das Schreiben und Lesen berufsmäßig zum Gelderwerb auszuüben. [...] Ich erwähne diesen historischen Hintergrund nur, weil sich in Benjamin das Bildungselement auf so einzigartige Weise mit dem revolutionär-rebellischen vereinigte. Es war, als ob kurz vor seinem vermutlich endgültigen Verschwinden die Figur des *homme de lettres* sich noch einmal in der ganzen Fülle ihrer Möglichkeiten zeigen sollte, obwohl oder vielleicht gerade weil ihr die materielle Basis auf eine so katastrophale Weise entzogen war, so daß die rein geistige Passion, die diese Figur so liebenswert macht, sich auf eine um so eindringlichere und eindrucksvollere Weise entfalten und bewähren konnte.¹⁹

Der sicheren Geldnot zum Trotz bleibt Walter Benjamin bis zu seinem Tod seinem Bildungsideal treu, das sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, selbst in minimalsten Äußerungen manifestiert: dem des hoch belesenen, bis ins Letzte kritischen und hellichtigen Literaturkritikers. In dieser Position distanziert er sich von seinem Text, ohne abwesend zu sein, praktiziert eine Neudeutung als verstaubt geltender Genres und Stilmittel und entwickelt ein eigenes Zeitverständnis.

3.1. Anachronie

Walter Benjamins Werk thematisiert ein Dazwischen, zwischen den Mächten, zwischen den Zeiten, ein Nicht-Greifbares zwischen den Sprachen, zwischen Gedanken und sprachlicher Äußerung. Das Dazwischen der Zeiten, die Anachronie, erreicht Walter Benjamin mittels Zitaten, die im Grunde sowohl ein zeitliches Verschwimmen evozieren

¹⁹ Arendt, Hannah: *Benjamin, Brecht*, München: Piper 1986, S. 36-37.

und den gängigen Geschichtsbegriff in Frage stellen, als auch mittels einer innovativen Verwendung der Allegorie, die Vorstellungen als solche in Frage stellt und konterkariert:

Es wäre daher an der Zeit, die Prinzipien der Benjaminschen Geschichtsphilosophie als die Grundlegung einer anderen, radikal neuen Hermeneutik zu verstehen, nämlich einer, die den veränderten Bedingungen von Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis in der Moderne Rechnung trägt. Benjamin hat eine neue geschichtsphilosophische Methode inauguriert, die nicht mehr von fertigen Modellen ausgeht, sondern Modelle allererst herstellt. Ihmzufolge hat es die Geschichte nicht mit objektiven Gegebenheiten zu tun, die nur noch abzubilden wären, der Historiker arbeitet nicht maßstabgerecht nach einem gegebenen Modell, vielmehr ist Geschichte immer das Produkt einer heuristischen Aktivität zu verstehen, das heißt: sie selbst schafft die Modelle, in denen sie erkennbar wird. Und in diesem Zusammenhang ist auch die neue epistemologische Bedeutung des Bildes zu sehen, das bei Benjamin an die Stelle des Begriffs als der kleinsten, nicht weiter rückführbaren Einheit von Erkenntnis tritt. Dieses Bild verdankt sich keiner Wahrnehmung, es besitzt keine einfache Referenz in der historischen Wirklichkeit, und genauso wenig illustriert es einen Gedanken, der auch außerhalb seiner Bestand hätte und mithin auch eine andere Formulierung zuließe. Vielmehr ist das dialektische Bild als ein Medium bestimmt, in dem sich zwei verschiedene Wirklichkeiten, also auch zwei Zeithorizonte nach Art eines frontalen Zusammenstoßes ineinanderschieben, um einen neuen Horizont und eine neue Perspektive zu eröffnen. Denn die Vergangenheit ist uns nicht als eine körperliche Wirklichkeit, die in allen ihren Einzelheiten rekonstruiert werden könnte, sondern immer nur als ein Bild gegeben, das wesentlich mit uns gleichzeitig ist. Benjamins Versuch, die Geschichte brennpunktartig aus bedeutenden Einzelheiten zu konstruieren, räumt daher der Synchronie den unbedingten Vorrang vor der Diachronie ein.²⁰

Walter Benjamins Geschichtsverständnis ist bildhaft und nicht wertend, es schafft Modelle, anstatt diese auszufüllen. Die Synchronie, die Rita Bischof in oben genanntem Zitat beschreibt, drückt Walter Benjamins Unverständnis für Epocheneinteilungen oder Fixierungen in Kategorien wie Gut und Böse aus. Harald Steinhagen stellt die Bildhaftigkeit der Sprache Walter Benjamins in den Fokus seiner Untersuchungen und schreibt:

Zugleich aber trägt sein eigenes Denken unbezweifelbar die Züge allegorisch-emblematischer Verfahrensweisen, wie schon seine auffällige Vorliebe für bildliche Umschreibungen mitten in gedanklichen Analysen zeigt. Auch ist es kein Zufall, daß Begriffe wie «Denkbild» und «dialektisches Bild» an die *Pictura* im Emblem oder Sinnen-Bild erinnern. Und schließlich ist die «Konstruktion» der Geschichte, die Benjamin in den späten Thesen «Über den Begriff der Geschichte» als das Verfahren materialistischer Geschichtsschreibung skizziert, durchaus ein allegorisches Verfahren, zumindest im Sinne des Benjaminschen Allegorie-Begriffs; dem entspricht es, daß seine Geschichtsauffassung in den Thesen der alten typologischen nahesteht, auch wenn sie diese säkularisiert und dadurch modifiziert [...]²¹

Um Anachronie und damit das Dazwischen – zwischen den Siegern und den Besiegten, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen dem Bild und der Schrift etc. – auszudrücken, verwendet Walter Benjamin die Technik der *Mise en abyme*:

²⁰ Bischof, Rita: «Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 122-123.

²¹ Steinhagen, Harald: «Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie», in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: J.B. Metzler 1979, S. 667-668.

Dies Verhältnis des Alten zum Neuen, wie umgekehrt des Neuen zum Alten, gehört zu der einer jeden Allegorie inhärenten Historizität eines «Anderen» als eines – eben darum nicht anders als – «anders zu Sagenden.» Das Schema der Allegorie faßt Zeit als Andersheit und variiert diese nach Änderungskategorien. Diese Änderungskategorien des Anderssagens sind keine des Seins wie es bei Kategorien sonst der Fall ist, aber man könnte sie, wenn man wollte, als Änderungskategorien von Seins-Geschichte auffassen.²²

Ähnlich einem Zitat, das aus einem «alten» Kontext gerissen und in einen völlig neuen transferiert werden kann, ist die Allegorie immer im Alten, im Vergangenen, im Toten, verwurzelt und findet sich im Neuen wieder. Dabei ist es nicht passiv, sondern gestaltet sein neues Umfeld aktiv mit, schafft neue Realitäten.

Das Zitat kann als Erinnern, Wiederholen etc. gelesen, das Zitieren an sich auch als ein Gewaltakt verstanden werden. Dabei kann jener, der zitiert, wohl auch seiner Macht bewusst, herrschende Strukturen zerstören, ziselieren, neu konzipieren.²³

In seinem Geschichts-Aufsatz kritisiert Walter Benjamin den geläufigen Begriff der Geschichte, eine Abfolge von Geschehnissen, die zeitlich aufeinander folgen und auch so zu verstehen sind. Für Walter Benjamin ist Geschichte aber eben nicht etwas Starres, Festgeschriebenes:

Einer der Hauptpunkte von Benjamins Kritik am Verständnis der Geschichte als Kontinuum liegt darin und fundiert eben darin die Katastrophe, daß es ohne wirklichen Fortschritt so weitergeht wie bisher. Daß also die Zeit, aus der Geschichte erwächst, als homogen und leer begriffen wird und nicht als Moment, in dem sich jederzeit alles denkbare ereignen könnte. Benjamins Methode scheint im Unterschied zum Fatalismus der ewigen Wiederkehr des Immergleichen im Unterbrechen selbst ein Moment integriert zu haben, das einen utopischen Vor-Schein antizipiert.

Die Kontemplation aber, das Unterbrechen und Stillstehen, bieten gewissermaßen nur die Grundlage der Methode, die Benjamin «philologisch» nennt.²⁴

Helmut Klaffenberger bringt Walter Benjamins Geschichtsverständnis in den Zusammenhang der Monade und des Bildes, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch genauer besprochen wird:

Auch die Technik des Bildes versteht er als Dialektik im Stillstand, das Bild ist ihm etwas, «worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt». (GS V/1, S. 576) Die Geschichte wiederum ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bilde, wobei «Jetztzeit» für

²² Haverkamp, Anselm: «Metaphora dis/continua: Figure in de/construction. Mit einem Kommentar zur Begriffsgeschichte von Quintilian bis Baumgarten», in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hrsg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 29.

²³ cf. Baumann, Valérie: *Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild*, Eggingen: Edition Isele 2002, S. 10.

²⁴ Klaffenberger, Helmut: «Aspekte von Bildlichkeit in den Denkbildern Walter Benjamins», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 452-453.

die In-Bezug-Setzung eines aktuellen Standpunkts, mit einem bestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit steht.²⁵

Wie bereits angedeutet, verschränkt Walter Benjamin das Thema «Zeit» und «Bild» mit seinem Verständnis von Allegorie, welches von Suk Won Lim wie folgt beschrieben wird:

Die Allegorie ist eine Form des Über- und Fortlebens. [...] ist die Allegorie bei Benjamin durch die Überblendung sowohl verschiedener Bedeutungsebenen als auch diverser Zeitebenen charakterisiert. [...] In der Allegorie werden daher sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft mit der gegenwärtigen Erfahrung dadurch verbunden, dass das Vergangene im Raum der Gegenwart zu entziffern und das Künftige aus dem Gegenwärtigen erkennend vorauszusehen ist. Die zeitliche Struktur der Allegorie orientiert sich also ebenso an den Bildern der Zukunft.²⁶

Die Benjaminsche Allegorie kann, folgt man Suk Won Lim, als eine Bild-Zeit-Verschränkung gesehen werden, ein bildliches Zeitzitat, das die Zeiten- und die Bildebenen verschwimmen lässt, die Machtdiskurse der Geschichte durchbricht. Manfred Voigts konstatiert dazu:

Der Begriff des *Zitates* bezieht sich bei Benjamin nicht nur auf die Sprache, sondern auch auf Realien, auf die reale Geschichte. [...]

Im *Passagen*-Werk überspringt Benjamin mit dem Begriff des Zitierens die Grenze von Geschichte und Geschichten:

«Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teilnimmt, wird als ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grunde liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhang gerissen wird.» (V/I, 595)²⁷

Der Historiker, so Walter Benjamin, hat die konkrete Macht, Geschichte zu «machen». Jene Geschichte zu entwerfen, zu imaginieren, die dann regierungstreu in Schulbüchern zusammengefasst die neuen Generationen der Gesellschaft bilden soll. Die gewussten Zitate der Kriege und der Geschichte als solche werden durch den Historiker und weiterer Machtinstanzen gefiltert und aufgeschrieben, daraufhin unendlich zitiert und weiter zitiert, sodass der angestrebte Machtdiskurs geformt und tradiert werden kann.

Die tatsächliche Tragweite dieses Vorgehens, auf einer Metaebene gesehen oder aber konkret, ist in der Propaganda-Maschinerie der Staaten bekannt, im Alltag werden diese Machtstrukturen wohl eher vertuscht und das zensierte Geschichtszitat als Gesamtbild

²⁵ Kaffenberger, Helmut: «Aspekte von Bildlichkeit in den Denkbildern Walter Benjamins», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 453-454.

²⁶ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S.88-89.

²⁷ Voigts, Manfred: «Zitat», in Opitz Michael, Wizisla Erdmut (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, 843.

der Geschichte verkauft. Doch Walter Benjamin unterstreicht mit der Hervorhebung dieses Prozesses des Geschichte-Machens nicht nur den Propaganda-Aspekt, er macht auch aufmerksam darauf, dass diese Technik des Zitates, des allegorischen Bruchstückes, auch zu einem Verständnis der Anachronie, der Zwischenzeitlichkeit, des Zwischenseins von allem Sein zu verstehen ist und darin eine große Erkenntnis-Chance besteht.

3.2. Allegorie

Suk Won Lim, der sich in seinem Werk *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin* mit dem Allegorie-Begriff Walter Benjamins beschäftigt, sieht in Walter Benjamin den Medientheoretiker und -philosophen, der sich besonders dadurch auszeichnet, die Allegorie in seinem Denken und Werk hervorzukehren.

Für Walter Benjamin finde immer eine von innen herrührende Entleerung statt und es «hat ständig neu und ständig überraschend das Allegorische sich zu entfalten (GS I-1, S. 359)».²⁸

Wird die Allegorie sowohl als sinnliche Darstellung eines abstrakten Begriffs als auch als Ausdrucksmittel, mit dem sich etwas Gemeintes nicht unmittelbar durch etwas anderes Gesagtes bzw. Gezeigtes mitteilt, definiert, kann die Art und Weise der Übertragung aus medientheoretischer Perspektive erläutert werden. Denn bei Benjamin tritt die letztere Eigenschaft der Allegorie, der zufolge sie etwas direkt sagt, um damit zugleich etwas Anderes indirekt zu bedeuten, in den Vordergrund. Bei der allegorischen Ausdrucksweise fungiert das Gesagte ebenso als ein Medium für das Gemeinte, und dabei wird eine Spannung zwischen Vermitteltem und Vermittelndem erreicht.²⁹

Mittels der Struktur, die Suk Won Lim als typisch für Walter Benjamins Verständnis der Allegorie und deren Ausdruckskraft darstellt, kann Walter Benjamin dieses soeben diskutierte Dazwischen herstellen. Damit verwendet Walter Benjamin die Allegorie anders als seine Vorgänger:

Der Begriff der Allegorie mag im ersten Moment als einfach definierbarer erscheinen, doch wie ihre Eigenschaft einer Andersrede³⁰ nahelegt, sind die Grenzen der Allegorie

²⁸ cf. Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 32.

²⁹ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 32.

³⁰ Johann Jakob Bodmer definiert die Allegorie wie folgt: «Die Allegorie ist demnach eine doppelsinnige Schreibart, welche auf einmahl zween Sinne mit sich führet, einer ist geheim, verborgen, allegorisch, der andere ist bloß äusserlich und historisch. Für beyde muß der Allegorist auf einmahl besorgt seyn, wenn er in

nicht so einfach zu ziehen.³¹ Peter-André Alt hebt hervor, dass es schon lange vor der Bibelexegese und der entsprechenden Allegorese bereits in der Antike die Allegorie und deren Lesart, die Allegorese, gab.³² Gerade vor dem Hintergrund der Beschäftigung Walter Benjamins ist dies ein wichtiger Hinweis, da Benjamin sich gerade auf die Allegorie und deren Anwendung im Barock spezialisiert und sodann die Allegorie, wie weiter unten im vorliegenden Text gezeigt wird, auf seine eigenen, im zwanzigsten Jahrhundert entstandenen Texte anwendet.

Gerhard Kurz gibt eine gute Differenzierungsmöglichkeit zwischen Allegorie und Metapher:

Die Beziehung zwischen den beiden Bedeutungszusammenhängen in der Allegorie entspricht auch nicht der metaphorischen zwischen Bildspender und Bildempfänger. Der Unterschied zwischen Metapher und Allegorie ist aufschlußreich. Bei Metaphern sind wörtliche und metaphorische Elemente syntaktisch miteinander verknüpft. Bildspender und Bildempfänger sollen metaphorisch identifiziert werden. [...] Die allegorische wird nicht als eine mit der initialen Bedeutung identische, sondern als eine zweite, eine zusätzliche Bedeutung rekonstruiert. Rekonstruiert, weil die zweite aus der ersten konstruiert wird. Die erste geht – normalerweise – der zweiten zeitlich voraus. Bei dieser Rekonstruktion werden die allegorischen Schlüsselwörter stillschweigend zu einem mehr oder weniger kohärenten Bedeutungszusammenhang ergänzt. Beide Bedeutungszusammenhänge bleiben, bei allen Übergängen und Interferenzen, doch voneinander abhebbar. Bei der Metapher liegt eine Bedeutungsverschmelzung vor, bei der Allegorie eher ein Bedeutungssprung: Ein metaphorischer Ausdruck ist – normalerweise – nicht erst sinnvoll als ein wörtlicher verständlich. Die Metapher ist metaphorisch eindeutig, wobei die zugrundeliegenden wörtlichen Bedeutungen mitaktualisiert und mitgewußt werden. Die zugrundeliegende wörtliche Bedeutung hat nicht den Status einer anderen Bedeutung. Die Allegorie hingegen ist zweideutig, sie hat eine und noch eine andere Bedeutung. [...] Damit überhaupt zwei Bedeutungszusammenhänge für sich entstehen können, muß die Allegorie einen ganzen Text oder eine ganze Rede ausmachen, mindestens ein Segment des Textes, dem eine relative Eigendeutung zugesprochen werden kann. Sonst entstünde auch nicht ein Bewußtsein einer Erzählfolge, mithin ein Lesebewußtsein.³³

Neben der Differenzierung von Metapher und Allegorie ist es jedoch unabdinglich, den Kontext, in welchem beide rhetorischen Stilfiguren verwendet werden, zu beachten:

einem fehlt, ist das ganze Werck verdorben.» in: Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Zürich: Conrad Orell 1741, S. 601.

³¹ «Immer wieder stößt man auf das Problem der Abgrenzung der Allegorie von ihr benachbarten Stilmitteln und Tropen, auf Differenzierungsschwierigkeiten, die schon den antiken Lehrern der Redekunst zur Genüge bekannt waren. Wer sich in den Bahnen der normativen Rhetorik bewegt, gerät bei der Suche nach Verwandten rasch an die Metapher, für die Theologie stellt sich traditionell die Frage nach dem Zusammenhang von Allegorie und Gleichnis, die Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts betonen Berührungspunkte mit dem Emblem, die Aufklärung diskutiert die Abgrenzung von der Fabel, die klassische Ästhetik rückt die Allegorie in ein spannungsvolles Verhältnis zum Symbol.» in: Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 3.

³² cf. Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 6.

³³ Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 32.

Allegorische Anspielungen, indirekte Sprechakte überhaupt, setzen besondere pragmatische Kommunikationsbedingungen voraus. Als direkt-indirekter Sprechakt verlangt auch die Allegorie ein stabiles und von Autor und Leser gemeinsam geteiltes oder erinnerbares stillschweigendes Wissen. Dieses muß ersetzen, was explizit nicht angegeben wird. Unser kulturelles Bewußtsein besteht wesentlich aus solchem vertrautem, voraussetzbarem Wissen. Die Kohäsion von Kulturen und gesellschaftlichen Gruppen kann geradezu charakterisiert werden durch das Maß und die Selbstverständlichkeit indirekten Kommunizierens.³⁴

Gerade dieses gemeinsame Wissen bildet den Angriffspunkt Walter Benjamins: Gemeinsames Wissen ist immer in Machtstrukturen verfestigt, immer auf Grund von Zensurvorgängen vor-ausgesucht. Walter Benjamin verkörpert, wenn man so will, die Allegorie an sich: Den Bruch im Bruch mit Tradiertem.

Walter Benjamin nähert sich der Allegorie bereits in seiner Habilitation über das Barocke Trauerspiel und entwickelt in seiner Vorrede sein Verständnis von Allegorie.³⁵

Die Allegorie zeigt für Benjamin - aber das wird anhand der hier im Zentrum stehenden Beispiele aus den Denkbildern noch näher erläutert werden - die Unbeständigkeit des Irdischen und von Verhältnissen, die für stabil gehalten werden.³⁶

Sehr zu Recht betont Benjamin den unmittelbaren Konnex von allegorischer Darstellung und Vanitasdiagnostik, wie er nicht nur im Drama, sondern auch in Leichabdingungen und Trostgedichten des 17. Jahrhunderts zutage tritt. Problematisch wird seine Analyse jedoch dort, wo sie die spirituelle Dimension des allegorischen Verfahrens ausblendet und dessen traditionelle metaphysische Valenzen durch eine dialektische Konstruktion zudeckt, die das, was Leistung der Allegorese ist, als Produkt einer von außen kommenden Erlösung interpretiert.³⁷

Laut Peter-André Alt vernachlässigt Walter Benjamin den Einfluss der Allegorese und dessen zweite Seite: So stehe nicht nur die von Walter Benjamin aufgezeigte Seite des Verfalls im Zentrum des Interesses, sondern eben auch jene der Heilsgeschichte, die Walter Benjamin ausblende.

³⁴ Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 37-38.

³⁵ «Während die Barockforschung bereits in den dreißiger Jahren die Grundlagen für eine formgeschichtliche Untersuchung ihres Gegenstandes schuf, blieb die Allegorie des 18. Jahrhunderts ein weitgehend unerschlossenes Feld, dem man meist nur am Rande Aufmerksamkeit schenkte. Der Grund dafür ist ebenso einleuchtend wie überraschend. Daß die Epoche des Barock als eigentlich allegorisches Zeitalter gelten darf, läßt sich kaum bestreiten und wurde von der Forschung frühzeitig erkannt. Am 18. Jahrhundert schien hingegen nur die Theorie zu interessieren, die zwischen Gottsched und Goethe durchweg allegoriekritisch argumentiert. Daß schon die Poetiken des Barock Vorbehalte gegen die Allegorie formulierten, blieb ebenso unbeachtet wie die Variationsbreite allegorischer Formen im 18. Jahrhundert.» in: Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 8.

³⁶ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 145.

³⁷ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 145.

Ihre bedrückenden Vanitas-Bilder lassen sich allein dann richtig würdigen, wenn man sie in den Kontext der strengen Hierarchie rückt, die durch die traditionelle Ordnung der Allegorese begründet wird. Das «geheime, privilegierte Wissen» des Allegorikers schließt in die illusionslose Erkenntnis der Weltvergänglichkeit die Ahnung ein, daß es für den Menschen eine von Gott verbürgte Möglichkeit der Erlösung gibt. Insofern bedeutet die «Allegorie der Auferstehung» nicht die Entmächtigung, sondern die Vollendung des allegorischen Verfahrens.³⁸

Peter-André Alt kritisiert, Walter Benjamin habe nur eine Seite der Allegorese genauer betrachtet, nämlich jene aus christlicher Sicht «negative», die des Verfalls. Walter Benjamin, so lautet der Vorwurf, blende bei der Allegorese jene vom Christentum immer mitgedachte positive Seite der Erlösung durch den Herrn aus. Peter-André Alts Kritik wirkt pauschal, ein Blick sowohl auf Walter Benjamins religiöse Situierung und auf seine Biographie hätte seine Fokussierung auf die Vergänglichkeit vielleicht etwas erklärbar machen können. Benjamin argumentiert mit einer und gegen eine zeitgeschichtliche Situation, die die Erlösung zu einer diesseitigen machen will, wie es sich etwa im Nationalismus zeigt. Wenn das deutsche Trauerspiel nicht mehr das Bruchstückhafte einer Situation zeigen soll, in der es nur durch religiöse Besinnung Trost geben kann, sondern als Kulturgut zur historischen Erlösung in einer deutschen Identität führen soll (was eine Erwartung an seine Habilitationsschrift gewesen sein mag), dann richtet sich der Blick vom Glauben weg auf das Diesseitige einer imaginierten Nation. Walter Benjamins Vorwurf der Hybris gegenüber dieser Selbsterlösung, der ihm die akademische Laufbahn gekostet haben mag, behält durchaus etwas von der alten religiösen Bedeutung der Allegorie bei. Doch lässt er weder die religiöse Hingabe noch die identitäre Selbsterlösung gelten, sondern versteht die unerfüllte Erlösung als Qualität der Allegorie.

Walter Benjamin verwende einen «nominalistischen Allegoriebegriff mit dialektischem Treibsatz»³⁹, er beachte nicht den zu dieser Zeit noch aktiven spirituellen Realismus und erliege «damit letzthin den allegoriekritischen Vorgaben der Goethezeit [...], gegen die das Trauerspielbuch doch so entschieden Front gemacht hatte.»⁴⁰ Alt gibt auch gleich Antwort auf die Frage, warum die Allegorie im 17. Jahrhundert für sehr viele Autoren so attraktiv war:

³⁸ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 145-146.

³⁹ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 146.

⁴⁰ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 146.

Mit ihrem Rückgriff auf das Denken in Ähnlichkeiten und dessen seit dem Mittelalter verbindliche Zuweisungen setzt die Allegorie den intellektuellen Auflösungserscheinungen, die in der Mitte des 17. Jahrhundert unübersehbar geworden sind, eine «Ordnungsverheißung» von beträchtlichem Gewicht entgegen. Durch sie wird noch einmal ein geistiges Deutungssystem beschworen, das in der Renaissance schon zerbrochen schien, in Deutschland aber, begünstigt durch die Stärkung gegenreformatorischer Kräfte und den geringen Einfluß des weltlichen Humanismus, eine neue Blüte erfahren konnte.⁴¹

Peter-André Alt sieht die Allegorie als «Rettungsanker» in den unsicheren Zeiten des 17. Jahrhunderts, in welchem viele als sicher geltenden Werte ihre Sicherheit eingebüßt hatten. Diesem Prozess des Zersetzens selber, des gesellschaftlichen aber auch religiösen, wird mit der Sicherheit eines kompakten Deutungsangebotes entgegengetreten. In der Allegoriedeutung bleiben die Welten (die weltliche und die geistliche) fixiert, das Verhältnis Mensch zur Schöpfung ist allgemein bekannt geregelt, neue Denkrichtungen wie Empirismus oder Cartesianismus spielen noch keine große Rolle. Wichtig hingegen ist die Rhetorik, die ein straffes Regelwerk für die Literatur bereithält und somit auch Sicherheit fingiert.⁴²

Das System der «Nachordnung» integriert die Elemente des Mikrokosmos in eine festgelegte strukturelle Hierarchie und betrachtet sie als Bestandteile eines verbindlichen göttlichen Heilsplans. Solange diese Perspektive noch dominiert und die geistige Signatur der res verbürgt, kommt der allegorische Realismus zum Zuge. Erst wenn sich die alte Ordnung der Dinge im Horizont des 17. Jahrhunderts auflöst und an die Stelle des enzyklopädischen Wissens der Thesauri, der analogisierenden Kombinationslust und spirituellen Sicherheit die cartesianische raison als Organ autonomer Vernunft tritt, dann wird auch das allegorische Weltbild zerfallen.⁴³

Stabilität und Sicherheit – das sollen, so die Ansicht Peter-André Alts, die Allegorien und deren Allegorese bieten.

Vor einem solchen Kontext erscheint Walter Benjamins Beschäftigung mit der Allegorie sehr interessant: Einerseits befindet sich die Gesellschaft zu Lebzeiten Walter Benjamins in unsicheren Zeiten – Ausbruch des Ersten Weltkrieges mit allen ökonomischen Folgen, Zerfall der alten Weltordnung, Weltwirtschaftskrise und schließlich Stalinismus, Machtergreifung Hitlers mit Shoah und Massenmorden –, andererseits verwendet Walter Benjamin die Allegorie genau anders, er baut nicht auf als sicher geltende Werte auf, sondern versucht sie gerade zu unterlaufen.

⁴¹ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 147.

⁴² cf. Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 148-149.

⁴³ Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 161.

Heinz J. Drügh, der sich ebenfalls intensiv mit der Allegorie beschäftigt, sieht ihre Aufgabe anders:

Vielmehr kennzeichnet die allegorische Struktur die in ihr vollzogene semantische Synthese als ein prekäres, weil niemals zum Stillstand kommendes Unternehmen. [...] den Widerstreit von Synthese und Differenz zwischen dem materiellen Sprachzeichen, seiner wörtlichen und seiner übertragenen Bedeutung im *rhetorischen* Tropus, den Konflikt von Sinnstiftung und -auflösung im *hermeneutischen* Verfahren der Allegorese und schließlich die Dialektik der *dekonstruktiven* Strategie, die darin besteht, daß die sprachliche Sinnproduktion insgesamt zwar in Aporien geleitet wird, was aber logisch nicht möglich ist, ohne daß die Existenz semantischer Hypothesen vorausgesetzt wird.⁴⁴

Anders als Peter-André Alt sieht Heinz J. Drügh die Allegorie als ein immer in Bewegung Befindliches an. Die Allegorese bewege sich nach Heinz J. Drügh fortwährend zwischen Sinnstiftung und Sinnauflösung, immer im Dazwischen. Aus dieser Perspektive betrachtet, scheint es wenig verwunderlich, wenn sich Walter Benjamin eingehend der Allegorie widmet und diese auf seine Art verwendet. So notiert Stefan Bub in seinem Werk *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*:

Häufig enthalten Benjamins allegorischen Bilder [...] das Motiv der optischen Täuschung, das die Verwechslung von Schein und Wirklichkeit, beziehungsweise die Beherrschung durch den Schein illustrieren soll. Die Reihe der Vexierbilder und Spiegelkabinette wird auch durch den von Benjamin gebrauchten Begriff der «Überblendung» bestimmt. Dabei denkt Benjamin ebenso wie im Falle der gerade erläuterten emblematischen Strukturen an eine Ausdrucksform, die unmittelbar die Sprachgestalt der betreffenden Werke beeinflusst.⁴⁵

Stefan Bub akzentuiert einen, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit anhand der Analyse einiger Denkbilder gezeigt werden soll, weiteren wichtigen Aspekt der Arbeit Walter Benjamins: das Motiv der Verwechslung von Schein und Wirklichkeit und dessen schmerzhafteste Aufdeckung.

Mit dem Auseinanderfallen von Schein und Wirklichkeit, dieser «Aufdeckung» des Nicht-Zusammenhanges dieser beiden Komponenten, geht auch das Verständnis der Allegorie Walter Benjamins einher:

Indem Walter Benjamin die Allegorie systematisch durchdenkt, bezieht er nicht nur Stellung gegen diese genieästhetische Position. Sein Allegoriebegriff widerspricht zudem der traditionellen rhetorischen Auffassung, nach der die Allegorie der bildlichen Zusammenfassung des Sinns dient und sich so vor allem für didaktische oder erbauliche Gattungen eignet. Dagegen betont Benjamin, daß die Allegorie, statt daß sie (wie das goethezeitliche Symbol in seiner ästhetischen, der traditionelle Allegoriebegriff in seiner rhetorischen Ideologie) die unüberwindliche sprachliche Differenz zum Dargestellten leugnet, jene Kluft sichtbar macht, die in jeder sprachlichen Bedeutungsbildung – der Beziehung eines Signifikanten auf ein Signifikat – impliziert ist. Durch die von Benjamin vorgenommene systematische Verknüpfung mit grundsätzlichen Problemen der

⁴⁴ Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 8.

⁴⁵ Bub, Stefan: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 148.

Signifikation avanciert die Allegorie zu einer Art *master trope* des (post-) modernen Nachdenkens über zeichenhafte Repräsentation.⁴⁶

Die Allegorie hat für Walter Benjamin nichts Verbindendes, sondern etwas Trennendes, ein Moment der Dekonstruktion, wie Heinz J. Drügh formuliert, «des modernen Nachdenkens über zeichenhafte Repräsentation».

Suk Won Lim beschäftigt sich in seinem Werk *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne* explizit mit dem Allegoriebegriff im Verhältnis zum Medienbegriff bei Walter Benjamin. Er fasst, ähnlich wie Heinz J. Drügh, den Begriff der Allegorie mit Hinblick auf Walter Benjamin weit:

Im Allgemeinen bezeichnet das Wort «Allegorie» ein literarisches Ausdrucksmittel, das ein gemeintes Etwas nicht unmittelbar durch ein zweites äußerliches Anderes darstellt. [...] Im *Trauerspielbuch* wird die verzweifelte und zerrissene Lage des menschlichen Daseins ohne jegliche Verklärung widergespiegelt und zugleich versucht, ein dialektisches Moment der Überwindung anhand nüchterner Einsicht zu finden. [...] Benjamins Konzeption der Allegorie stimmt mit den tradierten Theorien der Allegorie darin überein, dass auch er in der Allegorie einen Mechanismus entdeckt, dem zufolge sie das von je her Vorhandene zitiert und damit etwas Anderes bedeutet. Benjamin verleiht ihr aber eine völlig neue Qualität, indem er sie mit dem verlassenen, verzweifelten Naturzustand des Daseins in Zusammenhang bringt.⁴⁷

Suk Won Lim fokussiert hier einerseits die Weite des Begriffs der Allegorie bei Walter Benjamin, andererseits betont er die Verzweiflung, das Zerrissensein der Lage der Menschen, Attribute, die der Allegorie zuschreibbar sind. Ähnlich wie im vorigen Kapitel der vorliegenden Arbeit schon geschehen, verwendet Suk Won Lim das Bild des Zitates als Synonym für die Allegorie, welches als solches aus einem Kontext gerissen, in einen neuen, fremden Kontext eingeflochten, immer Fremdes, Drittes sein wird:

Bei Benjamin ist das Medium nicht so sehr eine passive Menge von Elementen für einen möglichen Formzusammenhang als vielmehr «aktiv dazwischentretendes Drittes».⁴⁸

Das Zitat ist mit Walter Benjamin aber auch im zeitlichen Kontext zu sehen, als etwas, das aus der Zeit herausgelöst, herausgebrochen wurde und daher zur «Agentin des Allegorikers» wird.⁴⁹

⁴⁶ Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 281.

⁴⁷ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 12-13.

⁴⁸ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 29.

⁴⁹ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 85.

Schon 1981 beschreibt Bainard Cowan Walter Benjamins Umgang mit und Verständnis für die Allegorie mit dem Fragmentarischen der Welt an sich:

In Benjamin's analysis, allegory is pre-eminently a kind of experience. A paraphrase of his exposition might begin by stating that allegory arises from an apprehension of the world as no longer permanent, as passing out of being: a sense of transitoriness, an intimation of mortality, or a conviction, as in Dickinson, that "this world is not conclusion". Allegory would then be the expression of this sudden intuition. But allegory is more than an outward form of expression; it is also the intuition, the inner experience itself. The form such an experience of the world takes is fragmentary and enigmatic; in it the world ceases to be purely physical and becomes an aggregation of signs. [...] Transforming things into signs is both what allegory does – its technique – and what it is about – its content. Nor is this transformation exclusively an intellectual one: the signs perceived strike note at the depths of one's being, regardless of whether they point to heaven, to an irretrievable past, or to the grave.⁵⁰

Für Bainard Cowan steht das gesamte Werk Walter Benjamins in Zusammenhang mit seinem Verständnis von Allegorie. Für Walter Benjamin, so Bainard Cowan, ist Allegorie nicht das Verweisungssystem des Barock, sondern sollte viel weiter gegriffen werden, also eine Art der Erfahrung, die die Welt nicht mehr als permanent und gegeben ansieht, sondern als transitorisch, unabgeschlossen.

Zudem begreift Walter Benjamin, folgt man Bainard Cowan weiter, die Allegorie als Intuition, eine fragmentarische, enigmatische, innere Erfahrung, die Allegorie verwandelt Dinge in Zeichen, Zeichen, die bewegen. Zeichen, die bis an die Grenzen des Seins, den Tod, den Himmel, bewegen.

In diesem Zusammenhang thematisiert Bainard Cowan auch Walter Benjamins Zugang zum Symbol:

Benjamin does not respond to this charge symmetrically, making allegory the opposite of symbol; instead he insists that the concept of symbol as the Romantics conceived it is fundamentally misconstrued. Rather than opposing the symbol, he deconstructs it, radically challenging its claim to perform the unitary act the Romantic critic held it capable of. [...] Benjamin's exposition implies that the Romantic symbol is an artificial isolation of the nostalgic impulse within allegory, a desire for being that grew as the consciousness of this ontological gap was awakened. The symbol, with its hallmark of unity, arises from a mentality that could not tolerate the self-combating tension, the *Zweideutigkeit* within allegory – a tension, however, characterizing human life.⁵¹

Für Walter Benjamin stellt die Allegorie nicht einfach einen Gegensatz zum positiv konnotierten Symbol dar. Vielmehr sieht er im Symbol als Schwäche, dass es die innere Spannung der Allegorie, die Zwei-/Mehrdeutigkeit darin, nicht aushält. Für Benjamin ist

⁵⁰ Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 57.

⁵¹ Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 57-58.

gerade die Zwei- wenn nicht sogar Vieldeutigkeit, das nicht abschließend Deutbare, ein Kerncharakteristikum des menschlichen Lebens.⁵²

Auch in Walter Benjamins Verständnis von Geschichte und Geschichtsbewusstsein lässt sich diese Vieldeutigkeit nachzeichnen:

Prevading Walter Benjamin's writing about history is an awareness of the all-too-human propensity to forget the past and in so doing to look away from the truth oneself; to be fascinated by the image of a symbolic other that is free from all real conflicts, to be fixated by the "beauty" of this image – actually a kind of Medusa – and fail to recognize one's own face, the face of history, with all its marks of suffering and incompleteness. Under Benjamin's analysis the Romantic symbol relinquishes its oppositional stance to allegory and becomes merely its false mirror-image, an *ignis fatuus*.

For the same reasons that the symbol-allegory opposition no longer works in Benjamin's analysis, the dualism of experience and expression no longer makes sense. His critique of experience closely resembles in some ways the perspective of grammatology. [...] Once experience is deconstructed, however, it is imperative that it be brought back into the definition of allegory, as it were, chastened and shriven of its hubristic dream of self-sufficiency. For allegory is experience par excellence: it discloses the truth of the world far more than the fleeting glimpses of wholeness attained in the Romantic symbol.⁵³

Für Walter Benjamin funktioniert der Dualismus Symbol versus Allegorie nicht mehr. Doch nicht nur diese Opposition, sondern alle krassen Oppositionen sind für ihn unmöglich. Das genau macht die Schwierigkeit, aber auch die «Geradlinigkeit» seines Denkens und Wirkens aus: Schreibt er vom Geschichtsverständnis, so betont er, dass wir Geschichte allzu rasch abtun und weiterleben, auf den Trümmern der Geschichte, in der Geschichtsauffassung der Sieger, anstatt die Verlierer der Geschichte in unser Leben und unser Geschichtsverständnis einzubetten, mit ihnen zu leben. Geschichte als Zitat mitzunehmen in den Alltag der Geschichte.

Ebenso verhält es sich mit dem Symbol und der Allegorie. Scharfe Abgrenzungen kann es nicht geben, Erleben und Ausdruck sind nicht voneinander getrennt. Aber genau das ist die Schwierigkeit und vielleicht der rote Faden bei Walter Benjamin, der sich in den Denkbildern manifestiert: Allegorie ist ein Verwobensein, ein Wissen um die Bruchstückhaftigkeit, der Vergängnis von allem und des Dazwischen in den Zeiten, den Welten, dem Leben und dem Tod. Ein Nicht-Klar-Sein-Können.

⁵² «Denn nicht die für den Betrachter ferngerückten und festgefügt-endlichen Symbole sind es, denen Benjamins Wertschätzung vorrangig gilt. Vielmehr glaubt er, daß die Allegorie der porös gewordenen modernen Erfahrung adäquater sei, da sie den Betrachter als aktiv beteiligten Interpreten für das Zerschlagene, Zersplitterte und Uneindeutige der Gegenwart der zwanziger und dreißiger Jahre benötigt. Das Symbolische sieht Benjamin als affirmative Form, wohingegen das Allegorische sich stets neu und überraschend zu entfalten imstande ist.» in: Affenberger, Helmut: «Aspekte von Bildlichkeit in den Denkbildern Walter Benjamins», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 450.

⁵³ Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 58-59.

To specify the character of truth more closely, Benjamin corrects the familiar scholarly viewpoint, the positivistic position that no ideal forms preexist phenomena and that the project of inquiry is the accumulation of knowledge about phenomena. But this project misses the notion of truth entirely. The distinction Benjamin makes between *Erkenntnis*, factual knowledge, and *Wahrheit*, truth, hinges on the claim knowledge makes of being possessable and available for presentation, where by contrast truth is unpossessable and impossible to present. [...] This impossibility of *presentation* leads in Benjamin's thought to the designation of truth's proper mode as *representation* (*Darstellung*).

The affirmation of the *existence* of truth, then, is the first precondition for allegory; the second is the recognition of its *absence*. Allegory could not exist if truth were accessible: as a mode of expression it arises in perpetual response to the human condition of being exiled from the truth that it would embrace. The existence-in-absence of truth is a condition that has been explained in various origin-myths of fall, rupture, or exile; it can be understood, however, only by examining the way in which it exists in representation. Truth does not consist of a content to be possessed after digesting away the linguistic form of a philosophical inquiry; rather, as Benjamin insists, the truth *is* the form. Representation is thus not to be viewed for its end product but for its process.⁵⁴

Die Allegorie «lebt» von der Unerreichbarkeit der Wahrheit, die Existenz im Fehlen der Wahrheit macht die Abwesenheit, die in der Allegorie immer eine Rolle spielt. Bainard Cowan bespricht im oben zitierten Text ein nicht Unwesentliches für das Allegorieverständnis Walter Benjamins: Die Allegorie wird hier als eine Figur verstanden, die im Zwischendrin steht – zwischen der Affirmation des Daseins der Wahrheit und dem Wissen von deren Abwesenheit. Wäre Wahrheit erreichbar, dann könnte die Allegorie nicht sein. Dennoch ist das Wissen um die Existenz der Wahrheit die erste Prämisse für die Allegorie.

Walter Benjamin hat, so Bainard Cowan, verstanden, dass die Wahrheit die Form ist. Repräsentation/Schein darf also nicht als Endprodukt betrachtet werden, sondern als Prozess, als sich permanent aktiv Gestaltendes, Nicht-Endliches, vielleicht auch Nicht-Fassbares.

Das Fehlen der Wahrheit kann als das Element gesehen werden, welches das Fragmentarische in der Allegorie hervorbringt. Bainard Cowan schlägt hier die Brücke zwischen Walter Benjamins Verständnis von Allegorie und Geschichte:

The term «history» pervades Benjamin's writing and was his constant and final concern. As he develops it, it is a highly paradoxical and deeply troubling concept, for it is both the source of all suffering and misunderstanding, and the medium through which significance and, indeed, salvation are attained. Allegory alone among literary forms can see this double, self-opposed movement of history at one and the same time, as in the Baroque when history is seen figurally "as the Passion of the world".⁵⁵

⁵⁴ Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 59-60.

⁵⁵ Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 63.

3.3. Die Sehnsucht nach der *Reinen Sprache*

Für Walter Benjamin ist die Beschäftigung mit der Sprache praktisch (als Literaturkritiker) und theoretisch (in zahlreichen seiner Schriften) zentral, und dies nicht nur in seinen so häufig zitierten Sprachaufsätzen *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* und zur *Aufgabe des Übersetzers*.

Für die Leserin/den Leser vielleicht unerwartet ist das Thema Sprache auch in seinem Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* präsent:

In der sachlichsten Beziehung menschlicher Konflikte auf Güter eröffnet sich das Gebiet der reinen Mittel. Darum ist Technik im weitesten Sinne des Wortes deren eigenster Bereich. Ihr tiefgreifendstes Beispiel ist vielleicht die Unterredung als eine Technik ziviler Übereinkunft betrachtet. In ihr ist nämlich gewaltlose Einigung nicht allein möglich, sondern die prinzipielle Ausschaltung der Gewalt ist ganz ausdrücklich an einem bedeutenden Verhältnis zu belegen: an der Straflosigkeit der Lüge. Es gibt vielleicht keine Gesetzgebung auf der Erde, welche sie ursprünglich bestraft. Darin spricht sich aus, daß es eine in dem Grade gewaltlose Sphäre menschlicher Übereinkunft gibt, daß sie der Gewalt vollständig unzugänglich ist: die eigentliche Sphäre der «Verständigung», die Sprache.⁵⁶

Walter Benjamin reflektiert in diesem Ausschnitt über die Möglichkeit, Gewalt prinzipiell auszuschalten und macht dabei ein Problem dingfest: die straffreie Lüge. Für ihn bedeutet die Existenz der straffreien Lüge, dass es wohl eine gewisse gewaltlose Sphäre des menschlichen Austausches geben müsse, die über allem liegt. Er spricht hier nicht von der Reinen Sprache, sondern von einer Sphäre der Verständigung, die er Sprache nennt. Dabei meint er aber nicht Sprache als Sprechen von Sprachen, sondern das, was mit der Sprache sich mitäußert, nicht die Nachricht an sich, der Inhalt oder der Sprechakt, sondern die Metaebene Sprache⁵⁷, das Unmittelbare der Sprache, die unfassbare Ebene der Sprache.

Benjamins Sprachtheorie ist eine Theorie des Übersetzens – nicht eine Theorie «über» das Übersetzen, sondern der Versuch, Sprache *als* Übersetzen zu begreifen. Sprache ist nicht das Mittel, mit dem gegebene Inhalte übersetzt werden, sondern steht – ihrem Ursprung wie

⁵⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II 1, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 192.

⁵⁷ Johann Kreuzer bezeichnet Walter Benjamin als den ersten, der die « zentrale Bedeutung dieser durch Hölderlins Werk erreichten Sprachwirklichkeit erkannt und sich über deren wegweisende Bedeutung zu verständigen versucht hat. [...] Dass Sprache in diesem Sinn zum Regulativ wird, ist für Benjamin [...] der entscheidende Bezugspunkt im philosophischen Diskurs nach Kant und Hegel.» in: Kreuzer, Johann: «Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache. Über ein Denkmotiv Walter Benjamins», in Philip Hogh, Stefan Deines (Hrsg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2016, S. 35-36.

ihrer internen Verfasstheit nach – für das Insgesamt eines Übersetzungsgeschehens: Sprache übersetzt nicht etwas, sondern *ist* Übersetzung.⁵⁸

Die Sprache, die Übersetzung ist, ist jene, die gewaltfrei ist. Es ist jene, die so un-fassbar, nicht mittelbar ist, die *Reine Sprache*.

Michael Opitz fasst in seinem Aufsatz «Das Wort grinst.» Überlegungen zur Sprachtheorie Walter Benjamins *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* wie folgt zusammen:

In dem Aufsatz «Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» geht Benjamin davon aus, daß die symbolische Seite der Sprache verborgen ist, wobei er zwischen dem geistigen Wesen einer Sprache und den sprachlichen Inhalten unterscheidet. In der von ihm entwickelten Theorie erscheint die Erschaffung der Welt als ein Sprachakt. Gottes Werk vollzieht sich als ein schaffender und vollendender Schöpfungsvorgang, in dem Name und Wort in einem innersten Zusammenhang noch eins sind. [...] Die Sprache, die dem Schöpfer als Mittel für die Schöpfung zur Verfügung stand, wendete er für die Erschaffung des Menschen nicht an. Der Mensch wurde der Sprache nicht unterstellt, sondern die Sprache in ihm entlassen". [...] Aufgabe des Menschen bleibt, die stumme namenlose Sprache, die er von den Dingen empfängt, in eine lauthafte Sprache, die des Namens, zu übersetzen. [...] Durch den Sündenfall wird die einst paradiesische Einheit von Name und Erkennen im Namengeben aufgehoben. Sprache reduziert sich immer mehr auf bloße Mitteilung. Angesichts dieses Zustandes muß es Aufgabe der Übersetzung sein, aus der zum Mittel gewordenen Sprache in ihren paradiesischen Zustand zu übersetzen.⁵⁹

Michael Opitz stellt Walter Benjamins Verständnis von Sprache und der *Reinen Sprache* im Besonderen in den Kontext der christlich-jüdischen Tradition, in welcher Walter Benjamin aufgewachsen war und in welcher er sich Zeit seines Lebens bewegt hatte. Nach dem Fall des Paradieses verkommt die von den Menschen verwendete Sprache immer mehr in die Mitteilung, das mystische Moment der Sprache, jenes der göttlichen Erinnerung, ist verloren gegangen.

Diese Vision des Totalverlustes der göttlichen Sprache erscheint sehr negativ, denn keinerlei Hoffnung kann es geben, diese Art der Sprache, diese Möglichkeit der Namengebung wieder zu erlangen. Doch kann man Walter Benjamin in all seinen negativen Äußerungen – so wie dies auch bei der Allegorie der Fall ist – unterstellen, immer schon ein Positivum mitzudenken: Die Hoffnung, die in der *Reinen Sprache*, die nicht nur als tote Erinnerung an das Göttliche gesehen werden kann, sondern als immer

⁵⁸ Kreuzer, Johann: «Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache. Über ein Denkmotiv Walter Benjamins», in Philip Hogh, Stefan Deines (Hrsg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2016, S. 36.

⁵⁹ Opitz, Michael: ««Das Wort grinst.» Überlegungen zu Benjamins Sprachtheorie.», in Thomas Regehly (Hrsg.), *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1993, S. 14-15.

existierender, vielleicht verschütteter, göttlicher Hauch der Hoffnung zu verstehen ist, diese Hoffnung bleibt immer bestehen.

Hand in Hand mit dieser Auffassung der Sprache und dieser (göttlichen) Metasprache, die Walter Benjamin die *Reine Sprache* nennt, geht die Auffassung, dass Übersetzung nicht die Übersetzung von Mitteilungen von einer Sprache in eine andere sein kann:

Die Arbeit des Übersetzers besteht nicht in der Übertragung einer Mitteilung in eine andere. Es gilt nicht allein das zu übertragen, was geschrieben steht, sondern das in der Sprache Verborgene bleibt aufzufinden. Eben dafür gilt es in der Übersetzung einen wahren Ausdruck zu finden. So bedeutet denn Übersetzung nicht Übertragung einer Mitteilung in eine andere, sondern sie ist Interpretation, die herauszudeuten sucht, was sich außer dem Mitgeteilten an Nicht-Mitteilbarem in der Sprache verbirgt. Damit verweist Benjamin noch entschiedener darauf, wie sich die «verbalen Inhalte» einer Sprache von ihrem «geistigen Wesen» unterscheiden.⁶⁰

Die *Reine Sprache* ist, wie Michael Opitz es bezeichnet, das «in der Sprache Verborgene», es ist das Nicht-Mittelbare, das Nicht-Übertragbare der Sprache an sich. Damit ist die *Reine Sprache* auch nie Inhalt einer Sprache oder Übersetzung⁶¹, sondern in gewissem Maße die Essenz der Sprache, ihr Wesen.

Rodolphe Gasché merkt dazu an:

All language, Benjamin insists, communicates primarily a mental meaning (*geistige Inhalte*). But, language does not communicate such mental content by way of serving as an agency for it. Rather, this content is communicated in unmediated fashion *in*, and not *through* the medium of language. Although this content is communicated in language, it does not coincide with the linguistic medium in which it is expressed. It is something quite different from that medium. [...] The mental content distinct from the linguistic entity in which it is communicated is thus communicability itself. In itself, that is, as an expressive

⁶⁰ Opitz, Michael: ««Das Wort grinst.» Überlegungen zu Benjamins Sprachtheorie.», in Thomas Regehly (Hrsg.), *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1993, S. 17.

⁶¹ Alfred Hirsch schreibt in seinem Text *Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins*:

«Denn die Sprache ist nicht «Mittel» der Darstellung einer ursprünglicheren und vorsprachlichen Substanz, Wahrheit oder Wirklichkeit. Aber auch umgekehrt ist die menschliche Sprache nun ihrerseits nicht absolute Gegenwart und einheitlicher Ursprung des von ihr Bedeuteten und Dargestellten. Vielmehr geht sowohl die «Sprache» der Dinge als auch die «Sprache» des Menschen aus «Übersetzungen» hervor. [...] Es handelt sich um die paradoxe Bewegung einer Übertragung, die noch nichts von dem weiß, «was» sie überträgt, d.h. sie hat es noch nicht identifiziert. Erst im Prozeß des Übertragens bringt sich im Durchgang durch «Verwandlungen», Deformationen und Neuorientierungen die Übersetzung hervor. [...] In der Übersetzung als spezifischem Vollzug der Reproduktion wird daher nicht eine außersprachliche Realität als identische repräsentiert, vielmehr entsteht erst auf dem Grunde einer eigentümlichen Verschiebung und Verzögerung im reproduktiven Akt der Lektüre «eine» Sprache und das von ihr «Repräsentierte.» in: Hirsch, Alfred: «Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins», in Thomas Regehly (Hrsg.), *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1993, S. 51.

medium, language communicates communicability. It is the primary content of language, and for Benjamin, the true and sole object of a philosophical theory of language.⁶²

Rodolphe Gasché versteht die *Reine Sprache* als Kommunikationsfähigkeit («communicability») der Sprache per se. Die Sprache, die der Äußerung dient, der Kommunikation, kommuniziert Kommunikationsfähigkeit, und Rodolphe Gasché argumentiert weiter, dass diese *Reine Sprache*, die Kommunikationsfähigkeit, das einzig wahre Gebiet Objekt der Philosophie in Walter Benjamins Verständnis sei. Hierbei ist mitzudenken, dass Walter Benjamin in seiner Sprachauffassung nicht nur auf die Sprache der Menschen und Lebewesen Bezug nimmt, er denkt auch die Sprache der Dinge mit.

Rather than a category of possibility, communicability is constituted by things' yearning to relate to the origin of their creation in the Word. In language, in a verbal sense of their expression, things communicate that they are of divine origin. It shows them in a process of wanting to communicate, to be heard, and redeemed. This then is the point where one can grasp the specificity of communicability. It marks the difference it makes to be able to speak – a difference that shows everything created to have its truth in the divine Word. But such yearning, such intention in language, is not subjective. Not things yearn to be heard; only that part of them that is spiritual, already linguistic – the residue of the creative word – does so. Communicability is, thus, an *objective* (metaphysical) category that designates the difference that expression or language makes to the extent that as expression and language it communicates all by itself its difference. Yet language makes such a difference only by marking itself off against something else. Communicability, consequently, implies a motion of breaking away from, of separation. It represents a tendency or intention only to the extent that it is a part of a flow that leads away from a given condition. This condition is that of the world of appearances (*Schein*).⁶³

Dabei deutet Rodolphe Gasché die Kommunikationsfähigkeit als einen Drang der Dinge und Lebewesen, sich mit ihrem Ursprung in der Welt zu verbinden. Diese *Reine Sprache* verortet Rodolphe Gasché als Wille, sich mitzuteilen, angehört zu werden und vergeben zu werden, was wiederum zeigen soll, dass die *Reine Sprache* eben nicht Mitteilung im herkömmlichen Sinn des Wortes sein kann. Rodolphe Gasché versteht die *Reine Sprache*, die Kommunikationsfähigkeit, als etwas, das sich herauslöst, sich trennt von dem Fluss/Flow. Diese Beobachtung ist insofern interessant, als dass die *Reine Sprache* somit eine Essenz aber gleichsam auch ein Bruchstück eines Ganzen wäre und somit allegorisch gedeutet werden könnte.⁶⁴

⁶² Gasché, Rodolphe: «Saturnine vision and the question of difference. Reflections on Walter Benjamin's theory of language», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory*, London: Routledge 2004, S. 10-11.

⁶³ Gasché, Rodolphe: «Saturnine vision and the question of difference. Reflections on Walter Benjamin's theory of language», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory* London: Routledge 2004, S. 12.

⁶⁴ «Als reine Mitteilungen von sich selbst wären die sprachinternen Verweisungen, die nun auch als Umwege und Aufschübe bezeichnet werden können, nicht an eine Bedeutung, die nur als ihr Resultat gegeben wäre, kurzgeschlossen. Diese «Lösung» – absolute Medialität (ein Nachträgliches, nicht ein Vorauszusetzendes, wie gezeigt wurde) – ist der 'Ur-Grund' der Sprache, ist das, was Sprache als Sprache ausmacht, – und wäre als vorausgesetzte der «Abgrund» aller Sprachtheorie und, wie Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers*

Ähnlich wie das Geschichteverständnis Walter Benjamins ist auch seine Konzeption der *Reinen Sprache* keine eindeutige Definition, die schnell und unkompliziert wie ein Algorithmus angelegt und ausgewertet werden kann. Vielmehr ist die *Reine Sprache* das Nicht-Greifbare der Sprache, der, wie Bettine Menke es ausdrückt «Abgrund der Sprache». Walter Benjamin dekonstruiert Sprache, das Zeichen an sich und die Kategorisierung in Bezeichnetes und Bezeichnendes.⁶⁵

In dieser Hintergehung des Saussureschen Systems kann durchaus ein Tenor in Walter Benjamins Schaffen gesehen werden: Weder hält er sich an die «tradierten» Sprachvorstellungen seiner Zeit, noch an Geschichtsvorstellungen, die durch Zensur geschaffen wurden, noch an sonstige Schranken, die vermeintlich neutral scheinen. (Die realen Konsequenzen dieser Zurückweisungen sind finanzielle Schwierigkeiten auf Grund von Auftragsengpässen, die Zurückweisung seiner Habilitation und seine erst spät erfolgte Rezeption.)

formuliert (IV, 21), auch der menschlichen Sprache. Die 'absolute' Medialität trägt nämlich, so wurde oben formuliert, Züge einer «Tautologie», die die Sprache, das Sprechen, den Sinn und das Mitteilen verschlingt, als ihr Abgrund (und Grund) die Sprache in ein Schweigen verschlägt.

Die Sprache ist als «Offenbarung» unmittelbar jenes «Verborgene», ein Abwesendes, das sie nicht ist – aber nur «als Lösung» im/als Paradox und nur momentan. Die Hypostase dieses Momentes zum Vorausgesetzten wäre jener Abgrund, *über* dem Benjamin, in der Tradition der Frühromantiker, das Paradox der/als Lösung *schwebend* halten möchte. Diese Hypostase könnte nicht einmal mehr die Form der «Offenbarung» annehmen, weil auch diese sprachliche Figuration ist. Der Grund aller Sprache, ihr «Ursprung» ist (als «reine Sprache» in *Die Aufgabe des Übersetzers*) ein «Abgrund» des Schweigens, ist der «Traum» der Sprache, das nie Erreichte und das was immer schon aller Sprache als Bedingung ihrer Möglichkeit zugrunde liegt. «Offenbarung» als absolute Sprache, als vollendete Selbstmitteilung bezeichnet nur die Grenze (limes) der Sprache, einen unmöglichen, nicht fixierbaren Grenzort. Die Stelle der absoluten Medialität, die in der «Offenbarung» eintrifft, wäre – wäre sie denn als Ort überhaupt zu denken – der Abgrund von Sprache, der ihr die Sprache verschlägt; sie ist aber ortlos, a-topisch der Grund aller Sprache und allen Sprechens.» in: Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 76-77.

⁶⁵ «Benjamins Text hintergeht das zweiwertige, repräsentationslogische Modell des Zeichens also nicht in eine «Unmittelbarkeit», weder in eine «magische», oder «göttliche» noch in die wiedergewonnene eines Dritten. Trotz der Apodiktik von *Über die Sprache* behauptet dieser Text nicht voraussetzungslos eine wahre Sprachauffassung, sondern entwickelt eine Auffassung, die sich «immer schon» an der von der Sprache als Zeichen mißt, abarbeitet und diese hintertreibt. Als Zurückweisung der «Zeichen-Theorie» der Sprache ist der Text von Beginn an von dieser gezeichnet, setzt sie sich dieser nicht (nur) voraus, sondern ist dieser vielmehr nachträglich. Für das Argument Benjamins ist der strategische Einsatz von paradoxen Begriffsführungen signifikant: (sekundäre) «Unmittelbarkeit», «reines Mittel», (absolute) Medialität. Diese ordnen sich zu einer dekonstruktiven Bewegung an der gängigen Begrifflichkeit. Die (Text)-Strategie von *Über die Sprache* ist selbst Suspendierung des binär gedachten Zeichens, dessen «de(kon)struktive Lektüre» in: Menke, Bettine: «Bild – Textualität. Benjamins schriftliche Bilder», in Burkhard Lindner, *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2006, S. 33. Und in: Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 33.

IV. Situierung von Walter Benjamins Denkbildern im Kontext seines Gesamtwerkes

Die in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Denkbilder Walter Benjamins sind, wie die bereits in den vorangegangenen Kapiteln zitierten Stellen zeigen, nicht aus dem Kontext der bekannten Werke Walter Benjamins zu reißen, stellen sie doch, wie noch zu zeigen sein wird, Beispiele für das Ineinandergreifen der Konzepte Walter Benjamins dar.

Für das Gesamtverständnis erscheint wichtig, dass Walter Benjamin in den Denkbildern sowohl schon als Text erarbeitetes und teils veröffentlichtes Gedankengut, als auch Konzepte, an welchen er zu dieser Zeit noch arbeitete, also noch Nicht-Verschriftlichtes, mitdenkt und anwendet.

Die hier analysierten Denkbilder sind 1929 bzw. 1933 publiziert worden, also mitten im Schaffen Walter Benjamins, in der Finanzkrise bzw. zum Zeitpunkt der Machtergreifung Hitlers und der systematischen Verschlechterung seiner Lebensumstände.

In ebendiesen Denkbildern greift er Gedanken aus seiner Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, erschienen 1928, auf, sowie Konzepte aus den teilweise später erschienenen Schriften *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934), *Über den Begriff der Geschichte* (1940), *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Über die Aufgabe des Übersetzers* (1923).

Im Folgenden soll ein kurzer, Denkbild-relevanter Abriss der hier genannten Werke und deren Kernaussagen – sofern so ein Unterfangen überhaupt möglich ist – gewagt werden.

Im Trauerspielbuch setzt sich Walter Benjamin mit dem barocken Trauerspiel, einer wenig erforschten Kunstform, auseinander und beschäftigt sich in diesem Rahmen nicht nur mit der barocken Allegorie, sondern denkt sie für sich weiter. Zur Allegorie passend thematisiert Walter Benjamin auch den schönen Schein, der durch die Allegorie enthüllt werden kann.⁶⁶ Hieran knüpft die Thematik der Schrift als Bild, der Allegorie als Schrift

⁶⁶ «Vergeblich versucht der barocke Allegoriker, der kreatürlichen Todverfallenheit durch bedeutende Signaturen zu entkommen und durch Bedeutungssetzung dem Leben metaphysischen Gehalt abzugewinnen. Er zerschlägt das Organische, um die Bruchstücke der Bedeutung aufzuladen. [...]

oder Bild an, was sich eng an seine Konzeption und das Verständnis seiner Denkbilder knüpfen wird.

Denkbilder Walter Benjamins finden sich im Werk *Einbahnstraße* (1928), in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1950) und im *Passagen* Werk (1982). Zudem sind jene hier im Zentrum stehenden Denkbilder als kurze Texte in diversen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden und stellen einen Zusatz zu *Einbahnstraße* dar. Weitere Denkbilder werden von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter dem Titel *Denkbilder* wiedergegeben,⁶⁷ ein Verzeichnis dazu findet sich am Ende dieser Arbeit.

Nach *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in welchem eine Theorie der Allegorie formuliert ist, entstanden, sind die Denkbilder der *Einbahnstraße* in Verständnis Dieter Sduns als Allegorien zu verstehen.⁶⁸

Im wahrsten Sinn sinnvoller als Bilder in die angestrebte Eindeutigkeit von Begriffen zu überführen oder sie im Gegenteil ihrer Polyvalenz wegen als «unlesbar» zu bezeichnen, ist es, sie miteinander zu verknüpfen, um – wie Benjamin das von der *Einbahnstraße* sagt – einen Prospekt von «jähler Tiefe» zu erschließen. Benjamin weist ausdrücklich darauf hin, daß das Wort von der Tiefe «nicht metaphorisch zu verstehen» sei. Nicht um abgründigen Tiefsinn geht es bei der Verknüpfung von Bildern, sondern um deren perspektivische Aneinanderreihung. Das Gemeinsame der Bilder ist nicht ihr Gegenstand, sondern ihre Perspektive. Auch divergenteste Bilder können einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben und so den Prospekt einer Straße, einer Passage, eines Bühnenbildes wie dem Palladios bilden.⁶⁹

Walter Benjamins Denkbilder können, wie das in dieser vorliegenden Arbeit auch noch der Fall sein wird, als «unlesbar» im Sinne von polyvalent, flexibel, unfixierbar

Es [das Trauerspielbuch, Anmerkung IB] unternimmt ganz bewußt eine Rehabilitierung der allegorischen Ausdrucksform, gerade an dem extremen Fall des barocken deutschen Trauerspiels.

Diese Rehabilitation betrifft zunächst das Problem des *schönen Scheins*. [...]

Zum anderen vollzieht Benjamin die Rehabilitation der Allegorie durch die Thematisierung der *Schrift*. Kritik des Scheins und Thematisierung der Schrift gehören zusammen. [...]

Wenn Benjamin die Allegorie als Schrift, genauer: als eine zum Bilde drängende Schrift analysiert, so geschieht dies sehr bewußt im Horizont des Buchdrucks. Durchaus dem *Kunstwerk*-Aufsatz vergleichbar, registriert das *Trauerspiel*-Buch, wie im Barock die technische Reproduzierbarkeit der Schrift die kollektiven Wahrnehmungsformen verändert. [...] Zudem betrifft die technische Reproduzierbarkeit nicht allein die Schrift, sondern ebenso die Graphik und damit die Kombinierbarkeit von Bild und Schrift. Ohne diese hätte das Emblem als eine die Epoche beherrschende Form der Druckkunst nicht entstehen können.» in: Lindner, Burkhardt: *Allegorie*, in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 60-63.

⁶⁷ cf. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 305-438.

⁶⁸ cf. Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 42.

⁶⁹ Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 51.

verstanden werden, dies aber nicht als negativ verstanden, sondern als Öffnung hin zum Freien, Nicht-Fixierten, Gedanken-Offenen. Gemeinsam ist den Denkbildern sicherlich ihre Kompaktheit und die, wie Dieter Sdun in oben genanntem Zitat schreibt, Perspektive des Offenen.

Das für die Denkbilder wichtige Verständnis Walter Benjamins von Sprache und Namen hat er vor allem in den Werken *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) und in *Über die Aufgabe des Übersetzers* (1923) herausgearbeitet.

Bettine Menke beschreibt diese Thematik bei Walter Benjamin wie folgt:

Benjamin konzipiert den «Namen» als Figur eines Selbstbezugs der Sprache – als den Modus von deren Selbst-Mitteilung. Er ist – weil der Modus der Autoreferentialität der Sprache (in der Mitteilung) – a-semiotisch, denn seine «Mitteilung» ist die (nur) (noch) eines Modus der Sprachlichkeit: «Mitteilbarkeit schlechthin» als der einzige (und «absolute») Inhalt der Sprache und diese ist die «Name» genannte Mitteilung *in* der Sprache. [...] Im «Namen» ist der Bezug auf die Mitteilbarkeit – wie zunächst abgekürzt formuliert werden kann – thematisiert und realisiert als (in ihm) statthabende «Übersetzung». Weil die Übersetzung, Benjamin zufolge, nicht repräsentationslogisch gedacht werden kann, ist der «Name», insofern er «Übersetzung» ist, kein Abbild und insofern keine, wenn auch verschobene, «Wiederholung» des Dinges, sondern wird in ihm – jede Bedeutungsrelations durchkreuzend – ein nicht zu Bedeutendes «angesprochen». [...] Die Benjaminische Ein-Schaltung der «Sprachen der Dinge» verdeutlicht zudem, daß die Dinge, bzw. diese als Medien, nicht «etwas» mitteilen (von einem obersten «Autor», der in ihnen etwas anderes als diese selbst schriebe), sondern vielmehr sich selbst, das heißt aber ihre Medialität. Auf diese allein kann sich der *Name* «beziehen» - insofern er sich auf die Mitteilung der Sprachen der Dinge «bezieht».⁷⁰

Bettine Menke formuliert hier den nächsten, sehr wichtigen Aspekt, den Walter Benjamin in seinen Denkbildern aufgreifen und verarbeiten wird: die *Reine Sprache*. In seinen sprachtheoretischen Werken arbeitet Walter Benjamin das Wesen der Sprache, die Mitteilbarkeit an sich, heraus. Dabei kommt dem Namen, der adamitischen Namensgebung eine zentrale Bedeutung zu.

Interessant im Kontext der Vanitasthematik und der Allegorie, ist in diesem Kontext, dass Walter Benjamin den Namen als Nicht-Ort und Bruchstück eines vergangenen Ganzen versteht:

Mit Benjamin den «Namen», der übersetzt, zu denken, heißt, den Entzug des Namens zu lesen, die Entferntheit oder den Verzug, wo eine ihm garantierende Gegebenheit erwartet werden konnte und mußte: Zunehmend hat sich entzogen, was als «göttliches Wort» noch «etwas» gewesen sein sollte und *den* Ort überhaupt einzunehmen schien, und damit entzieht – jeweils und immer erneut – sich der Name. Der Name, als Selbst-Mitteilung der Sprache, verliert sich in dem und an das, was er mitteilen soll; ist in der «Position» des Entzugs ohne

⁷⁰ Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 80-81.

Ort; es «gibt» ihn aber – in einer doppelten Ausprägung und einer doppelten Situierung und das heißt: in einer doppelten Entzogenheit.⁷¹

Die adamitische Namengebung ist ein Ort des Erinnerns, des schmerzlichen Erinnerns an ein Gewesenes, ein Eingedenken. Wie eine Allegorie ist das Bruchstück sichtbar, das einst gewesene Ganze muss schmerzlich erinnert werden.

Das erinnern an etwas formuliert Walter Benjamin in seinem späten Werk *Über den Begriff der Geschichte* nochmals:

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen «wie es denn eigentlich gewesen ist». Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. 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. In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.⁷²

Die Geschichte kann im Verständnis Walter Benjamins nicht einfach in Kapitel, Epochen, Sieger und Verlierer eingeteilt werden, sondern beinhaltet immer ein Innehalten, ein erinnern an die Opfer, ein Sich-Bewusst-Werden über die Machtverhältnisse, um die Hoffnung auf Rettung nicht zu verlieren:

Dies gilt auch heute, auch für Benjamin und diese Arbeit selbst. – Indessen, was sich in Benjamins theoretischen Abhandlungen erst allmählich und nur äußerst widerspruchsvoll als Verfahren des rettenden «Eingedenkens» zu konturieren vermag, das bilden seine Denk-, Traum- und Erinnerungsbilder als Sedimente jener Erfahrung immer schon nach. Sie tun es, in der Reflexion ihrer selbst, als *Allegorie*. Denn der Verfall, von dem Benjamin spricht, ist selber eine Kategorie des «Übergangs» und die Denkbilder sein geronnenes, erstarrtes, «stillgelegtes» Bild. Sind sie selber derart (dialektisches) Bild, allegorischer Ausdruck für diesen Vorgang, so ist ihre Metaphorik das gleichbleibende Material, an welchem der Wandel der Benjaminschen Reflexions- und Erfahrungsgehalte sichtbar wird. Damit stellen die Denkbilder auch metaphorisch die *Schwelle* dar, an der eben jener Verfall sich zugleich als der ständige Übergang von Theorie und Prosa, von Erfahrung und Verfahren in Benjamins Denken und Schreiben selber reflektiert und vollzieht.⁷³

Für Marleen Stoessel scheint kein Zweifel zu bestehen, dass die theoretischen Werke Walter Benjamins in den Denkbildern Ausdruck finden, dort «angewandt» werden und damit wiederum ein «Dazwischen» darstellen.

⁷¹ Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 121.

⁷² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 2, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 695.

⁷³ Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983, S. 16-17.

4.1. Denkbilder – Pars pro toto von Walter Benjamins Umgang mit Vanitas?

Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.⁷⁴

Scheinbar zufällig rückt Walter Benjamin das Werk in ein Vanitas-Umfeld. Das Werk eines Literaten erhält von Walter Benjamin die Konnotation des Toten, des Todes an sich, des Abbildes von etwas Lebenden, das jetzt aber tot ist, die Konzeption. Diese jedoch muss zuvor ein aktives Leben gehabt haben und stirbt durch die Beendigung des aktiven Prozesses der Konzeption eines Werkes. Das Werk selbst ist, ähnlich einem Spiegelbild, lediglich tote Maske der Konzeption, so Benjamin. Bedeutet dies, dass sein gesamtes Werk immer schon nur Maske ist? Und heißt das weiter, dass jedes seiner Werke als Allegorie zu lesen ist, immer mit dem Hinweis auf dasjenige Fehlende, das ehemals Lebendige, das der Maske die Form gegeben hatte? Ist das das Bruchstückhafte, von welchem Benjamin in seinen Äußerungen zur Allegorie im Rahmen seines Trauerspiel-Buches geschrieben hatte?

Im Folgenden soll zunächst das Phänomen des Denkbildes vorgestellt werden. Nach einer kurzen Definition werden einige von Walter Benjamins Denkbildern präsentiert und hinsichtlich der Vanitasthematik und der im Vorfeld besprochenen Kategorien der Anachronie sowie der *Reinen Sprache* analysiert werden.

4.1.1. Das Denkbild – Versuche der Definition

Der Begriff Denkbild wird nicht nur von Walter Benjamin verwendet, wohl ist er aber jener Autor, der das «Denkbild als erster ausdrücklich zur literarischen Gattung erhob.»⁷⁵

Doch was ist nun ein Denkbild?

Am Denkbild soll deutlich werden, daß in das fest lexikalisierte Verhältnis von Signifikant und Signifikat der Wörter die Bildlichkeit als dynamisierendes Element eingreift. Bilder

⁷⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 107.

⁷⁵ Köhnen, Ralph (Hrsg.): *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 10.

denken – mit der Logik ‘weicher’ Zeichen, die nicht in allen Details definiert sind, sondern zumindest an den Rändern semantische Unschärferelationen aufweisen. Semiotisch ließe sich der Vorgang knapp wie folgt beschreiben: Die verbalen Zeichen stehen in arbiträrer Beziehung zum Bezeichneten und die ikonischen in motiviertem Verhältnis der Ähnlichkeit zu dem, was sie abbilden. Doch ergeben sich gerade im Maß der Abbildung, das überdies kulturell variant ist, Abweichungen und stete Erweiterungen – das ikonische Zeichen gibt in seinen Rändern nach, es ist überdeterminiert und weicher definiert als das verbale Zeichen und folgt eher einer ‘fuzzy logic’. Aus der Überschneidung der beiden Zeichensysteme Visualität und Verbalität resultiert eine Beschleunigung der Bedeutungswechsel, die das Denkbild auflädt. Daraus ergibt sich für das Denkbild im Sinne der Aufklärung Anschaulichkeit als tautologische Ergänzung, als Stütze der Botschaft, im historischen Fortgang aber, mit zunehmender Krisis der Zeichenverhältnisse, gerät es in paradoxen Widerspruch zur eigenen Botschaft und muß sich schließlich zunehmend mit technischen Medien auseinandersetzen.⁷⁶

Ein Denkbild wird hier verstanden als eine Äußerungsmöglichkeit, die sehr dynamisch und nicht starr wie das Verhältnis zwischen Signifikanten und Signifikat ist. Diese Unumreißbarkeit und Variabilität bringt Unsicherheit, Instabilität mit sich. Um so mehr erscheint Walter Benjamins Beschäftigung mit diesem Genre als logische Konsequenz aus seinen Theorien und seinem Verständnis von Geschichte und Sprache.

Ralph Köhnen schreibt Folgendes zu Walter Benjamins Gebrauch des Denkbilds:

Es sind sehr private, subjektive, auch triviale Ereignisse, die blitzartig, auratisch hervortreten und eine Bedeutung gegen die Konvention bekommen. Paradoxal, oft nicht auflösbar, auf Intuition setzend, werden die Denkbilder dem Weg positivistischer Erkenntnis gegenübergesetzt; selten steht ein Resultat unter dem Strich, die Medienreflexion auf Form und Inhalt bietet vielmehr einen weiteren Anlaß für den Leser, den Bildern eine eigene subscriptio zu unterlegen. Zum einen ist dies im Kontext der jüdischen Religionsphilosophie zu sehen, wenn Zukunft in der Vergangenheit gesucht wird: Hoffnung liegt einzig im ‘Eingedenken’, das Kontinuum der Geschichte soll in Momenten, wie sie etwa Denkbilder darstellen, aufgesprengt werden. Weiterhin arbeitet Benjamin an einem Scheitelpunkt der Moderne, wie er bis heute sein Erkenntnispotential zwischen Anschaulichkeit, tangibler Erfahrung und andererseits Visionsbruch behalten hat.⁷⁷

In Texten wie zum Beispiel *Einbahnstraße*, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* oder auch im *Passagen Werk* schreibt Walter Benjamin in kurzen, oft unzusammenhängenden Textfragmenten oben genannte Ereignisse, Gedanken auf, aber auch die hier im Zentrum liegenden *Denkbilder Kurze Schatten* und *Kurze Schatten II* lassen keine eindeutige Deutung ihrer selbst zu, sie bleiben mehrschichtig verständlich.

⁷⁶ Köhnen, Ralph (Hrsg.): *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 7.

⁷⁷ Köhnen, Ralph (Hrsg.): *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 10.

In den Texten, welche unter dem Titel *Kurze Schatten I* und *Kurze Schatten II* gesammelt sind,⁷⁸ ist das Zusammenhaltende wohl weniger das Biographische, denn das eines Innehaltens, eines Genau-Hinsehens:

Benjamins ästhetischer Entwurf geht auf ein Innehalten hinaus, der Atem der Zeit soll angehalten, zum Stillstand gebracht werden, um nach kritischer Reflexion die Erkenntnisse revolutionär umzusetzen. Die Einsichten, die auch seinen Denkbildern nur folgen können, wenn man den 'ganzen Trümmerhaufen der Geschichte' hinter sich betrachtet, müssen laut Benjamin eine totale Veränderung implizieren, um den Opfern aller bisher da gewesener Geschlechter gerecht zu werden. Die Kontinuität ist das Medium, in dem die herrschenden Kräfte sich darstellen – diese gilt es zu durchbrechen.⁷⁹

Wie weiter unten in dieser Arbeit anhand ausgewählter Denkbilder gezeigt wird, steht vor allem das Innehalten im Sinne des Genau-Hinsehens, der sodann sichtbar werdende Trümmerhaufen und Bruchstücke im Zentrum Walter Benjamins Interesses und manifestiert sein Verständnis der Allegorie und in weiterer Folge der Vanitas in ebendiesem differenzierenden Zoom:

Im Gegensatz zur barocken Emblematik wie zur Bild-Textmontage der Avantgarde ist für das Denkbild konstitutiv, daß visuelle Abbildungen ausgeschlossen bleiben. Das Denkbild ist ganz auf das Sprachliche, auf die ihm innewohnende Spannung von Bildlichkeit und Abstraktion, ausgerichtet. Es lebt von der Regie der sprachlich entwickelten Vorstellung und ihrer Spannung zur abstrakten Reflexion, die seinen lehrhaften Gestus ausmacht. Da das Denkbild kurz ist, sozusagen in einem Atemzuge geschrieben, untersteht es in besonderem Maße sprachlicher Artikulation und Prägnanz. Das Detail, der einzelne Zug, der spezifische Blick gelangt zur Darstellung. Nur dadurch wird sprachlich der Gegenstand des Denkbilds in den Zustand der allegorischen «Dechiffrierbarkeit» versetzt.⁸⁰

Anders als das barocke Emblem ist das Denkbild eine rein sprachliche Äußerung, die mittels Sprachbildern, mittels Sprache Bilder zeichnet, sie aber nicht als solche abbildet. Interessant hierbei ist, dass das Denkbild somit ein Paradoxon darstellt: Sprache, die an sich abstraktes Bild ist, vermittelt abstrakt in Form aneinander gereihter Buchstaben ein Bild, das aber erst im Kopf des Lesenden vom Buchstabenbild zum visuellen Bild wird. Dabei wohnt dem Denkbild eine enorme Flexibilität und Elastizität inne, da jeder Denkende das Bild im Kopf individuell gestalten kann. Diese grundsätzliche Flexibilität des Denkbildes und der Erkenntnis, die durch das Denkbild erlangt werden kann, ist zudem gekennzeichnet durch eine sehr hohe Dichte, eine Intensität der Vielschichtigkeit innerhalb eines sehr kurzen Textes. Es ist, als hätte Walter Benjamin in diesem Format

⁷⁸ Ein Verzeichnis der Denkbilder Walter Benjamins findet sich am Ende dieser Arbeit.

⁷⁹ Leifeld, Britta: « «Dies alles, um ins Herz der abgeschaffenen Dinge vorzustößen» – Benjamins Philosophie und ihre literarische Konkretion im Denkbild», in Ralph Köhnen (Hrsg.), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 143.

⁸⁰ Lindner, Burkhardt: «Allegorie», in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 84.

ein Pars pro Toto für sein Verständnis von Geschichte, sein Nicht-Schwarz-Weiß-Malen gefunden.⁸¹

Sicherlich ist es verfehlt, die Denkbilder auf die zentralen Motive von Walter Benjamins Denkens fixieren zu wollen, und dies aus mehreren Gründen: Walter Benjamin selbst hat sich in seinen Konzepten stark gegen jegliche Fixierung ausgesprochen, er hat die Nicht-Fixierung, das Dazwischen in allen Belangen in seinen theoretischen Schriften beschrieben und, ein kurzer Blick in seine Biographie zeigt es, auch gelebt. Deshalb scheint aber auch das Denkbild so gut zu seinem Denken zu passen, drückt es doch diese Unvereinbarkeit, diese Verunmöglichung der Schwarz-Weiß-Malerei einer einfachen Welt aus.

Das Denkbild ist genau das, was Walter Benjamin auch in seinen theoretischen Schriften ausgedrückt hat: ein Dazwischen, eine Vielschichtigkeit, die sich nicht ultimativ «einfangen», «normieren», «fassen» lassen kann:

[...] ein Denkbild beschreibt nicht, stellt nicht dar und veranschaulicht nicht, sondern versetzt in den Zustand eines 'Unbildnisses', das durch Denken/denkerisches Umorientieren des Lesers in ein Bild geführt werden will. [...] Ein Denkbild ist also in solchem Maße movens, wie es das Bild/die Szene/das Motiv aufwirft, über das das daran anknüpfende Denken verhandeln soll. Die tatsächliche Denkleistung, die Einbildung und ihr Ergebnis im Sinne manifester Erkenntnis bleibt einem jedem das Denkbild Lesenden überlassen.⁸²

Auch Britta Leifeld akzentuiert die Unabgeschlossenheit, die Flexibilität, das, wie sie es nennt, «movens» des Denkbilds. Damit ist das Denkbild eine Form, die an sich schon

⁸¹ Burkhardt Lindner macht einerseits darauf aufmerksam, dass die *Denkbilder* Walter Benjamins nicht einfach nur eine Synopsis der theoretischen Überlegungen des Philosophen sind, sondern als Form offen bleiben und somit ein Ineinanderwirken, ein Verschwimmen diverser Konzeptionen Walter Benjamins ermöglichen: «Keineswegs soll hier behauptet werden, daß sich von der Konzeption des Denkbilds aus der Transformationsprozeß des Benjaminschen Frühwerks erschließen ließe. Die anthropologische Techniktheorie und damit die Neufassung des Medienbegriffs gegenüber der frühen Sprachphilosophie, die Historisierung des Mythosbegriffs und die damit verbundene Umdeutung der Freudschen Traumlehre ins epochale Erwachen und die Reformulierung des anarchistisch-theologischen Revolutionsbegriffs im Horizont Marxscher Kapitalismuskritik stellen neuartige Problemstellungen dar, die in der Form des Denkbilds gar nicht auszuarbeiten gewesen wären. In ihm erschloß sich Benjamin aber einen experimentellen Schreibraum, der thematisch und vor allem terminologisch offenbleibt: in dem also das frühere Denken unabgeschlossen und unverworfen fortwirken, zugleich aber in ganz andersartige Konstellationen treten konnten.

Insofern erweist es sich als verfehlt, die Denkbilder auf zentrale Motive zurückführen zu wollen.» in: Lindner, Burkhardt: «Allegorie», in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 84-85.

⁸² Leifeld, Britta: ««Dies alles, um ins Herz der abgeschaffenen Dinge vorzustößen» – Benjamins Philosophie und ihre literarische Konkretion im Denkbild», in Ralph Köhnen (Hrsg.), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 145-146.

keine endgültige Form mehr hat, eine Form, die Unform wird und eine endgültige Interpretation nicht zulässt.⁸³

Die Verschränkung der Sinneswahrnehmungen, das Hören eines Geräusches beim Lesen eines DenkBILDES deuten für Helmut Kaffenberger auf eine Verschränkung zwischen Sprache und Schrift im Begriff des Denkbildes hin, wobei er wohl Sprache als Sprechen, Schrift als schriftlichen Ausdruck der Sprache versteht:

Wie schon der Begriff des Denkbildes selbst es nahelegt, versuchte Benjamin die beiden Bereiche 'Sprache' und 'Schrift' zu verschränken.⁸⁴

Als etwas ungewöhnliche literarische Gattung können die Denkbilder Walter Benjamins nun als Verschränkung, Verbindung zwischen Sprache und deren Bild, der Schrift, gesehen werden, mit der Eigenheit der Nicht-Abgeschlossenheit. Suk Won Lim notiert dazu:

So wie die Allegorie bei Benjamin keine rein bildliche Umschreibung eines Begriffs ist, ist auch Benjamins Denkbild nicht als bildliche Umschreibung eines Gedankens zu betrachten. Vielmehr ist es ein auf das Sprachliche ausgerichteter, Gedanken bildender Ausdruck. Genauer gesagt zeigt das rätselhafte Denkbild sprunghaft einen anderen Gedanken als den, den man auf den ersten Blick für gemeint hält.⁸⁵

Walter Benjamins Denkbilder sind, wie bereits geschrieben, nicht als sprachliche Beschreibung von Bildern zu verstehen, alles Fixierte ist ihnen fremd, ähnlich der Allegorie, die Walter Benjamin allerdings als etwas Schriftliches⁸⁶ versteht.

Denkbilder, verschriftlichte Bilder, die im Kopf entstanden sind, stellen eine *Mise en abyme* à la Walter Benjamin dar: Der Gedanke, in Worte gefasst, ist schon eine Allegorie.

⁸⁷ Die Worte, schriftlich geäußert, können als weiterer Bruch verstanden werden, das Bild als Text gelesen unterläuft jede bildliche Repräsentation, ist gebrochen, ein Bruchstück des Bruchstücks. Rita Bischof macht in diesem Kontext auf die prinzipielle Dualität

⁸³ cf. Leifeld, Britta: « «Dies alles, um ins Herz der abgeschaffenen Dinge vorzustößen» – Benjamins Philosophie und ihre literarische Konkretion im Denkbild», in Ralph Köhnen (Hrsg.), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 150.

⁸⁴ Kaffenberger, Helmut: *Orte des Lebens – Alchemie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 100.

⁸⁵ Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 132.

⁸⁶ Suk Won Lim macht in diesem Zusammenhang jedoch darauf aufmerksam, dass bei Walter Benjamin der Schriftcharakter der Allegorie nicht gleichgesetzt werden darf auf die tatsächlich geschriebene Schrift. cf. Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 73.

⁸⁷ cf. Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S.63.

zwischen Schrift und Bild⁸⁸ aufmerksam und verbindet diese mit dem Lesen der Hölle oder des Paradieses. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob Walter Benjamin nicht noch weiter geht, indem er diese Dualität⁸⁹ prinzipiell aufbricht, die Dualität wird zur Vielschichtigkeit. Eine Fixierung in zwei Schichten, in zwei Ebenen, reicht zur Lektüre seiner Texte nicht aus, weil diese eine Fixierung darstellen würde, die Walter Benjamin eben nicht beabsichtigt. Auch stellt sich die Frage, ob Walter Benjamin tatsächlich eine absolute, endgültige Dechiffrierung der Welt angedacht hatte.

Nicht zuletzt auf Grund seines Textes über Baudelaire und seines Interesses am Kommunismus werden Walter Benjamins Denkbilder in der Literatur auch häufig als dialektische Bilder beschrieben.⁹⁰

Dem erkennenden Subjekt kann sich, so Walter Benjamin, nie ein starres, für immer gültiges, vollkommenes Bild⁹¹ bieten. Alleine deshalb nicht, weil jedes Benennen eine

⁸⁸ «Wie für Manierismus und Barock ist auch für Benjamin die Welt ein chiffrierter Text, der sorgfältig bis in seine periphersten Erscheinungen hinein zu lesen ist, soll das wahre Gesicht der Welt erkennbar werden. Und im Lesen des Wirklichen, im Lesen jener Schrift, die aus dinglichen Konfigurationen zusammengesetzt ist, hat das dialektische Bild sein nie versiegende Quelle. Sowohl in seinem Ursprung wie in seinem Telos hat es die Schrift als sein innerstes Wesen. Wie die Allegorie ist auch das dialektische Bild sowohl Schriftbild als auch Bilderschrift: eine Art Doppel- oder Vexierbild aus Schrift, das – je nachdem – als Paradies oder als Hölle lesbar wird.» in: Bischof, Rita: «Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 98-99.

⁸⁹ «Foucaults allgemeiner Gegensatz von Sprache und Denken, seine These, daß sich das Denken entgegengesetzt zur Sprache, besser gesagt zu ihrem Ausdruck verhält, leistet hier einen wertvollen Beitrag im Zusammenhang mit einer Definition von Benjamins Denkbildern, da sie genau dessen genuines Wechselverhältnis von Sprache und Denken nachzeichnet: In den Denkbildern nämlich findet die *Umkehrung* einer von Benjamin exakt herausgearbeiteten Problematik statt, die da lautet: «Die Rede erobert den Gedanken, aber die Schrift beherrscht ihn» (IV 106), so daß der Gedanke als Bild wieder sichtbar wird. Dieser Gegensatz zur Sprache, den das Denken auch bei Foucault in der (Re-)Konstruktion eben dieser Sprache «stellt», bzw. aufzeigt, kann mit Hilfe der Diskursanalyse nach Foucault vorgestellt werden, d.h. im Falle einer präzisen Analyse Aussicht geben auf den spezifisch Benjaminschen Ausdruck in den Denkbildern.» in: Leifeld, Britta: *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbildbares Bild*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 42-43.

⁹⁰ Eine eingehende Diskussion des Begriffes des Dialektischen Bildes erscheint im Rahmen dieser Masterarbeit als zu weit führend, es sei auf folgende AutorInnen verwiesen:

Bischof, Rita: «Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999,

Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Die Konstruktion des Ästhetischen, Tübingen 1933, S. 60. Von Benjamin zitiert: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V 1, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S. 575 f.

⁹¹ «Die Monade, das dialektische Bild der erstarrten Unruhe, ist es, die in die Nähe des Allegorischen fällt, des Denkens, in Benjamins Sinn. 'Bild' und 'Monade' markieren den Grenzbereich, den Punkt des Ineinandergreifens von Phantasie und Denken und weisen auf die Eigenart von Benjamins Denken überhaupt, Bild und Denken – etwa auch im Begriff und der Form des Denkbilds – zu vereinen. Vorausgesetzte Apperzeptionsmodalitäten, um 'Bild' und 'Monade' wahrnehmen zu können, sind die Kontemplation und der 'Chock', die ihrerseits aneinander grenzen und ineinander greifen vermögen.» in Kaffenberger, Helmut:

melancholische Erinnerung an eine längst vergessene Zeit ist. Wie in den Denkbildern noch gezeigt werden wird, wird der Schein der Ganzheit immer und immer wieder durch ein vielleicht schmerzliches Close-up fragmentiert und eben als Schein, nicht als Erkenntnis, demontiert.

4.2. Analyse einiger Denkbilder Walter Benjamins

Jene Denkbilder, die die vorliegende Arbeit zum Zentrum hat, scheinen in die Literatur um Walter Benjamin noch nicht viel Eingang gefunden zu haben.⁹²

Der Titel *Denkbilder* mag Verwirrung stiften, einerseits ob des Begriffs des Denkbildes, andererseits ob der Situierung im Werk bzw. auch im Gesammelten Werk (Edition durch Tiedemann und Schweppenhäuser). Einerseits findet man hier einen Teil, der mit *Denkbilder* titulierte ist und welcher sodann über ca. 130 Seiten Kurztexte Walter Benjamins aufreht, die als Denkbilder zu verstehen sind, andererseits lassen sich die Denkbilder wie folgt gliedern:

Das allegorische Denkbild kann unterschiedliche Funktionen einnehmen. Zum einen handelt es sich um meist in Sammlungen angeordnete Einzelstücke, die an bestimmte lebensgeschichtliche Erfahrungssituationen geknüpft sind. Die Sammlungen *Kurze Schatten*, *Ibizenkische Folge*, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* haben diesen Typus. Zum anderen handelt es sich um erkenntnistheoretische Modelle, die philosophische Projekte abbreviativ umreißen oder ein Problem im bildlichen Aphorismus fixieren. Die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, viele Notizen aus dem Konvolut N des *Passagen-Werks* und viele Texte aus der *Einbahnstraße* gehören hierzu. «Dazwischen» stehen die im Text der großen Essays verwobenen Denkbilder, die dort beide Funktionen einnehmen. Und fast ließe sich sagen, daß die Essays zur Literatur mit der jeweils im Titel geführten Gestalt, die dann in den Horizont der Ewigkeit gestellt wird, selbst zum Denkbild im Großformat tendieren.⁹³

Orte des Lebens – Alchemie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 122.

⁹² Britta Leifeld hat sich mit einigen Denkbildern auseinandergesetzt, versteht unter Denkbildern auch jene kurzen Denkbilder, die sich im Werk *Einbahnstraße* befinden. Hier sollen ausschließlich jene Denkbilder behandelt werden, die als solche auch durch Walter Benjamin bezeichnet sind, siehe die *Gesammelten Schriften Band IV-1*, und hier liegt nochmals das Hauptaugenmerk auf den Sammlungen «Kurze Schatten I» und «Kurze Schatten II».

⁹³ Lindner, Burkhardt: «Allegorie», in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 85.

Die Editoren gliedern dieses Kapitel *Denkbilder* nunmehr in Themenkomplexe, wie *Walter Benjamin und Asja Lacis*, welcher die Denkbilder *Neapel, Moskau* umfasst. Das nächste «Kapitelchen» heißt *Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen*, es folgt *Weimar, Zwei Träume, Paris, die Stadt im Spiegel, Marseille, San Gimignano, Karl Wolfskehl zum sechzigsten Geburtstag, Kurze Schatten I, Essen, Kriminalromane, auf Reisen, Nordische See, Ich packe meine Bibliothek aus, Der destruktive Charakter, Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre, Ausgraben und Erinnern, Traum, Ibizenkische Folge, Haschisch in Marseille, In der Sonne, Selbstbildnisse des Träumenden, Kurze Schatten II, Denkbilder, Einmal ist keinmal, Schönes Entsetzen, Noch einmal, Kleine Kunst-Stücke*.

Roger W. Müller Farguell beschäftigt sich im von Burkhard Lindner herausgegebenen *Benjamin-Handbuch* relativ am Ende des massiven Bandes mit den «Städtebildern, Reisebildern und Denkbildern»:

Die Denkbilder Walter Benjamins sind allegorische Konstruktionen, die bildliches mit begrifflichem Denken kombinieren. Ihr Merkmal ist die dialektische Konstellation, worin sich darstellende Metaphorik und Erkenntnis verschränken. Ihr Formgesetz ist das Wechselspiel von konkreter und abstrakter Darstellung, etwa in Gestalt des Porträts einer Stadt (vgl. Lindner 2000, 86; Leifeld 2000). Wenngleich Benjamins Denkbilder zumeist in Sammlungen erschienen sind, bleiben sie doch stets in sich geschlossene Gebilde, die an bestimmte lebensgeschichtliche Situationen geknüpft sind.⁹⁴

Es handelt sich bei den unter dem Namen *Denkbilder* gesammelten kurzen Werken Walter Benjamins also um ein Sammelsurium kurzer Texte, welche einerseits Reisen Walter Benjamins reflektieren, so zum Beispiel der Text *Neapel*, am 19.08.1925 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen⁹⁵, andererseits aber auch Alltägliches, wie zum Beispiel die Denkbilder mit dem Übertitel *Essen*, welche am 29.05.1930 ebenfalls in der *Frankfurter Zeitung* erschienen⁹⁶, und eben jene, die sich selbst nochmals *Denkbilder* nennen. Letztere werden am 15.11.1933 unter dem Pseudonym Detlef Holz von Walter Benjamin in der *Frankfurter Zeitung* publiziert und werden zu seinen Lebzeiten auch die letzten Denkbilder gewesen sein.⁹⁷

⁹⁴ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 626.

⁹⁵ cf. Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 626.

⁹⁶ cf. Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 632.

⁹⁷ cf. Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 639.

Die vorliegende Arbeit behandelt exemplarisch einige Denkbilder aus den Sammlungen⁹⁸ *Kurze Schatten I* und *Kurze Schatten II*, die in der Forschungsliteratur zwar gestreift, aber nicht so großes Interesse geweckt haben wie zum Beispiel die bereits angesprochenen *Städtebilder* oder *Einbahnstraße*.

Kurze Schatten I und *Kurze Schatten II* sind selbstständige Publikationen⁹⁹, der Titel entstand auf Grund des jeweils abschließenden Textteils. *Kurze Schatten I* erschien im November 1929 in der *Neuen Schweizer Rundschau*, *Kurze Schatten II* dann am 25.02.1933 in der *Kölnischen Zeitung*.¹⁰⁰

Die Denkbild-Reihe *Kurze Schatten I* besteht aus acht Denkbildern, Platonische Liebe, Einmal ist keinmal, Armut hat immer das Nachsehen, Zu nahe, Pläne verschweigen, Woran einer seine Stärke erkennt, Vom Glauben an die Dinge, die man uns weissagt und *Kurze Schatten*.

Die zweite Denkbildreihe mit dem Titel *Kurze Schatten II* besteht aus sieben Denkbildern, deren Einzeltitel nicht über dem jeweiligen Denkbild stehen, sondern in der jeweils ersten Zeile des Textes erwähnt werden. Diese sind *Geheimzeichen*, *Ein Wort von Casanova*, *Der Baum und die Sprache*, *Das Spiel*, *Die Ferne und die Bilder*, *Spurlos wohnen*, *Kurze Schatten*.

⁹⁸ Dieter Sdun ortet diese Texte wie folgt: «Im Nachlaß Benjamins findet sich eine Nachtragsliste zur *Einbahnstraße*, in der sämtliche Stücke aufgeführt sind, die der Herausgeber der «Kleineren Prosa» Benjamins (Band IV der Gesammelten Schriften), Till Rexroth, unter der Gruppe «Denkbilder» zusammengefaßt hat. Benjamins Denkbilder, «die philosophischen Gehalt unter der Maske spielerischer Reflexion über unscheinbare Gegenstände verbergen, zeugen nicht weniger vom Spezifischen dieses Denkens als die großen Abhandlungen und Essays (...)» (IV, 884)» in: Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 105.

⁹⁹ Roger W. Müller Farguell situiert die beiden Sammlungen wie folgt:

«Benjamin hat die beiden Reihen als Fortsetzungen zur *Einbahnstraße* (4, 89) verstanden, jener Anthologie seiner Denkbilder, die 1928 als einzige in Buchform erschienen ist. [...] Tatsächlich hat Benjamin bereits im Oktober 1928 Scholem gegenüber brieflich angemerkt, er würde seit längerer Zeit eine Liste mit «Nachträgen zur *Einbahnstraße*» führen (3, 421). Diese Nachtragsliste [...], die sich im Nachlaß findet, umfaßt 43 Titel von anderweitig publizierten Denkbildern, die möglicherweise für eine erweiterte Auflage der EINBAHNSTRASSE oder eine neue Anthologie vorgesehen waren. Ebenfalls im Nachlaß befindet sich eine Liste der Titel, die Benjamin in die IBIZENKISCHE FOLGE aufzunehmen gedachte [...], unter ihnen EINMAL IST KEINMAL, tatsächlich gedruckt in KURZE SCHATTEN I, außerdem DAS SPIEL sowie DIE FERNE UND DIE BILDER, die beide in KURZE SCHATTEN II aufgenommen wurden.» in: Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 634-635.

¹⁰⁰ cf. Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 634.

4.2.1. Analyse des jeweils die Denkbild-Reihe abschließenden Denkbildes *Kurze Schatten*

Wie unschwer erkennbar ist, gibt es ein Bindeglied beider Sammlungen, das jeweils abschließende Denkbild *Kurze Schatten*, das in beiden Sammlungen ident ist.

Kurze Schatten

Wenn es gegen Mittag geht, sind die Schatten nur noch die schwarzen, scharfen Ränder am Fuß der Dinge und in Bereitschaft, lautlos, unversehens, in ihren Bau, in ihr Geheimnis sich zurückzuziehen. Dann ist, in ihrer gedrängten, geduckten Fülle, die Stunde Zarathustras gekommen, des Denkers im «Lebensmittag», im «Sommergarten». Denn die Erkenntnis umreißt wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn die Dinge am strengsten.¹⁰¹

Dieses Denkbild ist in mehrerlei Sinn «kurz»:

Zum einen ist der Text an sich nicht sonderlich lange ausgefallen, andere Denkbilder aus der ersten Reihe *Kurze Schatten I* sind länger, wie zum Beispiel *Vom Glauben an die Dinge, die man uns weissagt*. Aber auch die Schatten sind kurz in ihrer Gestalt, so kurz, dass es sie beinahe gar nicht mehr geben kann, denn zu Mittag, wenn die Sonne am höchsten steht, sind auch die Schatten nicht mehr existent.

Bevor hier näher auf den Text eingegangen wird, soll auch die Interpretation von Roger W. Müller Farguell genannt sein, von der sich meine jedoch in einigen Punkten entfernen wird:

Das titelgebende Denkbild KURZE SCHATTEN bildet den verbindenden Ankerpunkt, indem er beide Reihen in identischer Form abschließt. Hier nimmt Benjamin ausdrücklich bezug auf ein Leitmotiv aus dem Kontext von Nietzsches *Zarathustra*, den Denker im «Lebensmittag», im «Sommergarten» [...], und dies in Anlehnung an den Nachgesang «Aus hohen Bergen» zu Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* («Oh Lebens Mittag! Feierliche Zeit! / Oh Sommergarten!»). Es ist der scharf umrissene Schatten «am Fuß der Dinge», wenn die Sonne dem Zenith zugeht, der hier, wie auch in Nietzsches *Der Wanderer und sein Schatten*, als Bildspender der Erkenntnis dient. Charakteristisch für Benjamins Denkbild ist indes, daß dies auch den Moment bezeichnet, in dem sich das Geheimnis in den Bau der Dinge zurückzieht. Mit Benjamins Auffassung der «Aura der Dinge», wie er sie mit der Lichtwahrnehmung am «Sommermittag» [...] oder am «Sommerabend» [...] an einschlägigen Stellen seiner kunsttheoretischen Schriften beschreibt, ist dieses Denkbild zu wiederholten Malen in Verbindung gebracht worden (Stoessl 1983, 44; Sdun 1994, 92; zur Aura-Konzeption vgl. Lindner 1992, 217-248).¹⁰²

Der Hinweis auf eine Verbindung zu Nietzsche ist im Text Walter Benjamins selbst schon gegeben, wenn er von Zarathustra schreibt. Der Verweis auf den Benjaminschen Begriff der Aura in Verbindung mit dem Geheimnis, das sich in seinen Bau zurückzieht, wenn

¹⁰¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 373.

¹⁰² Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 635.

die Sonne am Zenith steht, erscheint interessant, dennoch stellt sich die Frage, ob Walter Benjamin in diesem Denkbild ausschließlich auf Nietzsche und seinen eigenen Aura-Begriff verweist.

Nun, zu Mittag steht die Sonne ganz hoch, die Schatten, die vielleicht lang – man denke an einen großen Baum – sein mögen, werden ganz kurz, sie verschwinden sogar für kurze Momente. Die Schatten, die schon als Schatten ein Dasein in Abhängigkeit von Dingen sind, also nicht das Bezeichnete an sich, sondern «nur» das Bezeichnende sind, immer abhängig vom Bezeichneten, sind zu einer gewissen Zeit des Tages plötzlich nur noch «die schwarzen, scharfen Ränder am Fuß der Dinge». Das Bezeichnende «kriecht» in diesem Moment also nur noch an das Ding, das es bezeichnet, heran, schwarz und scharf abgegrenzt. Das Bezeichnete und das Bezeichnende haben ihre Trennung, ihre Bruchlinie in diesem Moment kundgetan, der Fokus liegt jetzt klar auf dem Bruchstück, das Bezeichnete trennt sich in dem Moment vom Bezeichnenden, als es mit ihm nahezu deckungsgleich wird. Jetzt ist ein Moment für das Hervortreten der Allegorie:

Die Allegorie funktioniert nur jenseits einer «natürlichen» oder *eigentlichen* Bedeutung der Zeichen. Indem allegorische Konstruktionen Sinn zu produzieren versuchen, unterstreichen sie paradoxerweise die Kluft zwischen den bloßen Zeichen und den ihnen entzogenen Bedeutungen.¹⁰³

Wie auf Kommando kehrt der Schatten, das Bezeichnende, «in ihren Bau, in ihr Geheimnis» zurück. Es zieht sich zurück, lässt das Ding an sich sein, ohne Bezeichnung. Im utopischen Urzustand vielleicht, mit Walter Benjamin gesprochen, könnte man auch von der «reinen Sprache», die sich hier für einen Moment ohne täuschendes Abbild zeigt, sprechen¹⁰⁴. Charakteristisch für diese Bewegung und die Möglichkeit einer solchen

¹⁰³ Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 327.

¹⁰⁴ Bettine Menke schreibt bezüglich der Reinen Sprache bei Walter Benjamin:

«Benjamins Verwerfung eines Konzepts der Sprache im Sinne des «Zeichens» wurde in der Sekundärliteratur schon wiederholt bemerkt, aber selten zugespitzt auf die Frage nach dem repräsentationslogischen Modell des Zeichens. Das «Zeichen» ist die Figur, in der das Bezeichnende als bloß verweisendes, als das in ihm sofort zu Überschreitende und die Bedeutung als von diesem unabhängige (als absolutes oder transzendentes Signifikat) steht, während die Mitteilung «in» der Sprache die Bewegung *in* ihr als *Medium* meint. Das, was mit dem Zeichenmodell der Sprache zurückgewiesen wird, ist dessen Tendenz, Bedeutung repräsentationslogisch zu denken, d.h. 1. Bedeutung als außersprachliche zu denken und 2. das Bedeuten selbst instrumentell zu denken.» in: Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 32.

Bettine Menke geht hier auf Walter Benjamins Aufsatz *Über die Sprache* und dessen «Weiterentwicklung» *Die Aufgabe des Übersetzers* ein. Einerseits geht es Walter Benjamin in diesen Texten um die Formulierung dessen, was zwischen der Sprache liegt, also Sprache als Medium im Sinne von Unmittelbarkeit und nicht im Sinne von Mittel zum Zweck, andererseits hinterfragt Walter Benjamin in diesen Aufsätzen das Zeichen an sich, die Repräsentationslogik ebendieser, nämlich die Logik, die Bedeutung außersprachlich zu denken und das Bedeuten an sich als Instrument aufzufassen. Bedeutungen repräsentationslogisch zu denken, so Bettine Menke, laufen den Denkweisen Walter Benjamins zuwider, zu vereinfachend erscheint eine solche Auffassung, die die Komplexität nicht reflektieren kann.

Bewegung ist der Bruch, der wiederum als ein Hinweis auf die Vergänglichkeit und in einem weiteren Schritt auf die Allegorie, gelesen werden kann, wie auch Eva Horn herausarbeitet, wenn Sie über die Allegorie schreibt:

Als Figur, die die Differenz und Heterogenität zwischen Bild und Bedeutung, Zeichen und Bezeichnetem ausstellt und radikalisiert, wird die Allegorie seit ihrer goethezeitlichen Verabschiedung in Termini der Leichenkonservierung gefaßt, sofern sie die zugeschriebene Bedeutung als etwas Haltbares an die Stelle einer allzu flüchtigen «Seele» der Sache setze. Dauerhafte Sinnzusammenhänge, so will es dieses Mortifikationstheorem, verdrängen die ephemere Aura des Lebendigen – am allegorisierten Menschen wie am allegorisierten Objekt. Diese Verschränkung von Tod und allegorischer Verweisungsstruktur, die die nachgoethezeitliche Kritik der Allegorie ebenso insistent prägt wie Benjamins moderne Rehabilitierung, ist ihrerseits auf ihre historischen Voraussetzungen zurückzuführen. Und diese Voraussetzungen betreffen einerseits den Status und die Struktur der Allegorie (und mit ihr den gesamten Komplex einer im 18. Jahrhundert «getilgten» – oder sich tilgenden – Rhetorik), andererseits aber auch die Möglichkeiten und Modalitäten einer Darstellung und Diskursivierung des Todes.¹⁰⁵

Das Geheimnis der Schatten bleibt unausgesprochen, es muss eine Erkenntnis sein, denn «Dann ist, in ihrer gedrängten, geduckten Fülle, die Stunde Zarathustras gekommen, des Denkers im «Lebensmittag», im «Sommergarten». Denn die Erkenntnis umreißt wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn die Dinge am strengsten.»¹⁰⁶

Nun, im zurückgezogenen Zustand, wenn sich das Bezeichnete als solches, ohne Bezeichnendes zeigt, im Zustand der «Nacktheit» des Dinges, zeigt sich, wenn man weiter in Walter Benjamins Begrifflichkeiten denken will, die unreproduzierte «Aura», aber auch die «reine Sprache» können so vorgestellt werden. In jedem Fall handelt es sich um eine Essenz, die ansonsten nicht «erkennbar» ist und sich nur unter speziellen Umständen kurz zeigt. «Kurz», wie die «kurzen» Schatten. Kurz sind nicht nur die Schatten als Flächeneinheit, kurz ist auch die Zeit, die zur Erkenntnis, zur Sicht auf das «Wahre» bleibt¹⁰⁷. Vergänglich sind diese Schatten, die sich zurückziehen, einen

¹⁰⁵ Horn, Eva: ««Ehren-Zeichen» und «zärtlicher Euphemismus». Allegorien des Todes», in Eva Horn, Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 133.

¹⁰⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 373.

¹⁰⁷ «Welches nun aber ist das Verhältnis der Idee zum Bild und zur Wahrheit? Die Schwierigkeit im Verständnis liegt darin, daß die Idee sowohl am Sein der Wahrheit wie am Sein der aus den Dingen gelösten Elemente teilhaben soll. Weder ist sie mit diesem selbst noch mit der Wahrheit identisch: sie ist vielmehr auf beide bezogen, ist ihre Darstellung, ist «Urbild» der Dinge in der Konstellation ihrer Elemente – dies nähert sie dem platonischen *eidos* – und ist doch nur symbolischer Verweis auf die Wahrheit, an deren Sein sie teilhat. Mit andern Worten: Die Idee hat seinmäßig an der Wahrheit teil, Wahrheit selbst ist ideenhaftes Sein, doch nicht insofern die Idee bloßes Bild, *Monade* ist, sondern allein durch Bezug auf das, wofür sie *Symbol* ist: «Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist.» (TR. S. 18)

Schimmer des «Sehens», des «Erkennens» bieten, und schon ist dieser Moment erstorben, der Moment der «Einsicht in das Bruchstück».

Doch abseits des Hinweises auf Nietzsche, auf die *Reine Sprache* und die Anachronie, erinnert das Setting dieses Denkbildes stark an das Höhlengleichnis Platons, wenn man den «Bau» mit einer Höhle gleichsetzt. Die Erkenntnis als Sonnenstrahl, die Höhle als Ort ohne Erkenntnis. Der Strahl, der entweder in eine neue Realität führt, oder aber in einem Weiterleben in Erkenntnis-Finsternis.

Dieter Sdun bringt die hier genannten Schatten mit der Aura-Theorie Walter Benjamins in Zusammenhang und konstatiert:

Mit dem höchsten Stand der Sonne, dem höchsten Stand der Erkenntnis, zieht sich das Geheimnis in die Dinge zurück. Das Wissen markiert eine strenge Grenze um die Dinge. [...] Die Bilder nisten in den Schatten, und die Erkenntnis, wenn sie im Zenit steht, versucht, die Schatten unter die Dinge zu verbannen. In der *Kleinen Geschichte der Photographie* hatte Benjamin die auratische Naturerfahrung auf einen «Sommernachmittag» (II, 378) verlegt. In den späteren Fassungen des *Kunstwerk*-Aufsatzes wird dem Ruhenden diese Erfahrung dann an einem «Sommernachmittag» (I, 440 und 479) zuteil. Die Aura der Dinge kommt erst mit den Bildern der länger werdenden Schatten am Nachmittag wieder zum Vorschein. Auratische Erfahrung eignet nicht dem Zenit des erkennenden Wissens.¹⁰⁸

4.2.2. Analyse des Denkbildes *Platonische Liebe*

Nach der Analyse des letzten Denkbildes der Reihen *Kurze Schatten I* und *Kurze Schatten II*, soll nun im Folgenden das erste Denkbild der Sammlung *Kurze Schatten I* diskutiert werden.

Platonische Liebe

Wesen und Typus einer Liebe zeichnen am strengsten im Schicksal sich ab, welches sie dem Namen – dem Vornamen – bereitet. Die Ehe, die der Frau den ursprünglichen Nachnamen nimmt, um den des Mannes an seine Stelle zu setzen, läßt doch auch – und dies gilt von fast jeder Geschlechtsnähe – ihren Vornamen nicht unangetastet. Sie umhüllt, umstellt ihn mit Kosenamen, unter denen er oft jahre-, jahrzehntelang nicht mehr zum Vorschein kommt. Der Ehe in diesem weiten Sinne entgegengesetzt, und nur so – im Schicksal des Namens, nicht in dem des Leibes – wahrhaft bestimmbar, ist die platonische Liebe in ihrem einzig echten, einzig erheblichen Sinn: als die Liebe, die nicht am Namen ihre Lust büßt, sondern die Geliebte im Namen liebt, im Namen besitzt und im Namen auf Händen trägt. Daß sie den Namen, den Vornamen der Geliebten unangetastet wahrt und behütet, das allein ist der wahre Ausdruck der Spannung, der Fernenbeigung, die

Dieses «Sprachliche» in seinem emphatischen Sinn ist, wie wir sahen, seine Beziehung aufs nicht mehr Mitteilbare, auf den *Namen*, den Philosophie sowenig auszusprechen sich anmaßen kann wie die Poesie. Denn Philosophie – sowenig wie die Poesie – ist nicht Offenbarung. Deren Bereich verbleibt der Theologie.» in: Stoessl, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983, S. 101.

¹⁰⁸ Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 92.

Platonische Liebe heißt. Dieser Liebe geht wie Strahlen aus einem Glutkern das Dasein der Geliebten aus ihrem Namen, ja noch das Werk des Liebenden aus ihm hervor. So ist die *Divina Commedia* nichts als die Aura um den Namen Beatrice; die gewaltigste Darstellung dessen, daß alle Kräfte und Gestalten des Kosmos aus dem heim der Liebe entstiegenen Namen hervorgehen.¹⁰⁹

Roger W. Müller Farguell konzentriert sich bei seiner Interpretation dieses Denkbildes, wie er an anderer Stelle hinsichtlich der Gesamtheit der Denkbilder *Kurze Schatten I* meint, auf die elliptische Bewegung des Eros¹¹⁰:

PLATONISCHE LIEBE, der Eröffnungs-Text dieser achteiligen Reihe, unterminiert den vermeintlichen Gemeinplatz der platonischen Liebe, indem er das Dasein der Geliebten in deren Namen fundiert. Im Namen, Vornamen, ja in den umhüllenden Kosenamen würde, so Benjamin, das Dasein der Geliebten «wie Strahlen aus einem Glutkern» (IV, 369) hervorgehen und damit die «Fernenneigung» des Eros, den man platonische Liebe nennt, als Ausdruck der Spannung entstehen. Demnach liebt platonisch, wer im Namen der Geliebten deren Innerstes liebt (dazu Sdun 1994, 95; Weigel 1997, 158f. u. 174f.; Baumann 2002, 94; zur «platonischen Sprachliebe» vgl. Menninghaus 1995, 181-187).¹¹¹

Roger W. Müller Farguell konzentriert sich hier vor allem auf den primären Inhalt dieses Denkbildes, das sich mit der platonischen, im Gegensatz zur ehelichen Liebe, beschäftigt. Interessant erscheint im ersten Lesevorgang die Wichtigkeit, die Walter Benjamin dem Thema des Namens beimisst. Und zwar nicht nur dem Nachnamen, welcher sich zu Zeiten Walter Benjamins zu Gunsten des Namens des Ehemannes verändert hatte, sondern auch die Mutation, die dieses Namenwechseln am Vornamen mit sich brachte. Walter Benjamin schreibt hier von einem «Schicksal» des Namens, so, als spräche er von einer Person. Dahinter kann lesbar sein, die Wichtigkeit, die dem Namen in Walter Benjamins Philosophie zukommt.

Der Name wird bei der Verehelichung zwar vordergründig nicht angetastet, nur der Familienname, nicht der gegebene Vorname wird geändert, aber die Spuren, die diese Änderung hinterlässt, betreffen auch den viel prägnanteren, von den Eltern gegebenen Vornamen der Frau.

Walter Benjamin schreibt hier nicht etwa, wie das in feministischen Debatten immer wieder thematisiert wurde, vom Identitätsverlust der Frau beim Verlust ihres Familiennamens, sondern sein Fokus liegt auf dem Namen und dessen Schicksal selbst.

¹⁰⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 368-369.

¹¹⁰ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 635.

¹¹¹ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 635.

Das verbreitete Argument, dass es doch auf den Namen nicht ankomme, wird nicht zugelassen, im Gegenteil scheint der Name ein Wesen auszumachen.

Der «Name», dessen Theorie Benjamin entwickelt, ist das radikal «nicht-referentielle» Wort, in dem nicht (mehr) außer der Sprache selbst mitgeteilt ist; er ist zudem – als der Modus der Sprache, in dem der Mensch sich ausspricht – jene («reine») Figuration, in der sich die «Gabe der Sprache», die Entlassung der Sprache und ihrer Medialität in die menschliche «Namens-» Sprache mitteilt (II, 149). Benjamin behauptet für den «Namen», daß er als Wort, *durch* das nichts mitgeteilt ist, die sprachliche Figur ist, die nicht-signifikativ ist oder: die Signifikation verweigert. Insofern kommt der Benjaminsche Begriff des «Namens» noch mit der linguistischen Situierung des «Eigennamens» überein. Der «Name» ist aber im Benjaminschen Konzept überhaupt nicht repräsentationslogisch und nicht nach einem binären Modell gedacht. Er ist nicht Abbild von «etwas» und er «bezieht» sich nicht auf «etwas» anderes, ihm Vorausliegendes.¹¹²

Die Liebe, so Walter Benjamin, bereitet dem Namen, dem Vornamen, ein Schicksal. Je nachdem, welche Art der Liebe, wird dieser adamitische Name durch den Ehegatten verändert, wenn nicht vollkommen begraben: «Sie umhüllt, umstellt ihn mit Kosenamen, unter denen er oft jahre-, jahrzehntelang nicht mehr zum Vorschein kommt.»¹¹³

Auch die Ehe wird hier nicht als süßes Beisammensein romantischer Art beschrieben, sondern von Walter Benjamin zersetzt in eine Maschinerie, die der Frau den «ursprünglichen Nachnamen nimmt, um den des Mannes an seine Stelle zu setzen». Eine bereits besetzte Stelle wird, durch die Verhelichung, die in unserer Kulturgeschichte doch weitgehend positiv gesehen wird, kurzfristig leer, um sofort wieder besetzt zu werden. Die Ehe nimmt der Frau somit den Nachnamen, die Bindung an ihre Familie, Familiengeschichte, setzt einen klaren Bruch, um diesen dann wieder zu «kitten» mit einem anderen Namen, dem Familiennamen des Ehemannes, der eine andere Geschichte mit sich bringt. Die Frau, auch wenn sie diesen Namen des Mannes annimmt, wird immer den Bruch in sich tragen, von einer Familie zur anderen gestoßen zu sein.

Doch Walter Benjamin geht noch weiter. Für ihn vollzieht sich diese Bruchlinie nicht, ohne auch den Vornamen, den adamitischen Namen¹¹⁴, der gegeben wurde, zu

¹¹² Menke, Bettine: «Bild – Textualität. Benjamins schriftliche Bilder», in Burkhard Lindner, *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2006, S. 78.

¹¹³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 368.

¹¹⁴ Auch Dieter Sdun geht auf die adamitische Namengebung und deren Bedeutung in Walter Benjamins Werk ein und konstatiert zu diesem hier thematisierten Denkbild:
«So wie die übergroße Ferne das Bild durch Idealisierungen zu verlieren droht, so löst es sich durch übergroße Nähe auf. Die Nähe ist dabei weniger die des Blicks als die der «Sehnsucht», die bestrebt ist, das Ersehnte sich einzuverleiben. Das Bild bleibt leer, es hat die Schwelle überschritten, die – optisch gesprochen – der Brennpunkt markiert. Wie die Erkenntnis im Zenit den Schatten tilgt, der das Bild beherbergt, so auch die Sehnsucht. Ihr Stamm, unter den sich der Schatten zurückzieht, ist die Kraft des Namens, «aus welchem das Geliebte lebt». Ebenfalls in der Textsammlung «Kurze Schatten» von 1929 findet sich das Denkbild «Platonische Liebe» (IV, 368f), in dem Benjamin den vermeintlichen Gemeinplatz von der Platonischen

beeinträchtigen. Zwar behält die Frau den Vornamen, der Mann und seine Familie rühren augenscheinlich nicht an ebendiesem, aber im Laufe der Zeit macht sich die Ehe auch an diesen heran und verändert ihn. Im Bestfall mit einem Kosenamen, der den gegebenen Vornamen umhüllt, aber in vielen Fällen – so drastisch schreibt das Walter Benjamin nicht – verstümmelt auf einen Kosenamen, einen Pseudonym der niedlichen Art, vielleicht sogar einen verdummtten, sinnentleerten Gemeinplatz wie «Schatz», «Darling», «Ma biche» etc. Indirekt wird die Frau durch, wie Walter Benjamin das nennt, «die Ehe» – er schreibt nicht, «durch den Ehemann», «durch seine Familie» – verstümmelt, ihrer gesamten Identität entrissen, sie wird zur Allegorie selbst, als Bruchstück, einem Zitat in einem neuen, ihr fremden Umfeld. In einer Geschichtsschreibung, in der sie immer als das Opfer, die Zertretene, diejenige, die ihren Namen eingebüßt hat, steht.

Walter Benjamin stellt dieser brachialen Ehe-Konvention die Platonische Liebe gegenüber. Jener Liebe, die «nicht am Namen ihre Lust büßt, sondern die Geliebte im Namen liebt, im Namen besitzt und im Namen auf Händen trägt.»¹¹⁵ Zentral ist hier, dass Walter Benjamin den Fokus auf den Namen¹¹⁶, sowohl dem Familien- als auch dem Vornamen legt. Der Name wird nicht geopfert, sondern gerade das Beibehalten des Namens bringt Leben in diese Form der Liebe.

Liebe mit neuer Bedeutung auflädt, wenn er sie charakterisiert «als die Liebe, die nicht am Namen ihre Lust büßt, sondern die Geliebte im Namen liebt, im Namen besitzt und im Namen auf Händen trägt.» (IV, 368) Der «Name», von dem in diesem Denkbild gesprochen wird, weist auf die Sprachauffassung Benjamins hin, wie sie im Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* und in der «Erkenntniskritischen Vorrede» des «Trauerspielbuches» entwickelt wird. Name geht hier zurück auf das «adamitische Namengeben» (I, 217), den Zustand der Sprache vor dem Sündenfall, auf das «Urvernehmen, in welchen die Worte ihren benennenden Adel unverloren an die erkennende Bedeutung besitzen.» (I, 216) Name ist dann dasjenige, «durch das sich nichts mehr, und in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt.» (II, 144) in: Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 95.

¹¹⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 368.

¹¹⁶ «In diese Unmittelbarkeit der Beziehung von Name (Sprache) und Erkenntnis und ihrer Teilhabe an der Wahrheit des göttlichen Worts, in diese Einheit von Empfängnis und Spontaneität im Namen treibt der *Sündenfall* einen Keil. [...] Es leitet eine qualitativ neue Stufe der menschlichen Erkenntnis ein, die nicht mehr der Unmittelbarkeit der Übersetzung des Namenlosen in den Namen entspringt, sondern «von außen» kommt, nicht Name ist. Es liquidiert die Un-mittel-barkeit des Worts, der Sprache, die, «abstrakt» geworden, im «Urteil über» etwas zum bloßen *Mittel* degeneriert und mit dem Namen ihren unmittelbaren Erkenntnisgehalt einbüßt. [...] Der Sprache ist damit ihre Konkretheit zerronnen: sie teilt sich nicht mehr unmittelbar selber, sondern in einer Vielzahl von *Bedeutungen* mit. Signifikat und Signifikant sind in ihr auseinandergetreten, als bloßes Zeichen, allegorisch geworden, verweist sie auf ein anderes als sich selbst: Ansiedelung des (mythischen) *Scheins*.» in: Stoessl, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983, S. 72.

«Daß sie den Namen, den Vornamen der Geliebten unangetastet wahrt und behütet, das allein ist der wahre Ausdruck der Spannung, der Fernneigung, die Platonische Liebe heißt.»¹¹⁷ Walter Benjamin schreibt explizit vom Vornamen, dem von den Eltern gegebenen Namen, der, wenn er nicht durch äußere Gewalt durch die Ehe zerstört wird, zu einem Spannungsfeld zweier gleichwertiger Identitäten, zweier Auren, werden kann. Bügelt die eine Liebe, die eheliche, jeden Unterschied, formell weg, steht die platonische Liebe liebevoll zu eben dieser Unterscheidung, zu diesem Bruch und akzeptiert ihn, ohne ihn überhaupt zum aktiven Thema zu machen. In der Akzeptanz dieses Bruchs zwischen zwei Menschen, zwischen zwei Familiengeschichten, liegt denn auch der Reiz dieser Liebe, die das Originäre des Anderen, schätzt und nicht siegreich über sie hinwegfährt, sondern sie sogar auf Händen trägt. Walter Benjamin beschreibt diese Art der gleichberechtigten Liebe als sonnenähnlich strahlend, energiegeladen.

Hier kann man durchaus auch das Aufeinandertreffen der Auren zweier Liebender erkennen, Auren, die sich gegenseitig zwar beeinflussen, nicht aber auf die gewaltvolle Niederschlagung der einen Aura zielt.

Nach diesen Ausführungen zum Vornamen und dessen schmerzvollen Änderungen durch die Ehe, geht Walter Benjamin auf das Liebespaar par excellence ein, auf Beatrice der Divina Commedia. Für Walter Benjamin ist diese «nichts als die Aura um den Namen Beatrice; die gewaltigste Darstellung dessen, daß alle Kräfte und Gestalten des Kosmos aus dem heil der Liebe entstiegene Namen hervorgehen.»¹¹⁸ Der Reichtum der Konnotation bleibt erhalten und wird nicht zur Banalität einer Denotation, die sich als Rufname das Benannte habhaft macht.

Walter Benjamin verwendet hier zwei für seine Philosophie bedeutende Worte, einerseits «Aura», andererseits «Namen» und er rekurriert auf Platon und seine Ideenlehre.

Das vorliegende Denkbild ist im November 1929 veröffentlicht worden, Walter Benjamins Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*

¹¹⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 368-369.

¹¹⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 369.

Reproduzierbarkeit», in welchem der Begriff der Aura¹¹⁹ näher thematisiert wird, wurde zwischen September und Ende Oktober 1935 verfasst.¹²⁰

Die Aura ist etwas Individuelles, das das Kunstwerk, im Falle des hier besprochenen Denkbildes, der Name Beatrice, umgibt, oder, wie Walter Benjamin im Denkbild schreibt «daß alle Kräfte und Gestalten des Kosmos aus dem heil der Liebe entstiegene Namen hervorgehen.»¹²¹ In einem Roman ist der Name Vorbild für die Imagination der Leser und nicht Nachbild einer wirklichen Person, auf die es ungeachtet ihres Namens ankäme.

¹¹⁹ «Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. [...] Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares. Eine antike Venusstatue etwa stand in einem durchaus andern Traditionszusammenhänge bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Kirchenvätern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre Einzigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura.» in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 440-441.

¹²⁰ Norbert Bolz fasst Aura bei Walter Benjamin wie folgt:

«Aura meint eigentlich einen zu atmenden Hauch, milde Luft und ist für Benjamin der Inbegriff jener Merkmale, die alle traditionsbestimmte Kunst von der durch moderne Reproduktionstechniken bestimmten unterscheidet: das Hier und Jetzt, Einmaligkeit, Echtheit, Autorität, Dauer und historische Zeugenschaft eines Werks. Auratisch heißt der wesentlich unnahbare, verhüllte Gegenstand. Das kennzeichnet die theologische Fundierung traditioneller Kunst; sie steht im Dienst eines Rituals.

Aura ist also ein «umbrella term», unter dem sich ein Stadienschema des Funktionswandels von Kunstwerken verbirgt:

Kunstwerke im Dienste eines magischen Rituals;

Kunstwerke im Dienste eines religiösen Rituals (z.B. Andachtsbild);

Säkularisierung des Rituals: profane Formen des Schönheitsdienstes seit der Renaissance;

Reproduktionstechniken (wie die Photographie) subvertieren das auratische Kunstwerk – auf diese Erschütterung der theologischen Fundamente der Kunst antwortet eine «Theologie der Kunst»: die Lehre vom l'art pour l'art.

Diese radikale Negation jeder «sozialen Funktion» von Kunst wird noch überboten durch eine «negative Theologie der Kunst»: die reine, gegenstandslose Kunst.

Die entscheidende Wendung liegt für Benjamin nun nicht in der Säkularisierung der Kunst, sondern im Einbruch der Reproduktionstechniken in die ästhetische Praxis. Er definiert den terminus a quo von Modernität. Denn technische Reproduktion liquidiert den Schein ästhetischer Autonomie und provoziert, gleichsam als Reaktionsbildung, eine ästhetische Theologie, die krampfhaft an den auratischen Qualitäten traditionsgebundener Kunst festhält. Gerade in einer entzauberten Welt haben Wiederverzauberungen Konjunktur; gerade im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit beschwören Kunstwerke das Auratische. Und seither steht Kunst, die den Standards ihrer technischen (Re-) Produktion entspricht, einer Kunst gegenüber, die sie im Kult ihrer Reinheit verschleiert.

In diesem Widerstreit akzentuiert Benjamin die ästhetischen Praktiken, die in ihrer Kritik des Auratischen bis an die Grenze der Selbstdestruktion von Kunst gehen. [...] Zerschlagen wird der Schein seiner [der Ästhetik] Totalität. Das Ästhetische wird also nicht eliminiert, sondern in Stücke geschlagen, die dann neu angeordnet werden können. Man kann also sagen: Gerade die Zerschlagung des Ästhetischen sichert seine Anschlußfähigkeit an Aktualität – und d.h. zumal: an aktuelles Wissen.» in: Bolz, Norbert: «Walter Benjamins Ästhetik», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992, S. 20-22.

¹²¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 369.

4.2.3. Analyse des Denkbildes *Zu nahe*

Im Traum am linken Seine-Ufer vor Notre Dame. Da stand ich, aber da war nichts, was Notre-Dame glich. Ein Backsteinbau ragte nur mit den letzten Staffeln seines Massivs über eine hohe Verschalung von Holz. Ich aber stand, überwältigt, doch eben vor Notre Dame. Und was mich überwältigte war Sehnsucht. Sehnsucht nach eben dem Paris, in dem ich hier im Traume mich fand. Woher also diese Sehnsucht? Und woher dieser ihr ganz entstellter, unkenntlicher Gegenstand? – Das macht: im Traume war ich ihm zu nah gekommen. Die unerhörte Sehnsucht, welche hier, im Herzen des Ersehnten mich befallen hatte, war nicht, die aus der Ferne zum Bilde drängt. Es war die selige, die schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten hat und nur noch von der Kraft des Namens weiß, aus welchem das Geliebte lebt, sich wandelt, altern, sich verjüngt und, bildlos, Zuflucht aller Bilder ist.¹²²

Das Denkbild *Zu nahe* ist einer jener wenigen Texte Walter Benjamins, der einen Ich-Erzähler aufweist. Das Ich tritt bereits im zweiten Satz des Denkbildes auf, nachdem im ersten Satz, dem das Prädikat fehlt und der daher reportagehaft oder wie eine zoomende Kamera wirkt, die Situierung des Denkbildes geschieht. Die Lesenden erfahren, dass die Situation ein Traum ist, ein Traum, der sich auf einen realen Ort, das linke Seine-Ufer, vor Notre-Dame, bezieht. Eben dort steht nun das träumende Ich, von dem fortan – nach dem Erwachen aus dem Traum – erzählt wird.

Das träumende Ich steht vor Notre-Dame, weiß das anscheinend auch, und doch kann es die Kathedrale nicht erkennen. Das Ich sucht gemäß Vorbild, die Kathedrale, findet aber das Nachbild nicht. Lediglich ein banaler Backsteinbau, über eine hohe Verschalung aus Holz ist für das Ich sichtbar. Diese Beschreibung klingt eher nach einer Baustelle denn nach der ehrwürdigen Kathedrale Notre-Dame, dessen Bild die Lesenden und der Träumer/die Träumerin vor sich haben. Hier erfolgt nun eine Auslassung: Der/die Träumende erkennt plötzlich, doch vor der Kathedrale zu stehen.¹²³ Doch ausgelassen wird, woran das Erkennen möglich war. Die Allegorie der Kathedrale, das Bruchstück Backsteinbau mit Holzverschalung, kann auf viele Bauplätze und Bauten verweisen. Und doch wird dieser Bau als Notre-Dame erkannt. Ist das überhaupt möglich, ohne die hier nicht genannten Schritte nach hinten zu tun, um einen Überblick zu erhalten?

¹²² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370.

¹²³ «In dem kurzen Denkbild *Zu nahe*, das einen Traum wiedergibt, verläßt Benjamin den Bereich von Korrespondenz- beziehungsweise auratischer Erfahrung. Das Ich träumt von Notre-Dame, ohne daß der Gegenstand, der im Traum erscheint, der realen Kathedrale gleicht [...], sondern diese Entstellung rührt daher, daß der Träumer dem Gegenstand seiner Sehnsucht zu nahe gekommen ist. [...] Was bleibt, ist der bloße Name, auf den Benjamin abschließend hinweist und dessen Kraft nurmehr beschworen werden kann.» in: Bub, Stefan: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 91.

Überwältigt ist das Ich nicht von der Kathedrale, sondern von der Sehnsucht. Sehnsucht nach Paris, da, wo der Traum stattfindet. In Form eines inneren Monologs stellt sich das Ich nun folgende Fragen:

«Woher also diese Sehnsucht? Und woher dieser ihr ganz entstellter, unkenntlicher Gegenstand?»¹²⁴ Diese Fragen, die sich das träumende Ich stellt, können als weitere Ebene im Text gesehen werden: Zunächst die Erläuterung, dass sich das Ich im Traum (Innenwelt des Ich) befindet. Dann die Traumerläuterungen des Ich, und jetzt eine weitere Innenwelt des Ich, der innere Monolog des fragenden Ich, das sich letztlich selbst fragt, eine mehrfache Mise-en-abyme-Struktur. Vervielfachung der Ebenen bedeutet in der Vanitas-Rhetorik eine Verdeutlichung des Fehlens, ein In-die-Ferne Rücken, in der moderneren Ausdrucksästhetik verstärkt sie dagegen die Selbstbespiegelung, die zu einer Illusion oder Vision der Präsenz führt. Präsenz durch gefühlte Nähe tritt bei Benjamin nicht ein. Wie ein Vergrößerungsglas bis zum 17. Jahrhundert lässt das Zoomen das Betrachtete «zu groß» erscheinen. In der Ausdrucksästhetik zählt dagegen die imaginierte Nähe einer gemeinsamen Reise, die durch das Zoomen entsteht.

Sodann kommt die logische Erklärung des Ich, dass es wohl im Traume dem ersehnten Gebäude zu nahe gekommen war.

«Die unerhörte Sehnsucht, welche hier, im Herzen des Ersehnten mich befallen hatte, war nicht, die aus der Ferne zum Bilde drängt. Es war die selige, die schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten hat und nur noch von der Kraft des Namens weiß, aus welchem das Geliebte lebt, sich wandelt, altert, sich verjüngt und, bildlos, Zuflucht aller Bilder ist.»¹²⁵

Die Erklärung, die das Ich hier für das Nicht-Erkennen der Notre-Dame gibt, argumentiert mit der sinnlichen Wahrnehmung. Als Souvenir ist diese Erinnerung ein Symbol im Goetheschen Sinn: Sehnsucht nach einer Kathedrale, die als Pars pro Toto für die Stadt Paris und deren Geschichte steht. Im «Herzen des Ersehnten» befindet sich das Ich, wenn es dem geliebten Gegenstand zu nahe tritt. Im Unterschied zu Goethe, der seine italienische Reise als Erfüllung des Ersehnten darstellt, das er mit seinen Lesern teilt, tritt in Walter Benjamins Traum Ernüchterung ein. Das Ersehnte lässt im Kontext Walter Benjamins an die *Reine Sprache*, welche im Inneren der Sprache zu finden sein könnte, denken, die Unmittelbarkeit dieser Sprache, die nicht mehr Bedeutungen vermittelt.

¹²⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370.

¹²⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370.

In diesem Denkbild vollzieht Walter Benjamin wiederum einen Medienwechsel: War zunächst die (innere) Kamera das Medium der Wahl, die sich immer näher an das Objekt der Sehnsucht gezoomt hat, so schreibt er jetzt von etwas Akustischem, von «unerhört», einer Sehnsucht, die noch nie erhört wurde, dann schwenkt das Ich wieder zurück zum Visuellen, wenn es von der Ferne, die zum Bilde drängt, schreibt.

Die Sehnsucht, von der das Ich schreibt, ist eine nicht-sinnliche, eine selige. Nur die selige Sehnsucht, die vielleicht messianische, in jedem Falle nicht irdische, kann die Schwelle des Bildes und Besitzes überschreiten. In einem solchen Überschreiten weiß diese selige Sehnsucht von der Kraft des Namens, des unvermittelten. In dieser Unvermitteltheit besteht auch die bildlose Zuflucht aller Bilder.

Dieses Denkbild ist von Dieter Sdun in seine Analyse Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße» aufgenommen und wie folgt interpretiert worden:

Im Traum des Denkbildes «Zu nahe» ist dieser «paradiesische Stand» (I, 217) beinahe erreicht, die Verschmelzung des Namens mit dem von ihm Ersehnten: Notre Dame. Dieser Name hat «schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten» (IV, 370), heißt es, er ist «bildlos, Zuflucht aller Bilder» (ebd.). Das hebt erneut den Aspekt des Medialen am Bild hervor, des Vermittelnden. Bild ist nicht Endpunkt, nicht Selbstzweck, es trägt die Signatur des Übergangs. Wenn es eine «vollständig erkennende Sprache» geben sollte, so stünde sie gleichsam im Zenit: es gäbe keine Schatten, keine Bilder mehr.¹²⁶

Roger W. Müller Farguell klassifiziert dieses Denkbild zunächst als Traumbild, bevor er auf das Motiv der Sehnsucht eingeht, um letztlich den Konnex zur Sprachphilosophie Walter Benjamins herzustellen:

Der Dialektik von Sehnsucht und Erfüllung widmet sich auch das Denkbild ZU NAHE (370). Der Gegenstand des platonischen Eros ist nunmehr die gotische Kathedrale Notre-Dame de Paris, die dem Namen Marias geweiht ist. Im Unterschied zu den Cathedral-Miniaturen aus dem Bereich der Denkbilder zu MARSEILLE, NOTRE DAME DE LA GARDE und KATHEDRALE (361) zählt ZU NAHE zur Gruppe der Traumbilder. Dieses Pariser Traumbild handelt vom Paradox der Sehnsucht in der Präsenz (vgl. Baumann 2002, 93f), «Sehnsucht nach eben dem Paris, in dem ich hier im Träume mich fand» (IV, 370). Verblüffend und überwältigend ist zunächst die Feststellung, vor einem in Holz verschalten Backsteingebäude zu stehen, das gleichwohl die Kathedrale von Notre-Dame sei. Die Reflexion im Traumbild macht dazu geltend, die Entstellung des ersehnten Gegenstandes sei dadurch bedingt, daß ihm der Träumer zu nahe getreten sei. Im Traum war schon die «Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten» (ebd.), der Abstand aufgehoben, der für die mediale, vermittelnde Funktion des Bildes konstitutiv ist. Im Bilde angekommen, hört jede mediale Vermittlung auf. Was bleibt, ist die «Kraft des Namens [...], aus welchem das Geliebte lebt» (ebd.). Daß in diesem Traumbild sich ein Stück von Benjamins früher

¹²⁶ Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 95-96.

Sprachphilosophie verwirklicht, erschließt sich aus dem Zusammenhang seiner Studie ÜBER SPRACHE ÜBERHAUPT UND ÜBER DIE SPRACHE DES MENSCHEN (1916), worin der Name nicht als Instrument der Vermittlung verstanden wird, sondern «das innerste Wesen der Sprache selbst ist» (II, 144). Erst vor diesem sprachphilosophischen Hintergrund tritt die gedankliche Schlüsselfigur dieses Traumbildes hervor, wonach bei zunehmender Nähe zum Wesen des Namens sich das Bild von Notre-Dame entstellt und letztlich auslöscht (dazu Stoessl 1983, 104; Sdun 1994, 95).¹²⁷

Ähnlich wie im Denkbild *Kurze Schatten* löst sich das vermittelte Bild/die vermittelte Bedeutung bei Reduktion des Abstandes, der Vermittlungsstruktur, auf, der Schatten verkriecht sich in seinen Bau und verschwindet somit, das Bild löst sich auf, wird bildlos, ein Unmittelbares, das die Zuflucht aller Bilder ist. Sprache, die nicht Vermittlungsmedium ist, wird in ihrem Innersten zum Namen, der nicht durch den Menschen gegeben werden kann.

4.2.4. *Pläne verschweigen*

Wenige Arten des Aberglaubens sind so verbreitet wie der, der die Leute abhält, von ihren wichtigsten Absichten und Projekten miteinander zu reden. Nicht nur durch alle Schichten der Gesellschaft geht dies Verhalten hindurch, auch alle Arten menschlicher Motive, von dem banalsten bis zum untergründigsten herab scheinen daran Anteil zu haben. Ja, das Nächstliegende sieht so platt und verständig aus, daß mancher denken wird, es sei kein Grund von Aberglauben zu reden. Nichts sei begreiflicher, als daß ein Mensch, dem etwas fehlgeschlagen sei, den Mißerfolg für sich zu behalten trachte und, um sich diese Möglichkeit zu sichern, von seinem Vorhaben schweigt. Aber das ist doch mehr die oberste Schicht seiner Bestimmungsgründe, der Firnis des Banalen, der die tieferen verkleidet. Darunter steckt die zweite in Gestalt des dumpfen Wissens um die Schwächung der Tatkraft durch die motorische Entladung, die motorische Ersatzbefriedigung im Reden. Man hat diesen zerstörenden Charakter der Rede, von dem die simpelste Erfahrung weiß, nur selten so ernst genommen, wie er es verdient. Bedenkt man, wie fast alle entscheidenden Pläne mit einem Namen verbunden, ja an ihn gebunden sind, so leuchtet ein, wie teuer die Lust zu stehen kommt, ihn im Munde zu führen. Kein Zweifel aber, daß dieser zweiten Schicht eine dritte folgt. Es ist die Vorstellung, auf der Unwissenheit der andern, besonders der Freunde, wie auf den Stufen eines Thrones in die Höhe zu steigen. Und damit nicht genug, jene letzte und bitterste, in deren Tiefe Leopardi mit den Worten dringt, daß «Eingeständnis eigenen Leides nicht Mitleid, sondern Vergnügen hervorruft, und daß es nicht nur bei Feinden, sondern bei allen Menschen, die davon erfahren, keine Trauer, sondern Freude erweckt, denn das ist ja eine Bestätigung, daß der Betroffene weniger und man selbst mehr wert ist.» Wie viele Menschen wären aber imstande, sich selbst zu glauben, wenn schon der Verstand Leopardis Einsicht ihnen zuraunen würde? Wie viele würden nicht, angewidert von der Bitternis solcher Erkenntnis, sie ausspeien? Da tritt nun Aberglauben ein, die pharmazeutische Verdichtung bitterster Ingredienzen, die keiner einzeln und getrennt zu schmecken imstande wäre. Viel lieber gehorcht der Mensch in Volksbrauch und Sprichwort dem Dunklen und Rätselhaften, als daß er in der Sprache des gesunden Menschenverstandes die ganze Härte und das ganze Leid des Lebens sich predigen ließe.¹²⁸

¹²⁷ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 635.

¹²⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370-371.

Das vorliegende Denkbild könnte in einem ersten Impuls als «Lehrstück» oder «Moralia» bezeichnet werden: Schon im ersten Satz fasst Walter Benjamin das zu diskutierende Vorurteil zusammen «Wenige Arten des Aberglaubens sind so verbreitet wie der, der die Leute abhält, von ihren wichtigsten Absichten und Projekten miteinander zu reden.»¹²⁹ Dabei setzt Walter Benjamin schon voraus, dass es sich um einen Aberglauben handelt und gibt, als Anfangspunkt seiner Diskussion, bereits eine Wertung ab. Walter Benjamin unterstellt der Gesellschaft als solcher, wichtige Pläne oder Vorhaben nicht offen kund zu tun, sondern geheimnisvoll für sich zu behalten. Er führt seine Beobachtungen dieses menschlichen Phänomens aus, indem er konstatiert, dass alle Schichten alle Arten menschlicher Motive für sich behielten.

In seiner Expositio gibt Walter Benjamin seine Beobachtungen des Alltags der Menschen bekannt, gemeinsam mit seiner Meinung («Aberglauben») dazu.

In einem weiteren Schritt kommt er dem zu studierenden Objekt näher und präzisiert, dass es sich wohl um ein Phänomen quer durch alle sozialen Schichten und in Bezug auf alle Arten von menschlichen Motiven handelt.

Anstatt in diesem Modus der Schilderung seiner Beobachtungen zu verweilen, tritt er in einen imaginären Dialog mit seinem Gegenüber und verteidigt seine moralische Wertung dieses menschlichen Verhaltens: «Ja das Nächstliegende sieht so platt und verständig aus, daß mancher denken wird, es sei kein Grund von Aberglauben zu reden. Nichts sei begreiflicher, als daß ein Mensch, dem etwas fehlgeschlagen sei, den Mißerfolg für sich zu behalten trachte und, um sich diese Möglichkeit zu sichern, von seinem Vorhaben schweigt.»¹³⁰

Von der Position der Metaebene aus beurteilt der Erzählende die Wichtigkeit des Naheliegenden als platt und verständig. Dabei rückt für einen kurzen Moment der Ausgangspunkt, welcher zu dieser Aussage geführt hat, aus dem Fokus und es erscheint die generelle Aussage, dass etwas, das zu nahe gekommen ist, platt und banal zu sein scheine, wie eine Anspielung auf das Denkbild *Zu nahe*, bei dem der Erzählende der Notre Dame so nahe gekommen ist, dass die ehrwürdige Kathedrale schon bald wie ein banal platter Backsteinbau ausgesehen hätte.

¹²⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370.

¹³⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 370.

Auch hier, im vorliegenden Denkbild, ist die Kamera seinem Objekt zu nahe gekommen: Das globale Gesellschaftsbild wurde herangezoomt bis hin zum Nächstliegenden, zum Plan des Einzelnen.

Im Konjunktiv I führt Walter Benjamin die Behauptungen der Menschen (auf der Straße) weiter aus, in denen es darum geht, wie in einer menschlichen, europäischen Gesellschaft mit Erfolg und Misserfolg umgegangen wird: Um sich nicht als Verlierer deklarieren zu müssen, tendieren die Menschen im Fokus dieser Kamera und dieser Gesellschaft dazu, erst gar nicht von ihren Plänen zu berichten bevor nicht der Erfolg fixiert ist. Eine solche Haltung dürfte den Leserinnen und Lesern Walter Benjamins nur allzu vertraut sein, ist es doch genau dieses kapitalistische Gesellschaftsbild, welches auch heute noch vorherrscht. Und es deckt sich in mehrerlei Hinsicht mit dem Geschichtsverständnis Walter Benjamins: Die Geschichtsschreibung ist eine Geschichtsschreibung der Gewinner. Pläne, die nicht in Erfüllung gehen oder gar bei der Realisierung scheitern, gehören der Welt der Verlierer an, jener Menschen, zu denen die wenigsten gehören möchten in einer Gesellschaft, in welcher der Gewinn zählt. Um dem Friedhof der Gescheiterten nicht angehören zu müssen, so die Beobachtung des Erzählenden, verschweigen also die Menschen ihre Pläne und Vorhaben. Sicherheit geht vor Schande. Neben dieser ersten Ebene der Beobachtung («der Firnis des Banalen») sieht das Kameraobjektiv eine zweite, tiefgründigere:

«Darunter steckt die zweite in Gestalt des dumpfen Wissens um die Schwächung der Tatkraft durch die motorische Entladung, die motorische Ersatzbefriedigung im Reden. Man hat diesen zerstörenden Charakter der Rede, von dem die simpelste Erfahrung weiß, nur selten so ernst genommen, wie er es verdient. Bedenkt man, wie fast alle entscheidenden Pläne mit einem Namen verbunden, ja an ihn gebunden sind, so leuchtet ein, wie teuer die Lust zu stehen kommt, ihn im Munde zu führen.»¹³¹

Das Gespräch wird hier als motorische Art der Selbstheilung dargestellt, ein Akt der Therapie von misslungenen Plänen oder deren misslungener Ausführung. Mittels Gesprächstherapie könnte also die Depression, das Verlierersein gedämpft werden. Walter Benjamin verwendet aber nicht das Wort «heilsam» oder ein anderes, positiv konnotiertes Wort, sondern bleibt im Diskurs des Negativen, indem er vom «zerstörenden Charakter» der Rede schreibt. Die Rede, so der Erzählende weiter, würde hier diffamiert, ihre wahre, positive Eigenschaft gar nicht in Betracht gezogen. Die Rede, die verbale

¹³¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 371.

Äußerung, so die Behauptung, sei dem Gedanken nachgestellt. Sobald Pläne ausgesprochene Namen erhalten, kann man auch scheitern.

Walter Benjamin differenziert in diesem Denkbild, an dieser Stelle, sehr stark zwischen Gedanken – unausgesprochen, harmlos, noch nicht mit einem Namen verbunden – und der Rede – ausgesprochene Namen, die die Gefahr des Scheiterns in sich tragen. Der Rede von Plänen wohnt immer schon die Vergänglichkeit, das Scheitern inne.

Und es gibt noch eine dritte Ebene, eine weitere Schicht: «Es ist die Vorstellung, auf der Unwissenheit der andern, besonders der Freunde, wie auf den Stufen eines Thrones in die Höhe zu steigen.»¹³²

Diese dritte, schärfste Ebene der Beobachtung zeigt, worin das eigentliche Kalkül des Schweigens über Pläne und Vorhaben, liegt: in einem Machtausdruck gegenüber anderen Menschen. In der Essenz, so die Aussage hier, geht es beim Verschweigen von Plänen und Vorhaben um die Demonstration von Machtverhältnissen, aber nicht etwa gegenüber Unbeteiligten, sondern paradoxerweise, so der Erzählende, gegenüber Freunden.

Wie eine Kamera, die in drei Etappen ihrem Objekt näher kommt, fokussiert Walter Benjamin hier ein grundlegendes Gesellschaftsphänomen, welches erst durch genaue Studien und Nahaufnahmen bloßgelegt wird, die blanke Machtstruktur, welche sich auch in der Geschichtsschreibung darstellt. Mit der Wahl des Brennpunktes auf die Freunde entlarvt Walter Benjamin eine enorm heikle und essentielle Schwachstelle der Gesellschaft: Wenn schon unter Freunden Machtstrukturen hinsichtlich Scheitern und Siegen aufgebaut werden, wie soll man dann eine Gesamtgesellschaft denken? Diese kann nur noch verlogener sein.

An diesem Kulminationspunkt zitiert Walter Benjamin Giacomo Leopardis zeitlose, spitzzüngige Gesellschaftskritik:

Und damit nicht genug, jene letzte und bitterste, in deren Tiefe Leopardi mit den Worten dringt, daß «Eingeständnis eigenen Leides nicht Mitleid, sondern Vergnügen hervorruft, und daß es nicht nur bei Feinden, sondern bei allen Menschen, die davon erfahren, keine Trauer, sondern Freude erweckt, denn das ist ja eine Bestätigung, daß der Betroffene weniger und man selber mehr wert ist.»¹³³

¹³² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 371.

¹³³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 371.

Giacomo Leopardi drückt hier jenes aus, das Walter Benjamin suggeriert hatte: Das Machtstreben jedes einzelnen resultiert aus einem Sich-Höherstellen bei gleichzeitigem Erniedrigen des anderen. Nur so erkennt das Ego seinen Wert.

Nationalgeschichte lässt sich derzeit nur durch Erniedrigung des Anderen schreiben. Nur so kann Nation als solche existieren, der Glaube an Identität aufgebaut und gewahrt werden. Die Gescheiterten werden vergessen, auf den Toten herumgetrampelt, ihre Existenz verunsichert lediglich und bringt von Machthabenden fixierte Gefüge ins Wanken, in Zweifel. Zweifel ist als ein Dazwischen zu verstehen, das nicht einem Extrem angehört und somit zur Machtausübung nicht taugt. Oberflächlichkeit garantiert unhinterfragte Macht.

Giacomo Leopardi spielt hier, um die Drastik seiner Aussage zu untermauern, mit starken Gegensätzen, Trauer versus Freude, Mitleid versus Vergnügen. Walter Benjamin schließt an das Zitat mit rhetorischen Fragen an: «Wie viele Menschen wären aber imstande, sich selbst zu glauben, wenn schon der Verstand Leopardis Einsicht ihnen zuraunen würde? Wie viele würden nicht, angewidert von der Bitternis solcher Erkenntnis, sie ausspeien?»¹³⁴ Die Erkenntnis, die Einsicht wird von Walter Benjamin als etwas Sinnliches, Bitteres definiert, das man ausspeien kann, von dem man angewidert ist. Seiner Meinung nach würden sich viele Menschen nicht eingestehen, dass selbst unter Freunden die Machtverhältnisse klar und grausam ausgedrückt werden und dass ihr eigenes Verhalten eine solche Machtstruktur in jeder noch so kleinen sozialen Mikrostruktur bedingt. Wie eine Krankheit lässt Walter Benjamin diese Erkenntnis auftreten:

Da tritt nun Aberglauben ein, die pharmazeutische Verdichtung bitterster Ingredienzen, die keiner einzeln und getrennt zu schmecken imstande wäre. Viel lieber gehorcht der Mensch in Volksbrauch und Sprichwort dem Dunklen und Rätselhaften, als daß er in der Sprache des gesunden Menschenverstandes die ganze Härte und das ganze Leid des Lebens sich predigen ließe.¹³⁵

Aberglaube als pharmazeutische Verdichtung bitterster Ingredienzen, die bei zu naher Betrachtung in verschiedene Einzelkräuter zerfallen, die niemand einzeln wahrnehmen könnte. Als dass der Mensch etwas Bitteres zu sich nimmt, der Erkenntnis ins Auge sieht, so der Erzählende weiter, findet er das Dunkle, Rätselhafte spannender, geht den

¹³⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 371.

¹³⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 371.

bequemeren Weg der Dunkelheit des Verstandes, anstatt die klare Sprache des Menschenverstandes anzuhören und die volle Härte des Lebens, der Machtstrukturen, der vermeintlichen Freunde zu erkennen und ihr in die Augen zu sehen.

Walter Benjamins Wortwahl kreist hier, gegen Ende des Denkbildes um Glauben und Aberglauben, Predigten, Dunkelheit und Leid, davor verwendet er Vokabeln aus dem Umfeld der Apotheke und der Krankheit. Die Sprache scheint auch in diesem Denkbild eine wichtige Rolle zu spielen: Zunächst thematisiert durch ihr Negativum, das Schweigen über Vorhaben, dann tritt die Rede als Therapie auf, ähnlich der Psychotherapie, die zerstört, um zu reinigen, und zuletzt wird die Rede in Form des klaren Menschenverstandes, die als Predigt Erkenntnis vermittelt, aufgezeigt.

Rede, Sprache an sich, tritt, in diesem Denkbild prominent als Katharsis auf, sie hat reinigende Wirkung, auch wenn sie im ersten Moment etwas zerstört. Aus den Trümmern steigt Erkenntnis auf, das Gegenteil von Sprache ist das Dunkle, Rätselhafte, das Nicht-Erkennen der Machtstrukturen der Gesellschaft. Sprache erscheint als positives, Erkenntnis bringendes Element.

Auf dieses Denkbild folgt jenes beide *Kurze-Schatten*-Denkbildreihen verbindende Denkbild *Kurze Schatten*, welches bereits analysiert wurde.

Die Analyse wird nunmehr mit der zweiten Denkbildreihe *Kurze Schatten II* fortfahren.

4.2.5. *Der Baum und die Sprache*

Der Baum und die Sprache. Ich stieg eine Böschung hinan und legte mich unter einen Baum. Der Baum war eine Pappel oder eine Erle. Warum ich seine Gattung nicht behalten habe? Weil, während ich ins Laubwerk sah und seiner Bewegung folgte, mit einmal in mir die Sprache dergestalt von ihm ergriffen wurde, daß sie augenblicklich die uralte Vermählung mit dem Baum in meinem Beisein noch einmal vollzog. Die Äste und mit ihnen auch der Wipfel wogen sich erwägend oder 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. Ein leiser Wind spielte zur Hochzeit auf und trug alsbald die schnell entsprossenen Kinder dieses Betts als Bilderrede unter alle Welt.¹³⁶

¹³⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 425-426.

Dieses Denkbild wird in der Sekundärliteratur einige Male interpretiert, so zum Beispiel von Roger W. Müller Farguell, Marleen Stoessel und Dieter Sdun. Ihnen gemeinsam ist eine Konzentration auf die Aura, das Bildwerden von Sprache und die Anthropomorphose des Baumes. Nicht oder nur wenig besprochen wird die Rolle der Sprache an sich in diesem Denkbild, des Baumes als Symbol der Vergänglichkeit und die Allegorie des Baumes.

Roger W. Müller Farguell fasst die bekannten Interpretationen wie folgt zusammen:

Im Zentrum des Denkbildes DER BAUM UND DIE SPRACHE steht eine «Anthropomorphose des Baumes» (Stoessel 1983, 51). Ausgehend von der unentscheidbaren Frage, von welcher Gattung der Baum sei, unter den sich der Ich-Erzähler legt, ergreift bald die Bewegung des Laubes die Sprache des Betrachters, um gemeinsam die «uralte Vermählung» (IV, 425) zu vollziehen. In disjunktiven Fügungen und onomatopoetischen Wendungen erwächst in der Folge die sprachliche Mimesis des Baumes: Die «Wipfel wogen sich erwägend oder bogen sich ablehnend; die Zweige zeigten sich zuneigend oder hochfahrend» (ebd.). Obgleich lyrisch verstärkt, ist hierbei weniger die Mimesis des Dichtens für das Verständnis des Denkbilds zentral, als vielmehr die strukturelle Verbindung von Ding und Sprache zum Bild-Ding oder Ding-Bild, woraus schließlich die Bilderrede hervorgeht (vgl. Leifeld 2000, 86). Aus «gutem Grund», so gibt der Allegoriker zu bedenken, entspringt der wechselseitigen Metamorphose von Sprache und Ding nichts Geringeres als Bilderrede, die sich, im wörtlichen Sinne der Versamung von Zeichen, neuerdings in Laut-Bild und Bild-Sprache disseminiert (vgl. Stoessel 1983, 199; Sdun 1994, 96): «Ein leiser Wind spielt zur Hochzeit auf und trug alsbald die schnell entsprossenen Kinder dieses Betts als Bilderrede unter alle Welt» (IV, 426).¹³⁷

Das vorliegende Denkbild ist in der ersten Person Singular gehalten. Das Erzähler-Ich schildert ein Natur-Erlebnis aus seiner Perspektive. Die Szenerie lässt an eine von Goethe geschilderte denken, der Erzählende ruht sich in einer Böschung unter einem Baum, die Gattung des Baumes ist für ihn nebensächlich, aus. Wie schon in anderen Denkbildern auch der Fall, fügt der Erzählende in dieser Situation eine rhetorische Frage an das vermeintliche Publikum ein, «Warum ich seine Gattung nicht behalten habe?»¹³⁸ und beantwortet diese damit, dass seine menschliche Sprache beim Betrachten des Baumes aus dieser doch eher ungewöhnlichen Perspektive die alte Verbindung mit dem Baum vollzog.

Bevor noch auf diese Verbindung zwischen Sprache und Baum, auf welche die hier genannten InterpretatorInnen hingewiesen haben, eingegangen werden kann, erscheint schon die Herangehensweise an das Zentrum des Denkbildes interessant: Wieder kann

¹³⁷ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 636.

¹³⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 425.

man einer Kamera folgen, die sich von einer Metaebene, einem Weitwinkel, aus dem Off, hinzoomt zu einer romantisch, sommerlich anmutenden Szenerie, hier einer Böschung – möglicherweise ist die Ruine, die das romantisch-kitschige Goethe-Klischee erfüllen würde, nicht fern – und ein «Ich» vor der Kamera einfängt. Dieses «Ich» ist im Begriffe, sich unter den Baum zu legen, die Kamera ist bei ihm und zeigt nun den Baum aus der Froschperspektive. Der Baum erscheint so enorm mächtig, jeder Zweig, jedes einzelne Blatt wird zum Einzelwesen, das mit dem anderen zu kommunizieren scheint. Aus dieser Perspektive ist gleichgültig, welcher Art dieser Baum ist, wichtig ist nur, dass es ein mächtiger Laubbaum ist.

In dieser Position fängt die Kamera Bewegungen des Baumes ein, die einer Sprache gleich, Kommunikation suggerieren:

Die Äste und mit ihnen auch der Wipfel wogen sich erwägend oder bogen sich ablehnend; die Zweigen 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. Ein leiser Wind spielte zur Hochzeit auf und trug alsbald die schnell entsprossenen Kinder dieses Betts als Bilderrede unter alle Welt.¹³⁹

Aus dieser nahen Entfernung erhält der Baum und seine Blätter ein Menschsein, der Mensch erfährt eine Baum-Werdung durch die Erfahrung eine Transition durch eine reine Sprache. Das Lebewesen Baum kommuniziert in all seinen Gliedern mit all seinen Trieben, Geäst und Blättern, bis hinein in die Wurzel, die dem Blick der Kamera entzogen bleibt.

Entgegen der Annahme des Erzählenden, er würde auch Teil der Kommunikation sein, fängt die Kamera nur die Kommunikation des Baumes mit seinen Teilen ein. Wohl aber erfährt der Erzählende ein Einswerden mit der Sprache des Baumes, mit der Reinen Sprache, welche reine Kommunikation, unmittelbar, ist.

Heinz J. Drügh verweist im folgenden Zitat auf die Sprachtheorie Walter Benjamins, die eine «Verzahnung» darstellt:

Benjamins Sprachtheorie entwirft eine komplizierte Verzahnung der Sprachen: Gott kreiert die Schöpfung aus seinem Wort. Die Dinge vermitteln dieses Schöpfungswort in einer nicht auf direkte Kommunikation angelegten *stummen* Sprache [...]. Der Mensch empfängt diese stumme Sprache und überträgt sie in die Namensprache. Bei diesem Transformationsprozeß scheinen die Pole nicht ineinander fallen zu können, daher die Wendung gegen vorschnelle mystische Vereinigungsversuche. Der Zusammenhang der verschiedenen Niveaus

¹³⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 425-426.

göttlicher, menschlicher und dinglicher Sprache vollzieht sich für Benjamin in einem stetigen Prozeß, den er *Übersetzung* nennt.¹⁴⁰

Aus dieser Perspektive gesehen, könnte man den Prozess, der dem/der Erzählenden im gegenständlichen Denkbild «passiert» und bewusst wird, auch «Übersetzung» im Sinne Walter Benjamins nennen: eine Bewusstwerdung der unterschiedlichen Niveaus der göttlichen, menschlichen und in diesem Falle «baumlichen» Sprache.

In Benjamins Sprachaufsatz begegnen, nachdem die bürgerliche, instrumentalistische Variante ausgeschlossen ist, zwei Hauptvorstellungen von menschlicher Sprache. Nach der einen ist die menschliche Sprache im theologischen Sinne *gefallen*, kommt also nicht mehr von sich aus an die göttliche heran. So bleibt die göttliche Sprache ein zwar denkbare (weil nicht im Sprechen selbst aufgehendes), dafür aber aus konstitutiven Gründen nicht mehr erreichbares Konstrukt. Die Konzeption einer sprachlichen Unmittelbarkeit hingegen, die einen ungebrochenen sprachlichen Zusammenhang suggeriert, hinterläßt strengenommen [sic!] lediglich die Möglichkeit des immanenten «bloßen» Sprechens. Ein Jenseits der menschlichen Sprache, die göttliche Sphäre, verflüchtigt sich dabei.¹⁴¹

In diesem Denkbild ist die göttliche Ebene der Sprache nur mehr denkbar, nicht aber erfassbar von dem/der Erzählenden. Vielmehr konzentriert sich das Denkbild auf die Baumsprache der Natur¹⁴² und auf die Menschensprache, die ineinander übergehen.

Der/die Erzählende benennt dieses Ur-Verständnis zwischen ihm/ihr und dem Baum eine «uralte Vermählung mit dem Baum», die an Charles Darwins «Baum des Lebens» und Schleichers «Baum der Sprache», und damit an den Beginn des Glaubens an die Evolution erinnert. Interessant dabei ist, dass der Erzählende im genauen Betrachten des Baumes aus der Froschperspektive eins wird mit dem Baum, eine Sprache, die reine Sprache, teilt. Doch wird denn der Baum tatsächlich vermenschlicht, oder projiziert der

¹⁴⁰ Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 290.

¹⁴¹ Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, S. 294-295.

¹⁴² «Dem Benennen einer Benennbarkeit eignet eine «Unschärfe» an den Rändern der Worte und Zeichen. Diese Unschärfe lässt uns erinnern, dass die Worte und Zeichen nie nur etwas, sondern immer zugleich ihr Bedeuten selber bedeuten. Diese «Unschärferelation» ist der Grund (der Notwendigkeit) des Verstehens. Wir müssen verstehen, was Zeichen bedeuten, weil sie nicht bloß für Bedeutungen stehen – nicht bloß Repräsentanten eines von der sinnlichen Gestalt ablösbaren mentalen Gehaltes sind.

Wofür stehen die Zeichen der Sprache, wenn sie nicht bloß für Bedeutungen stehend, die es sprachunabhängig gibt und die, wenn es sie gäbe, auch ohne Sprache zu kommunizieren sein müssten? Benjamin antwortet damit, dass Sprache als Entsprechung zu denken ist – sie ist Entsprechung jenes Anspruchs, mit dem sich Dinge uns stillschweigend bedeuten. Die Dinge sprechen nicht, sie bedeuten (sich). Die stumme Sprache der Dinge ist sozusagen die rein bedeutende. Diese stumme Sprache erscheinender Natur ist der Anspruch, dem die menschliche Sprache zu entsprechen sucht. Er findet sie in ihr übersetzt.» in: Kreuzer, Johann: «Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache. Über ein Denkmotiv Walter Benjamins», in Philip Hogh, Stefan Deines (Hrsg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2016, S. 38.

Erzählende seine Eindrücke, seine Möglichkeit der Versprachlichung des Geschehenden in den Baum und seine Bewegungen?

Es werden nun für menschliche Kommunikation übliche Bezeichnungen verwendet, wie zum Beispiel: «wogen sich erwägend», «bogen sich ablehnen», «zeigten sich zuneigend», «hochfahrend», «sträubte sich gegen einen rauhen Luftzug», «erschauerte vor ihm», «kam ihm entgegen» etc. Gefangen in der vermittelten Sprache kann auch die Kamera, der Erzählende, das Erlebte nur in vermittelte Worte fassen, die aus dem Kontext des menschlichen Lebens, ähnlich Zitaten, gerissen werden. In dieser Versprachlichung passiert aber die von Walter Benjamin in seinem Sprachaufsatz genannte Transition von der wohl vom Erzählenden erfahrenen reinen Sprache, hin zur bildgebenden, schildernden, Vermittlungssprache, die kommunizierend einen Eindruck wiedergibt.

Das Bild, das hier mittels vermittelnder Sprache gezeichnet wird, beinhaltet nicht nur optische Eindrücke, sondern auch der Wind spielt eine Rolle. Der Wind, der scheinbar zufällig in das Laub fährt, Bruchstücke des Baumes, der selbst ein Bruchstück der gesamten Szenerie ist, in welcher sich das «Ich» hier befindet, entführt und in den hier nicht genannten Rest der Welt zur Verbreitung trägt, zur ewigen Fortpflanzung. «Ein leiser Wind spielte zur Hochzeit auf und trug alsbald die schnell entsprossenen Kinder dieses Bettes als Bilderrede unter alle Welt.»¹⁴³

Wie ein Traum von der Überwindung der Vanitas, der Überwindung der im Laub sichtbaren Endlichkeit des «Ich» aber auch der Natur an sich, der Sprache, erscheint die Hinwegtragung der Früchte des Baumes zur ewigen Fortpflanzung und dem Weiterbestehen. Die «entsprossenen Kinder dieses Bettes» sind Zitate des alten Kontextes, die in einer anderen Welt in anderen Kontexten und Historien weiterleben sollen als Andenken an die andere, die alte Welt.

Dieter Sdun geht in seiner Interpretation¹⁴⁴ auf den Aura-Begriff Walter Benjamins ein, am Ende des Zitates auch auf die adamitischen Namengeben und damit peripher auf die

¹⁴³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

¹⁴⁴ «Zunächst aber wahrte das Bild die Aura der Dinge, vermittelt zwischen Nähe und Ferne. Nichts bindet den Menschen so sehr an die Sprache wie sein Name (I, 134), heißt es im *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz. Im Bild ist die Verknüpfung freier, Welt und Sprache sind nicht aneinander gebunden, sondern tauschen sich aus. Davon zeugt auch das Denkbild «Der Baum und die Sprache» (IV, 425f). Die Szenerie erinnert an das kontemplative Bild, mit dem die Aura im *Kunstwerk*-Aufsatz erläutert wurde. Erneut wird die auratische Erfahrung durch eine Bildersprache vermittelt, die aber hier eine andere Qualität besitzt. Im Beisein des Betrachters vollzieht sich die «uralte Vermählung» (IV, 425) der Sprache mit dem Baum noch einmal [...].

Reine Sprache. Er beschreibt den Ich-Erzähler als passiv, was auf dem ersten Blick stimmen mag, auf dem zweiten, nahen Zoom-Blick vielleicht aber doch nicht mehr ganz zutrifft, denn nur auf Grund der in vermittelter Sprache geäußerten Worte kann der Leser/die Leserin nachvollziehen, was vor sich geht. Nur anhand des Zooms, der Vermittlung durch die Maschine Kamera kann nachvollzogen werden, was der Erzählende hier erfährt. Und diese Erfahrung der Mittelbarkeit durch und von Sprache ist kein passiver Akt, sondern bringt ein aktives Erfahren mit sich. Es stellt sich die Frage, wer sich worin einfügt oder ob es einem Flow, einem Traum vergleichbar ist, was hier geschieht. Dann ist das «Ich» in jedem Falle aktiv am Geschehen beteiligt. Die Aura, die auratische Erfahrung, die das «Ich» hier zu schildern versucht, ist klarerweise durch die Kamera, die Maschine, die In-Worte-Fassung gestört und kann nicht unmittelbar vermittelt werden.

Marleen Stoessel geht in Ihrer Schrift *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* ebenfalls auf Walter Benjamins ein. So auf *Der Baum und die Sprache*¹⁴⁵ und sie fokussiert sich hier auf die Bilderrede, die als mystischer Ursprung der Sprache bezeichnet wird. Als «blass» wird diese Landschaftserfahrung geschildert, vielleicht, weil die Farbe gedacht werden muss und nicht explizit genannt ist. Blass vielleicht auch, wie Marleen Stoessel schreibt, weil sie das Denkbild auf eine «onomatopoetische Beschwörung eines Baumes» reduziert, auf einen «Stammbaum». Dabei geht sie nicht auf die Grundstimmung ein und das Ereignis, das dokumentiert wird. Ob das genannte Denkbild auf eine Bilderrede reduziert werden kann, darf dahingestellt

Im Gegensatz zu jenem Aura-Bild, in dem sich im «Atem» Aktivität und Passivität austariert hatten, ist der Betrachter hier vollständig passiv, wohnt der «Vermählung» nur bei, die sich scheinbar völlig unabhängig von ihm vollzieht. Doch zeigt sich in der «Bilderrede» keine zeitlose Konstante zwischen *dem* Baum und *der* Sprache. Vielmehr zeigt sich in den Bildern, «die eine Anthropomorphose des Baums bezeugen», gerade die Präsenz des Betrachters: Der Betrachter ist *im* Bild. Daß die Äste sich «erwägend» oder «ablehnend» zeigen, die Zweige «zuneigend oder hochfahrend», daß der Stamm «über einen guten Grund verfügte», das sagt mehr über den Betrachter aus, als über den Baum. Der Bilderrede dieses Denkbildes mangelt es an Spannung. Es evoziert eine vermeintlich prästabilisierte Harmonie zwischen Welt und Sprache, in die sich der Betrachter nahtlos einfügt. Es suggeriert, die anthropomorphisierenden Bilder wären schon die «adamitischen Namen», die unabhängig vom Betrachter und ewig wären. Das Subjektive, Willkürliche dieser Bilderrede, die Distanz der Vergleichsobjekte wird negiert. Die Aura einer Erfahrung verblaßt zur Stimmung, das Bild zu Ausschmückung.» in: Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang, 1994, S. 96-97.

¹⁴⁵ «Erstes Zeugnis ist das kleine Prosa-Stück selbst. In ihm schließt sich der Kreis, in dem der mystische Ursprung der Sprache sich im dichterischen Nachvollzug wiederholt – als *Bilderrede*. Diese wirkt so blaß wie jene Landschaftserfahrung, die Benjamin als auratisch beschrieb. Denn sie erschöpft sich wesentlich in der onomatopoetischen Beschwörung eines Baums, der nicht so sehr in seinem konkreten Reichtum die Phantasie inspiriert, sondern lediglich als *Baum*, in der schematischen Anatomie seiner Glieder, weniger Bild als Ornament – ein *Stammbaum*.» in: Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983, S. 51.

bleiben. Die Beobachterperspektive als moderne Gemeinsamkeit, die das botanische Erkennen des Baums ermöglichen würde, wird abgelöst durch eine sprachliche Gemeinsamkeit der Bilderrede, die keine perspektivische ist, aber eine überzeitliche, überörtliche, überindividuelle, und nicht zuletzt eine Gemeinsamkeit der Beobachter mit ihrem Objekt.

4.2.6. *Das Spiel*

Das Denkbild *Das Spiel* kann, wie so oft bei Walter Benjamins Denkbildern der Fall, wieder als «episodischer Charakter»¹⁴⁶ bezeichnet werden, als ein Denkbild, das ein Spiel beschreibt und daraus eine Moral zieht. Bei genauerem Hinsehen jedoch entpuppt sich auch dieses Denkbild als vielleicht tiefgründiger, mehrschichtiger als gedacht:

Das Spiel. Das Spiel, wie jede andre Leidenschaft, gibt sein Gesicht darinnen zu erkennen, wie der Funke im leiblichen Bereich von einem Zentrum zum andern überspringt, bald dies bald jenes Organ mobil macht und in ihm das ganze Dasein sammelt und begrenzt. Da ist die Frist, welche der Rechten eingeräumt ist, eh das Kugelchen ins Fach gefallen ist. Sie streicht gleich einem Flugzeug über die Kolonnen, die Staaten der Jetons in ihren Furchen verbreitend. Diese Frist ankündigend, der Augenblick, der einzig dem Ohr vorbehalten ist, in dem die Kugel den Wirbel eben antritt und der Spieler lauscht, wie Fortuna ihre Bässe stimmt. Im Spiel, das sich an alle Sinne wendet, den atavistischen der Hellsicht nicht ausgeschlossen, kommt auch die Reihe an das Auge. Alle Zahlen blinzeln ihm zu. Weil es jedoch die Sprache der Winke am entschiedensten verlernt hat, so führt es die, die ihm vertrauen, meist in die Irre. Dafür sind freilich sie es, die dem Spiel die tiefste Devotion bezeigen dürfen. Noch eine Weile bleibt der Einsatz, der verloren ist, vor ihnen liegen. Das Reglement hält sie zurück. Allein nicht anders als einen Liebenden die Ungunst der von ihm Verehrten. Deren Hand sieht er in dem Bereich der seinen; dennoch wird er nichts unternehmen, sie zu fassen. Das Spiel hat leidenschaftlich ihm Ergebene, die es um seiner selbst und keineswegs um dessentwillen lieben, was es gibt. Ja wenn es ihnen alles nimmt, so suchen sie bei sich selbst die Schuld. Sie sagen dann: «Ich habe schlecht gespielt!» Und diese Liebe trägt in solchem Maß den Lohn für den Eifer in sich selbst, daß die Verluste lieblich sind, nur weil sie mit ihnen ihren Opfermut beweisen. So ein untadeliger Kavalier des Glücks ist der Fürst von Ligne gewesen, der in den Jahren nach Napoleons Sturz in den Pariser Klubs zu sehen und berühmt der Haltung wegen war, mit welcher er die außerordentlichsten Verluste hinnahm. Sie war tagaus, tagein die nämliche. Die rechte Hand, die immerfort die großen Einsätze auf den Tisch geworfen hatte, hing schlaff herab. Die Linke aber lag unbeweglich, waagrecht, in die Weste hineingeschoben, auf der rechten Brust. Später, durch seinen Kammerdiener, wurde laut, daß diese Brust drei Narben aufwies – den genauen Abdruck der Nägel der drei Finger, welche dort immer so regungslos gelegen hatten.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 636.

¹⁴⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426-427.

Das Denkbild *Das Spiel* ist in der Literatur zu den *Denkbildern* Walter Benjamins bislang sehr selten aufgegriffen worden, wie bereits erwähnt, findet sich ein Abriss des banalen, vordergründigen Inhaltes, bei Roger W. Müller Farguell.

Das Spiel, welches beschrieben wird, ist Roulette, ein Spiel, das zu jenen oft in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (z.B. bei Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Fjodor Dostojewski etc.) aber auch schon davor, bei Alexander S. Puschkin beschrieben wird. Dort tritt es immer in seiner eigentlichen Funktion des gesellschaftlichen Offiziers-/Männerstammtisch-Beisammenseins und Entscheids über Sieg oder Fall der handelnden/spielenden Personen auf. Meist entscheidet dieses Spiel über Sein oder Nicht-Sein der Anwesenden, über gesellschaftliche Position oder Tod.

Als solches ist diese Art des Spieles eine gesellschaftliche Art, die Vergänglichkeit nicht nur dieses Spieles, sondern des sozialen Status, der finanziellen Situation und des nackten Lebens an sich, zu thematisieren. Das Hazardspiel zwischen Leben und Tod.

Ebendiesem ist das vorliegende Denkbild gewidmet. Schon der erste, einleitende, explikative Satz schlägt die Verbindung von Spiel auf dem Tisch hin zur Emotion, zur vergänglichen Leidenschaft, zum – ebenfalls vergänglichen – Körper:

Das Spiel, wie jede andre Leidenschaft, gibt sein Gesicht darin zu erkennen, wie der Funke im leiblichen Bereich von einem Zentrum zum andern überspringt, bald dies bald jenes Organ mobil macht und in ihm das ganze Dasein sammelt und begrenzt.¹⁴⁸

Walter Benjamin lässt das Spiel als Leidenschaft, als Allegorie, auf der Bühne auftreten. Als solche verkörperte Allegorie ist das Spiel daran zu erkennen, dass es sich in den Körper schleicht und dort von einem Bereich zum anderen springt und somit den gesamten Körper in Beschlag nimmt.

Wieder zoomt Walter Benjamin vom Weitwinkel, aus welchem das Spiel, der Spieltisch, die Menschen, die um ihn herumsitzen, sichtbar war, hin zum Fragment dieser Szene, dem Tisch, dem Roulette an sich:

Da ist die Frist, welche der Rechten eingeräumt ist, eh das Kügelchen ins Fach gefallen ist. Sie streicht gleich einem Flugzeug über die Kolonnen, die Saaten der Jetons in ihren Furchen verbreitend.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

¹⁴⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

Die Kamera zoomt auf das Roulette und beobachtet jede einzelne Bewegung des Spiels: die angestoßene Kugel, die Jetons, das Rollen über die Fächer hinweg. Je genauer die Beobachtung, desto mehr gleicht dieser Vorgang einem Flug über Städte hinweg zu einem unbekanntem Punkt hin. Die Genauigkeit der Beobachtung lässt diese Frist, dieses bange Warten auf Sieg oder Verlust, noch spannender wirken, als es eine Beobachtung aus der Vogelperspektive getan hätte.

Doch jetzt schaltet sich ein weiterer Sinn ein: der Hörsinn. Damit verlässt Walter Benjamin das «DenkBILD» im strengen Sinne des Wortes, da nun eine weitere Komponente des Filmes und nicht des Bildes, hinzukommt:

Diese Frist ankündigend, der Augenblick, der einzig dem Ohr vorbehalten ist, in dem die Kugel den Wirbel eben antritt und der Spieler lauscht, wie Fortuna ihre Bässe stimmt.¹⁵⁰

Die Kugel, die im Kreis wirbelt, macht dabei ein Geräusch, das wohl jedem Spieler/jeder Spielerin bekannt ist und das Blut in den Kopf schießen lässt. Ähnlich einem Trommelwirbel erhöht sich die Spannung ins Unermessliche, zumal Fortuna, die als Frau dargestellte Allegorie der Schicksalsgöttin, nun auftritt und nur sie, unberechenbar, Kontrolle über Leben und Tod, Gewinn oder Verlust hat.

Ein weiterer Sinn schaltet sich ein:

Im Spiel, das sich an alle Sinne wendet, den atavistischen der Hellsicht nicht ausgeschlossen, kommt auch die Reihe an das Auge. Alle Zahlen blinzeln ihm zu. Weil es jedoch die Sprache der Winke am entschiedensten verlernt hat, so führt die, die ihm vertrauen, am meisten in die Irre.¹⁵¹

Das Auge, das Sehen, ist also der nächste Sinn, der vom Spiel betört wird. Die Allegorie Spiel bedient sich nicht der Sprache, auch wenn die Spielenden nur zu gerne im Spiel ein Zeichen, einen Hinweis auf Sieg oder Verlust wahrnehmen würden. Das Spiel hat die Sprache der Hinweise verlernt, so Walter Benjamin. Die Allegorie des Spiels führt alle in die Irre und beherrscht die Spielenden dabei, weil es ja alle Sinne angesprochen hat.

Und noch ein Spieler kommt ins Spiel: das Reglement. Jedes Spiel, jede Allegorie des Spiels, kennt seine Grenzen, das Reglement. Mit dem Reglement beginnt und endet das Spiel, mit dem Reglement ist die Vergänglichkeit der Allegorie Spiel markiert:

¹⁵⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

¹⁵¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

Noch eine Weile bleibt der Einsatz, der verloren ist, vor ihnen liegen. Das Reglement hält sie zurück. Allein nicht anders als einen Liebenden die Ungunst der von ihm Verehrten. Deren Hand sieht er in dem Bereich der seinen; dennoch wird er nichts unternehmen, sie zu fassen. Das Spiel hat leidenschaftlich ihm Ergebene, die es um seiner selbst und keineswegs um dessentwillen lieben, was es gibt. Ja wenn es ihnen alles nimmt, so suchen sie bei sich selbst die Schuld.¹⁵²

Interessanterweise ist das Spiel in der deutschen Sprache im Neutrum gehalten, Fortuna hingegen tritt als weibliche Allegorie auf. Walter Benjamin scheint hier Spiel mit Fortuna gleichzusetzen, da hier suggeriert wird, die weibliche Allegorie Fortuna selbst sei es, die die zumeist männlichen Spieler fest in der Hand hält, sie auch nicht freigibt, frei zu denken, wenn sie ihr Leben verspielt haben. Nein, selbst dann schafft es Fortuna, den Spielern das Gefühl zu geben, selber am Versagen, am Verspielen, schuld zu sein. Selbst für den eigenen Tod verantwortlich zu sein.

Das hier skizzierte Spiel ist eine Fokussierung auf einzelne Bruchstücke des gesamten Spielabends, der Fokus liegt auf dem «Tun» der Vanitas, auf dem Wink des Schicksals, das Spiel, Fortuna, wird zum pars pro toto für das gesamte Leben, das ein Spiel, einem Roulette gleich, ist. Vergänglich, kurz, zufällig.

Diese Erkenntnis über die Vergänglichkeit des Lebens, die der hier beschriebenen Emotionen (Spannung, Liebe etc.) entgegen steht, ist eine minime, möglicherweise gar nicht eintretende, da die Spielenden bei Verlust sofort an ihrer Spielkompetenz zweifeln und nicht am Spiel an sich.

Interessanterweise vergleicht Walter Benjamin diese Erkenntnis hier mit einer starken Emotion, der Liebe:

Und diese Liebe trägt in solchem Maße den Lohn für ihren Eifer in sich selbst, daß die Verluste lieblich sind, nur weil sie mit ihnen ihren Opfermut beweisen. So ein untadeliger Kavalier des Glücks ist der Fürst von Ligne gewesen, der in den Jahren nach Napoleons Sturz in den Pariser Klubs zu sehen und berühmt der Haltung wegen war, mit welcher er die außerordentlichsten Verluste hinnahm. Sie war tagaus, tagein die nämliche. Die rechte Hand, die immerfort die großen Einsätze auf den Tisch geworfen hatte, hing schlaff herab. Die Linke aber lag unbeweglich, waagrecht, in die Weste hineingeschoben, auf der rechten Brust. Später, durch seinen Kammerdiener, wurde laut, daß diese Brust drei Narben aufwies – den genauen Abdruck der Nägel der drei Finger, welche dort immer so regungslos gelegen hatten.¹⁵³

¹⁵² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426.

¹⁵³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 426-427.

Liebe und Leid, Leben und Tod sind eine Allegorie: Die Liebe trägt das Leid in sich, exemplifiziert am Fürsten von Ligne, wohl insgeheim ein Spieler, der sich selber gegeißelt haben dürfte, wenn er gespielt hatte, just an der Brust, dem Sinnbild der Liebe. Walter Benjamin bezeichnet ihn doppeldeutig als «Kavalier des Glücks», also ein Kavalier im Sinne eines Militärs zu Ross und eines Reiters/Ritters des Glücks, Fortuna. In Liebe geeint mit Fortuna, die ihm so schreckliche Qualen antut, dass er sich physische Gewalt antut. Verwerflichkeit, Überheblichkeit, Mutwillen und deren Bestrafung durch Vergänglichkeit gehören zum Repertoire der Vanitas, das hier recht traditionell ausgebreitet wird. Das Spiel ist kein Wesen, es kann die Liebe der Spieler nicht erwidern, daher ist es nach älterer Vorstellung sündhaft. Fortuna als Person fehlt, sie ist bloß eingebildet. Statt eine Warnung zu äußern, wird aber mit dem Reiz des Animationsfilms gespielt, der Fortuna in der Phantasie lebendig macht.

Wie gezeigt werden konnte, ist auch dieses Denkbild nicht nur eine Beschreibung des Aktes des Spiels, sondern ein Psychogramm der Allegorie Fortuna, gezeichnet und geschrieben mittels variierender Kameraeinstellungen, so wie Statuen im 19. Jahrhundert mit bengalischem Feuer animiert wurden. Bewegung, Beleuchtung oder Beschallung sind Phänomene aus der Welt der Beobachtung, die auch eine Leiche nicht lebendig machen würden, die aber zu einer Illusion führen, die von Benjamin nicht verworfen wird.

4.2.7. Die Ferne und die Bilder

Die Ferne und die Bilder. Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt? Ich sehe in die Landschaft hinaus: Da liegt das Meer in seiner Bucht spiegelglatt; Wälder ziehen als unbewegliche, stumme Masse an der Kuppe des Berges herauf; droben verfallene Schloßruinen, wie sie schon vor Jahrhunderten gestanden haben; der Himmel strahlt wolkenlos, in ewiger Bläue. So will der Träumer es. Daß dieses Meer in Milliarden und aber Milliarden Wellen sich hebt und senkt, die Wälder von den Wurzeln bis ins letzte Blatt mit jedem neuen Augenblick erzittern, in den Steinen der Schloßruine ein ununterbrochenes Stürzen und Rieseln waltet, im Himmel Gase, ehe sie Wolken bilden, unsichtbar streitend durcheinanderwallen – das alles muß er vergessen, um den Bildern sich zu überlassen. An ihnen hat er Ruhe, Ewigkeit. Jede Vogelschwinge, die ihn streift, jeder Windstoß, der ihn durchschauert, jede Nähe, die ihn trifft, straft ihn Lügen. Aber jede Ferne baut seinen Traum wieder auf, an jede Wolkenwand steht er gelehnt, an jedem erleuchteten Fenster entglimmt er von neuen. Und am vollkommensten erscheint er, wenn es ihm gelingt, der Bewegung selber ihren Stachel zu nehmen, den Windstoß in ein Rauschen und das Huschen der Vögel in den Vogelzug zu wandeln. So der Natur im

Rahmen abgebläster Bilder Einhalt zu gebieten, ist die Lust des Träumers. Sie unter neuem Anruf in Bann zu schlagen die Gabe der Dichter.¹⁵⁴

Das Denkbild *Die Ferne und die Bilder* ist eines jener Denkbilder, die in der Sekundärliteratur wenige Male analysiert wurde. Zwei Interpretatoren sind Roger W. Müller Farguell und Marleen Stoessel, die beide auf die Dialektik dieses Denkbildes, die Aura-Erfahrung und auf das Traumbild eingehen.

So konstatiert Roger W. Müller Farguell diesbezüglich:

Seinem Denkbild DIE FERNE UND DIE BILDER stellt Benjamin die skeptische Frage voran, «ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt?» (427). Die Frage ist keineswegs rhetorisch. Geprüft wird vielmehr an den Wahrnehmungen der mediterranen Küstenlandschaft von Sanary sur Mer (Var), inwiefern Tektonik, Kausalität und Funktionalität der beteiligten Elemente zur kognitiven Bildwerdung beitragen. «Der Träumer» indes, meint Benjamin, müsse das alles vergessen, «um den Bildern sich zu überlassen» (ebd.). Genauer: Das «Vergessen des Nahen» sollte ein «Erinnerungsbild» hervorrufen (vgl. Stoessel 1983, 59). Denn das Denkbild, um das es hier geht, entsteht nicht ursächlich aus dem naturwissenschaftlichen Kausalitätszusammenhang, es ist auch kein photographisches Bild, sondern eine figurative Synthese. Zur Synthese des Denkbildes bedarf es aber der Wahrung einer Distanz, um Phänomen und Zusammenhang in einem dialektischen Bild zu abstrahieren. Allzu aufdringliche Nähe eines partiellen Phänomens, etwa eine «Vogelschwinge, die ihn streift» (IV, 427), gefährdet die Einstellungsarbeit des Beobachters zur Proportionalität des durchdrungenen Bildes. «Jede Nähe, die ihn trifft, straft ihn Lügen» (ebd.), so hält der Analytiker in eigener Sache fest. Sowohl der Natur als auch dem Wissen über sie im Rahmen eines synthetischen Bildes «Einhalt zu gebieten», ist eine ins Denkbild gefaßte produktionsästhetische Darstellung dessen, was Benjamins Konzeption des «dialektischen Bildes» und der «Dialektik im Stillstand» kennzeichnet (zur Verschränkung von «Bild und Bilddementierung» in diesem Text vgl. Menke 1994, 47f.).¹⁵⁵

Wie von Roger W. Müller Farguell zitiert, ist auch Marleen Stoessel mit diesem Denkbild beschäftigt, sie geht auf die Bedeutung von Nähe ein, die, so Marleen Stoessel, wohl mit «Wissen, Erkenntnis, Greifbarkeit» steht, die Ferne jedoch für die Verhüllung ebendieser Erkenntnis:

Damit sind neue Hinweise auf die aus der Definition gewonnenen Bestimmungen gegeben, die «Veranstaltungen» des Subjekts werden klarer. Nähe steht nun ein für Wissen, Erkenntnis, Greifbarkeit; Ferne für die Bilder, die der Traum erzeugt, der solches Wissen verhüllt, der Bewegung in Ruhe und Glätte, Lebendiges, Begrenztes in Ewiges verwandelt. Das kontemplativ ruhende Subjekt *träumt*. Doch diesen Traum träumt es wie bei Riegl nur um den Preis des *Wissens*, das es *vergessen* muß, damit die Dinge, im Wissen noch allzu nah, ihm entrücken können und ihre Bewegung still steht im Bild. Mit dem «Vergessen» wird die der auratischen Erfahrung wesentliche Erinnerung von ihrer Kehrseite her bekräftigt. Läßt Ferne, die auch an einem nahen Gegenstand erscheint, sich nur in ihrer zeitlichen Qualität verstehen, so Nähe, die sich verlieren soll, ebenso. Das *Vergessen des Nahen* ruft sein Fernes als Erinnerung hervor, der mehr oder minder nahe Gegenstand verschmilzt mit ihr zum *Erinnerungsbild*. Die Gegenwart des im Wissen Nahen – das Be-

¹⁵⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

¹⁵⁵ Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 636-637.

wußt-sein – verlöscht, ein Fernes hingegen *erscheint*, wird Gegenwart mittels der Raumgestalt des Gegenstandes selbst.¹⁵⁶

Die Einschätzung, dass die Nähe das Wissen, die Erkenntnis symbolisiert, die Ferne aber das Verhüllende, die Ruhe und Glätte, erscheint im Kontext der Denkbilder der Reihen *Kurze Schatten* und *Kurze Schatten II* insofern sehr interessant und treffend, da der Kamerazoom, den Walter Benjamin häufig einsetzt, um genaue Beobachtungen zu tätigen, diese Starre der Betrachtung aus dem Weitwinkel in seine einzelnen Bruchstücke teilt, zerbrechen lässt, und damit eine neue Schärfe auf vermeintlich Unwesentliches, welches bei Walter Benjamin immer die tatsächliche Erkenntnis birgt, aufblitzen lässt. In der Allegoriewerdung des Alltagsgegenstandes, der Alltagserfahrung, zeigt sich die Erkenntnis.

In *Die Ferne und die Bilder* tritt zunächst ein bei Walter Benjamin seltenes «Ich» auf, das sich fragt «Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt?»¹⁵⁷. Bilder werden hier als Gegenpol zum Wissen, zur Erkenntnis gesetzt. Unbeantwortet bleibt bei dieser Frage, ob, wenn Bilder nicht für Wissen stehen, das Wissen in der Schrift abbildbar ist, aber Schrift ist immer auch ein Bild.¹⁵⁸ Oder ist Wissen die Mathematische Sprache? Das Ich bleibt diese Antwort zunächst schuldig.

Nach dieser unbeantworteten Eingangsfrage konkretisiert das Ich seine bildliche Perspektive:

Da liegt das Meer in seiner Bucht spiegelglatt; Wälder ziehen als unbewegliche, stumme Masse an der Kuppe des Berges herauf; droben verfallene Schloßruinen, wie sie schon vor

¹⁵⁶ Stoessl, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983, S. 59.

¹⁵⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

¹⁵⁸ «Die Nachzeichnung des unterm Allegorie-Begriff Gefaßten entwickelt eine dreifache Hinsicht der Konstellation von Allegorie und Schrift: 1. Schrift ist der Ort der Verschränkung von Natur und Geschichte, es ist der, an dem allein die allegorische Intention den ihr entsprechenden Gegenstand hat. 2. Allegorie ist wie Schrift: konventionelles Zeichensystem und als solches Ausdruck. Schrift ist Modell des Sprachcharakters der Allegorie. 3. Bedeutung tritt als allein schriftartige und «schriftgemäße» dem Laut gegenüber (auf). Ihr Auseinandertreten entspricht dem von bloßer Materialität, dem schuldhaft Kreatürlichen und jeglichem Transzendenten [...]» in: Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Peter Lang 1991, S. 163.

Jahrhunderten gestanden haben; der Himmel strahlt wolkenlos, in ewiger Bläue. So will der Träumer es.¹⁵⁹

Der Träumer – es ist hier nicht klar ausgedrückt, ob der Träumer ein schlafender Träumer ist oder ein Tagträumer, der mit offenen Augen die Landschaft in Gedanken hängend «erträumt» – erträumt, ersehnt sich die Landschaft als glattes, klassisches Bild vom Meer, von einer grünen Masse Wald, der Schlossruine aus vergangenen Jahrhunderten, der Himmel, wie im Bilderbuch, ewig, unvergänglich.

Wie Marleen Stoessel im oben angeführten Zitat schreibt, wirkt die Landschaft aus der Sicht des Träumers, aus dem Weitwinkel betrachtet, wie ein märchenhaftes Stilleben, das fern von jeder Erkenntnis der Tatsächlichkeit, der Realität, liegt. Der Träumer interessiert sich nicht für Einzelheiten, problematische Details, Erkenntnis im weitesten Sinne. Er erträumt sich die Idealvorstellung einer romantischen, problemlosen, ewigen Gegenwart, ein Symbol von Schönheit im Goetheschen Sinn.

Doch Walter Benjamin schreibt in dieses Symbolhafte eine allegorische Wende ein:

Daß dieses Meer in Milliarden und aber Milliarden Wellen sich hebt und senkt, die Wälder von den Wurzeln bis ins letzte Blatt mit jedem neuen Augenblick erzittern, in den Steinen der Schloßruine ein ununterbrochenes Stürzen und Rieseln waltet, im Himmel Gase, ehe sie Wolken bilden, unsichtbar streitend durcheinanderwallen – das alles muß er vergessen, um den Bildern sich zu überlassen. An ihnen hat er Ruhe, Ewigkeit.¹⁶⁰

Das schöne Symbol zerfällt in seine sterblichen, vergänglichen Einzelteile: Das Meer ist nicht mehr spiegelglatt, sondern besteht aus vielen Wellen, die Wälder bilden keine einheitlich heile Fläche, sondern sind zusammengesetzt aus vielen unterschiedlichen Bäumen, und selbst die romantische Schlossruine zerfällt in Sand und Schutt. Diese Bruchstücke erinnern den aufmerksamen, wissenden Beobachter an die Endlichkeit des Lebens, an die Vergänglichkeit. Es ist wohl ein schmerzliches Erinnern¹⁶¹, das nur allzu

¹⁵⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

¹⁶⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

¹⁶¹ Zur Melancholie in der Allegorie schreibt Harald Steinhagen: «Der Allegoriker, das Subjekt der allegorischen Betrachtungsweise, erscheint seiner Konstitution nach als Melancholiker. Wesentlich ist dabei, daß die Melancholie, zu deren Merkmalen das Vergessen Gottes gehört, nach christlicher Auffassung zu den Todsünden gehört. [...] Der Melancholiker ist ausschließlich dem Kreatürlichen zugewandt, nicht der Offenbarung. Als Objekt der allegorischen Betrachtungsweise bewährt sich ihm allein das Diesseitige und Vergängliche, die Natur, und zwar nicht die beseelte, göttliche, sondern die gefallene und verfallende, wie sie im Nominalismus am Beginn der Neuzeit verstärkt in den Blick tritt, die entseelte Natur, die als vergängliche geschichtlich ist, so wie die Geschichte als vergängliche zur Naturgeschichte wird. Der

gerne zu Gunsten des Symbolischen, Unendlichen, aufgegeben wird, in dem nur die eigenen Erwartungen wieder und wieder erkannt werden sollen. Wie Frau Welt erscheint die Schlossruine je nach Betrachtungsintensität als positives Zeichen aus den guten, alten Zeiten oder aber als Mahnmal für die Vergänglichkeit des Scheins, des Reichtums, der Statussymbole.

Der Träumende muss aber, so Walter Benjamin weiter, diese Kehrseite des Schönen, Ewigen, vergessen, die Erinnerung, die Vergangenheit, begraben, um dem schönen Schein¹⁶² auch weiter glauben zu können, sich auch weiter in erträumter Sicherheit wiegen zu können. Nur so, im Traum, in der Unwahrheit, im Begraben der Vergangenheit, der Realität, des Wissens und der Erkenntnis, ist Ruhe und Ewigkeit denkbar.

Kommt es dennoch, trotz angestrebter Konzentration auf die Ferne und die Bilder, zu Kontaktpunkten mit der bruchstückhaften Realität, wird der Beobachter mit einer kurzen Einsicht in die Trughaftigkeit seiner Ruhe in Bildern gestraft.

Aber jede Ferne baut seinen Traum wieder auf, an jede Wolkenwand steht er gelehnt, an jedem erleuchteten Fenster entglimmt er von neuem. Und am vollkommensten erscheint er, wenn es ihm gelingt, der Bewegung selber ihren Stachel zu nehmen, den Windstoß in ein Rauschen und das Huschen der Vögel in den Vogelzug zu wandeln. So der Natur im Rahmen abgebläster Bilder Einhalt zu gebieten, ist die Lust des Träumers. Sie unter neuem Anruf in Bann zu schlagen die Gabe der Dichter.¹⁶³

Um den Schein zu wahren, den er für Wirklichkeit halten will, wird der Träumer alles tun. Sobald nur Ferne, also kein Close-Up, sichtbar ist, sobald kein Zoom die Idylle stört, keine realistische Betrachtung der Dinge geschieht, ist Sicherheit, Ewigkeit. Stillstand ist es, wonach Walter Benjamins Träumer strebt. Einzementierte Sicherheit im Stillstand.

Allegoriker ist letztlich Materialist; er hält den Dingen – in der Trauer über ihre Vergänglichkeit – die Treue, rebelliert damit insgeheim gegen ihre Hinfälligkeit und Nichtigkeit.» in: Harald Steinhagen, Harald: «Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie», in Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: J.B. Metzler 1979, S. 671-672.

¹⁶² «Indem sie [die Allegorie] Signifikant und Signifikat scharf gegeneinander absetzt, stellt die Allegorie eine prägnante Antithese zum schönen Schein dar, in dem ja – Sich-selbst-Gleichheit nur in der Verhüllung – Zeichen und Bedeutung verschmelzen. Benjamin spricht deshalb immer wieder vom «destruktiven Furor» der Allegorie, der auf eine «Austreibung des Scheins» ziele. Und zwar geht es um die Austreibung des Scheins von Totalität auf drei Ebenen:

die Allegorie zerschlägt, wie gesagt, die auratische Schein-Einheit von Signifikant und Signifikat – sie etabliert ein sprödes Zeichen;

die Allegorie zerstört den verklärenden Schein der Totalität, der von jeder «gegebenen Ordnung» ausgeht, und macht sie als Trümmerstätte erkennbar;

die Allegorie verzichtet «auf die Idee der harmonischen Totalität» von Kunst und Leben – die idée fixe des deutschen Idealismus.» in: Bolz, Norbert: «Walter Benjamins Ästhetik», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992, S. 24.

¹⁶³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

Die Natur¹⁶⁴ als solche in einen Rahmen zwingen, ihr ein Korsett schnüren, das bringt Sicherheit, Ewigkeit, Glätte.

Ähnlich der Übersetzbarkeit, wie Rodolphe Gasché im folgenden Zitat schreibt, die, um tätig sein zu können, das Bild, das Symbolische durchbrechen muss, ist Erkenntnis und auch die Einsicht in die *Reine Sprache*, nur möglich, wenn diese Sicherheit des Symbolhaften, des glatten Bildes, gebrochen wird:

Now, translatability represents in the work of art the objective call for overcoming this still natural unity rooted in mythical linguistic relations. Translatability is, in the work of art, the yearning to break the mist of the symbolic relations that constitute it as a mythical web – or, a text for short. Translations, if they are to be successful, must indeed, achieve this goal. [...] Because the language of translation undoes language's functions and structures for imparting sense, and with this all natural linguistic relations, the language of translation stands in a relation of disjunction (*Gebrochenheit*) to its content. [...] It is characterized by broken natural or symbolic relations, or to refer to another of Benjamin's images, by a relation of discrepancy.¹⁶⁵

Die Sprache der Übersetzung, die *Reine Sprache*, steht in einer Relation der Gebrochenheit mit dem Inhalt des Traums. Er muss gebrochen werden, um an das Wissen, an die Essenz, zu gelangen. Im Bruch liegt Erkenntnis.

Als Beobachter des Bruchstücks der Städte, der Natur, der Gesellschaft an sich, beschreibt Walter Benjamin in *Die Ferne und die Bilder* jene zynischen Kräfte in der Gesellschaft, die dem Symbol, nicht der «unbequemen» Allegorie anhängen und so über Missstände und Zeichen der Zeit hinwegsehen zu Gunsten eines selbst erträumten Bildes. Obwohl Walter Benjamin in seiner allegorischen Rede mittels bildhafter Sprache – und Sprache an sich ist ja schon Abbild – das Bild als trügerisch und platt abqualifiziert, erscheint seine Bildkritik sehr zynisch. Er führt der LeserInnenschaft vor Augen, was die Gesellschaft, in welcher sie, aber auch er lebt, als Realität wahrnimmt, und was immer

¹⁶⁴ Willem van Reijen schreibt über die Natur und die Kultur im Zusammenhang mit dem Barock und dessen Allegorieverständnis: «Nicht nur das «Selbst», auch die Kultur ist im Barock dem Tod anheimgegeben. Nicht als «ars longa», sondern als zutiefst vergänglich, als Natur offenbart sich die Kultur. Erst und vor allem ist sie als geschichtliche zu verstehen, d.h. als eine dialektische Bewegung. [...] In der Allegorie aber, in der unversöhnten, unversöhnlichen Einheit der Gegensätze liegt «die facies hippocratica der Geschichte als Urlandschaft dem Betrachter vor Augen» (Trauerspielbuch S. 343). So wie die Kultur sich als todverfallen, als Natur zu erkennen gibt, so zeigt sich auch die Natur als von jeher Kultur, als allegorisch.» in: Reijen, Willem van: «Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? – Die Barockrezeption W. Benjamins und Th. W. Adornos», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main Suhrkamp 1992, S. 19-20.

¹⁶⁵ Gasché, Rodolphe: «Saturnine vision and the question of difference. Reflections on Walter Benjamin's theory of language», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory*, London: Routledge 2004, S. 14.

verdeckt bleiben soll, da es sich um eine unbequeme Erkenntnis handelt. Lieber Lügen gestraft, als Erkenntnis erlangen. Lieber Vergangenes verdecken, nicht genau hinsehen, die Opfer der Geschichte besser bedecken – «in den Steinen der Schloßruine ein ununterbrochenes Stürzen und Riesel»¹⁶⁶ –, als sie zu einem komplexen Leben mit Fragen und Unsicherheiten erwecken.

Aus dieser Perspektive gesehen, ist das Denkbild *Die Ferne und die Bilder* hochaktuell: Nicht nur in Zeiten Walter Benjamins, auch heute erscheint es der globalen Gesellschaft und Politik um ein Vielfaches einfacher, in einer träumerischen, bildlichen, glatten, unkritischen Betrachtungsweise zu leben, anstatt hinter die bröckelnden, erkenntnisbringenden Fassaden der glatten Meeresoberfläche zu schauen. Die Sicherheit des Nicht-Erinnerns und Nicht-Eingedenkens ist das präferierte Mittel des Lebens geworden.

¹⁶⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 427.

V. Conclusio

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, zu zeigen, dass die Konzepte der Anachronie, der Reinen Sprache und der Allegorie, die Walter Benjamin in seinen theoretischen Schriften *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, erschienen 1928, sowie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1934), *Über den Begriff der Geschichte* (1940), *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Über die Aufgabe des Übersetzers* (1923) entwickelt hat, in seinen Denkbildern unter anderem in Form des Topos der Vanitas umgesetzt werden.

Die im Fokus dieser Untersuchung stehenden Denkbilder waren Kurze Schatten, Platonische Liebe, Zu nahe, Pläne verschweigen, Der Baum und die Sprache, Der Spieler und Die Ferne und die Bilder der Reihen Kurze Schatten und Kurze Schatten II. Diese Denkbilder stehen in der Forschungsliteratur weniger im Mittelpunkt als jene der Einbahnstraße. Sie sind mitten in der Hauptschaffensperiode bis 1933 entstanden und in Zeitungen/Zeitschriften publiziert worden.

Vor dem Hintergrund der Bruchhaftigkeit des Lebens und Schaffens Walter Benjamins, welche im Kapitel «Medien- und kulturgeschichtliche Umbrüche und deren Auswirkungen auf Walter Benjamin und sein Werk» behandelt wurden, erfolgte eine Einführung in die Begrifflichkeiten Anachronie, Allegorie und die Sehnsucht nach der Reinen Sprache, welche herausarbeiten konnte, dass Benjamins Hauptaugenmerk auf dem Unvollkommenen, Unfassbaren, kurzum dem Dazwischen, zwischen den Zeiten, zwischen den «Schichten» der Sprache liegt. Damit verbunden ist ein ständiges Eingedenken und ein Mitdenken des Todes. Diese Bruchstückhaftigkeit und Melancholie drückt sich häufig in Allegorien und Vanitas-Anspielungen aus.

Nach dieser einführenden Klärung der Begriffe und der Situierung seines Werkes im Kontext eines zusammenbrechenden Europas folgte eine Einführung in das Konzept des Denkbildes sowie des Zusammenhanges zwischen der Form «Denkbild» und der Allegorie- und Vanitasmotivik.

Es konnte anhand der Analyse der oben genannten Denkbilder nahegelegt werden, dass sich in diesen die vier erwähnten Topoi herauslesen lassen. Weiters wurde gezeigt, dass

die Notion des «Dazwischen» in allen Kontexten, sowohl im Leben Walter Benjamins, in seinen theoretischen Schriften als auch in seinen Denkbildern aufscheint. Keines der Denkbilder kann nur in einem Sinn verstanden und gelesen werden, es sind zu jedem mannigfaltige Assoziationsebenen möglich. Letztlich stellen auch die Denkbilder ein Unfassbares, Immer-Bewegliches dar.

Die Flexibilität und Variabilität der Denkbilder wird weitere Forschungen erfordern, ein noch genaueres Hinsehen und Herstellen von Verbindungen zum Gesamtwerk Walter Benjamins wäre im Rahmen einer Dissertation eine Herausforderung.

VI. Verzeichnis der Denkbilder Walter Benjamins

- «Einbahnstraße» Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928
- «Berliner Kindheit um Neunzehnhundert» Einzelne Teile zwischen Dezember 1932 und August 1934 in der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* sowie in der *Vossischen Zeitung* erschienen. 1938 erschienen sieben Texte in Maß und Wert.
- «Neapel» *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 70, Nr. 613 vom 19. August 1925
- «Moskau» *Die Kreatur* 2, 1927, Heft I
- «Der Weg zum Erfolg in dreizehn Thesen» *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 73, Nr. 710 vom 22. September 1928
- «Weimar» *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. 21, Heft 10, Oktober 1928
- «Zwei Träume» Ignaz Jezower, *Das Buch der Träume*, Berlin 1928, S. 268 – 272
- «Paris, die Stadt im Spiegel. Liebeserklärungen der Dichter und Künstler an die «Hauptstadt der Welt»» *Vogue* vom 30. Januar 1929
- «Marseille» *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. 22, Heft 4, April 1929
- «San Gimignano» *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 74, Nr. 625 vom 23. August 1929
- «Karl Wolfskehl zum Sechzigsten Geburtstag – Eine Erinnerung» *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 74, Nr. 692 vom 17. September 1929
- «Kurze Schatten I» *Neue Schweizer Rundschau*, Jg. 22, 1929, Heft II, S. 859-863
- «Essen» *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 74, Nr. 396 vom 29. Mai 1930
- «Kriminalromane, auf Reisen» *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung*, Ja. 63, Nr. 404 vom 01. Juni 1930

«Nordische See»	<i>Frankfurter Zeitung und Handelsblatt</i> , Jg. 75, Nr. 695 vom 18. September 1930
«Ich packe meine Bibliothek aus – Eine Rede über das Sammeln»	<i>Die literarische Welt</i> , Jg. 7, Nr. 29, 30 vom 17. und 24. Juli 1931
«Der destruktive Charakter»	<i>Frankfurter Zeitung und Handelsblatt</i> , Jg. 76, Nr. 863/64 vom 20. November 1931
«Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre»	Der Uhu, Berlin, Jg. 8, Nr. 7, April 1932
«Ausgraben und Erinnern»	Manuskriptkonvolut (Gretel Adorno)
«Traum»	<i>Der öffentliche Dienst</i> , Zürich, Jg. 27, Nr. 19 vom 11. Mai 1934
«Ibizenkische Folge»	<i>Frankfurter Zeitung und Handelsblatt</i> , Jg. 76, Nr. 410/411 vom 4. Juni 1932
«Haschisch in Marseille»	<i>Frankfurter Zeitung und Handelsblatt</i> , Jg. 77, Nr. 905-907 vom 4. Dezember 1932
«In der Sonne»	<i>Kölnische Zeitung</i> vom 27. Dezember 1932
«Selbstbildnisse des Träumenden»	Ignaz Jezower, <i>Das Buch der Träume</i> , Berlin 1928, S. 268 – 272
«Kurze Schatten II»	<i>Kölnische Zeitung</i> vom 25. Februar 1933
«Denkbilder»	<i>Frankfurter Zeitung und Handelsblatt</i> , Jg. 78, Nr. 813 vom 15. November 1933
«Einmal ist keinmal»	<i>Der öffentliche Dienst</i> , Zürich, Jg. 27, Nr. 8 vom 23. März 1934
«Schönes Entsetzen»	<i>Der öffentliche Dienst</i> , Zürich, Jg. 27, Nr. 14 vom 6. April 1934
«Noch einmal»	Typoskript, möglicherweise schon 1932 im Zusammenhang mit Walter Benjamins Kindheitsaufzeichnungen entstanden
«Kleine Kunst-Stücke»	Zum Teil Inedita, zur Lebzeiten nicht integral erschienen; Zwischen 1928 und 1935 geschrieben;

Die Publikationsnachweise der im Verzeichnis der Denkbilder genannten Quellen stammen aus:

cf. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 987-1015.

cf. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 475-519.

cf. Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, S. 1299-1312.

VII. Literaturverzeichnis

Primärtexte:

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Sekundärtexte:

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig: Breitkopf 1793–1801, Band 1, S. 208-209.
- Adorno, Theodor W.: «Über Walter Benjamin», in Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Alt, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer 1995.
- Arabatzis, Stavros: *Allegorie und Symbol. Untersuchung zu Walter Benjamins Auffassung des Allegorischen in ihrer Bedeutung für das Verständnis von Werken der Bildenden Kunst und Literatur*, Regensburg: Roderer 1998.
- Arendt, Hannah: *Benjamin, Brecht*, München: Piper 1986, S. 7-62.
- Barck, Karlheinz: «Schrift/Schreiben als Transgression. Walter Benjamins Konstruktion von Geschichte(n)», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 231-251.
- Baumann, Valérie: *Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild*, Eggingen: Edition Isele 2002.
- Benthien, Claudia: *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*, München: Fink 2006.
- Bischof, Rita: «Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 92-123.
- Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich: Conrad Orell 1741.
- Brodersen, Momme: *Spinne im eigenen Netz: Walter Benjamin, Leben und Werk*, Bühl-Moos: Elster 1990.
- Bolz, Norbert: «Walter Benjamins Ästhetik», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992.
- Bub, Stefan: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Cowan, Bainard: «Walter Benjamin's Theory of Allegory», in: Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory II*, London: Routledge 2004, S. 56–69.
- Drügh, Heinz J.: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000.

- Dürst, Thomas: «Die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte». *Dekonstruktivistische Lektüre zum Verhältnis von Sprache, Bewusstsein und Erinnerung bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Fuld, Werner: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, München/Wien: Carl Hanser 1979.
- Garber, Klaus: *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken*, München: Wilhelm Fink 1992.
- Garber, Klaus und Rehm, Ludger (Hrsg.), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992*, München: Wilhelm Fink 1999.
- Garmann, Gerburg: «Der lachende Totenkopf? Romantische Allegorie zwischen Benjamin und Baktin», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Band 49, H. 2, 1999.
- Gasché, Rodolphe: «Saturnine vision and the question of difference. Reflections on Walter Benjamin's theory of language», Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory*, London: Routledge 2004, S. 7-25.
- Habermas, Jürgen: «Walter Benjamin: consciousness-raising or rescuing critique», in Peter Osborne (Hrsg.), *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory*, London: Routledge 2004, S. 107-136.
- Hamacher, Werner: «'Jetzt'. Benjamin zur historischen Zeit», in *Benjamin Studies 1*, Amsterdam/New York 2002.
- Haverkamp, Anselm: «Metaphora dis/continua: Figure in de/construction. Mit einem Kommentar zur Begriffsgeschichte von Quintilian bis Baumgarten», in Eva Horn, Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Olden / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 29-45.
- Hirsch, Alfred: «Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins», in Thomas Regehly (Hrsg.), *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg 1993, S. 49-60.
- Hofmann, Michael: «Erinnerung und Gedächtnis, Korrespondenz und Allegorie. Walter Benjamins Poetik der Moderne und Uwe Johnsons «Jahrestage»», in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 116 (H. 2), 1997.
- Hogh, Philip, Deines, Stefan (Hrsg.): *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2016.
- Honold, Alexander: «Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens.», in Walter Benjamin, *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

- Horn, Eva, Weinberg, Manfred (Hrsg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.
- Horn, Eva: ««Ehren-Zeichen» und «zärtlicher Euphemismus». Allegorien des Todes», in Eva Horn, Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 133-147.
- Kaffenberger, Helmut: *Orte des Lesens – Alchimie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1982.
- Kaffenberger, Helmut: *Orte des Lebens – Alchemie – Monade. Studien zur Bildlichkeit im Werk Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Kaffenberger, Helmut: «Aspekte von Bildlichkeit in den Denkbildern Walter Benjamins», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 449-477.
- Kahl, Michael: «Der Begriff der Allegorie in Walter Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans.», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Kather, Regine: «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen». *Die Sprachphilosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.
- Kerekes, Amalia, Pethes Nicolas, Plener Peter (Hrsg.): «Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Walter Benjamin», in Magdolna Orosz (Hrsg.), *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- Khatib, Sami R.: «Teleologie ohne Endzweck». *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Marburg: Tectum 2013.
- Kittsteiner, Heinz D.: «Die geschichtsphilosophische Allegorie des 19. Jahrhunderts», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 147-171.
- Köhnen, Ralph (Hrsg.): *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.
- Kreuzer, Johann: «Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache. Über ein Denkmotiv Walter Benjamins», in Philip Hogh, Stefan Deines (Hrsg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2016, S. 29-47.
- Küpper, Thomas und Skrandies, Timo: «Rezeptionsgeschichte», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 17-56.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.
- Lagaay, Alice, Lauer, David (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt am Main / New York: Campus 2004.

- Leifeld, Britta: *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbares Bild*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- Leifeld, Britta: « «Dies alles, um ins Herz der abgeschaffenen Dinge vorzustößen» – Benjamins Philosophie und ihre literarische Konkretion im Denkbild», in Ralph Köhnen (Hrsg.), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang 1996, S. 141-162.
- Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Lindner, Burkhardt: «Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text.», in: Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1993.
- Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006.
- Lindner, Burkhardt: «Allegorie», in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 50-94.
- Lindner, Burkhardt: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 229-251.
- Lindner, Burkhardt: «Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992, S. 217-248.
- Luperini, Romano: «Allegorie und Erkenntnismethode bei Bachtin und bei Benjamin.», in Klaus Garber und Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992*, München: Wilhelm Fink 1999.
- Maeding, Linda: «Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption», in *Revista de Filologia alemana 2012*, vol. 20, S. 11-28.
- Man, Paul de: *Allegorie des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Menke, Bettine: «Bild – Textualität. Benjamins schriftliche Bilder», in Burkhard Lindner, *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2006.
- Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink 1991.
- Menke, Bettine: «Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster», in: Eva Horn, Manfred Weinberg (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 59-73.

- Menninghaus, Winfried: «Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992, S. 33-76.
- Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Mitchell, W.J.T.: «Was ist ein Bild?», in Volker Braun (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Müller Farguell, Roger W.: «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», in: Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 626-642.
- Muthesius, Marianne: *Mythos-Sprache-Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins «Berliner Kindheit um neunzehnhundert»*, Basel: Klostermann 1996.
- Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011.
- Opitz, Michael: ««Das Wort grinst.» Überlegungen zu Benjamins Sprachtheorie.», in Thomas Regehly (Hrsg.), *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg 1993, S. 11-28.
- Osborne, Peter (Hrsg.): *Walter Benjamin. Critical Evaluation in Cultural Theory*, London: Routledge 2004.
- Owens, Craig: «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism.», in Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkley: University of California Press 1992.
- Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019.
- Pethes, Nicolas: *Mnemographie. Poetik der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Pethes, Nicolas: «Medium Benjamin. Forschungspolitische Anmerkungen zur Historizität von Theorie», in Amalie Kerekes, Nicolas Pethes, Peter Plener (Hrsg.), *Archiv-Zitat-Nachleben*, 2005, S.185-201.
- Raulet, Gérard: «Allegorie und Moderne», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 203-219.
- Regehly, Thomas et al. (Hrsg.): *Namen, Texte, Stimmen – Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Stuttgart: Akad. der Diözese Rottenburg 1993.
- Reijen, Willem van (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

- Reijen, Willem van: «Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? – Die Barockrezeption W. Benjamins und Th. W. Adornos», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 17-31.
- Schöttker, Detlev: *Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Schöttker, Detlev: «Benjamins Medienästhetik», in Detlev Schöttker (Hrsg.), *Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Schulte, Christian (Hrsg.): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz: UVK 2005.
- Schulz, Eberhard Wilhelm: «Zum Wort «Denkbild»», in Eberhard Wilhelm Schulz, *Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1968, S. 218-252.
- Schweppenhäuser, Gerhard: «Bildkraft, prismatische Arbeit und ideologische Spiegelwelten. Medienästhetik und Photographie bei Walter Benjamin», in Gerhard Schweppenhäuser, *Die Fluchtbahn des Subjekts*, Münster: Lit 2001.
- Schweppenhäuser, Hermann: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens*, Lüneburg: zu Klampen 1992.
- Sdun, Dieter: *Benjamins Käfer. Untersuchungen zur bildlichen Sprache Walter Benjamins im Umkreis der «Einbahnstraße»*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang 1994.
- Steiner, Uwe: «Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels», in Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 32-63.
- Steinhagen, Harald: «Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie», in Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: Metzler 1979, S. 666-686.
- Stoessl, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Carl Hanser 1983.
- Szondi, Peter: «Benjamins Städtebilder», in Peter Szondi, *Schriften II* (hrsg. Wolfgang Ietkau), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 295-309.
- Tragatschnig, Ulrich: «Die Allegorie als (post)moderne Denkfigur. Eine Anmerkung zum Verhältnis von Indexikalität und Allegorisierung», in: M. Csaky, E. Celestini, U. Tragatschnig (Hrsg.), *Barock – Ein Ort des Gedächtnisses*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2007, S. 213–228.
- Tsunekawa, Takao: «Konfiguratives Denken und Allegorie», in Klaus Garber, Ludger Rehm (Hrsg.), *global benjamin*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 191-202.
- Van Reijen, Willem und van Doorn, Hermann: *Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

- Voigts, Manfred: «Zitat», in Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 826-850.
- Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*, (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 42, Berlin: VISTAS 1992.
- Wagner, Gerhard: «Zum Bild Benjamins. Aspekte seiner medienwissenschaftlichen Rezeption in Westeuropa 1980-1990», in Peter Hoff, Dieter Wiedemann (Hrsg.), *Medien. Künste. Kommunikation* (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft) Band 41, Berlin: VISTAS 1992, 33. Jahrgang.
- Waldow, Stephanie: *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg*, München: Wilhelm Fink 2006.
- Weidner, Daniel (Hrsg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Weigel, Sigrid: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2008.
- Werner, Nadine: «Zeit und Person», in Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 3-8.
- Wohlfarth, Irving: «"Was nie geschrieben wurde, lesen." Walter Benjamins Theorie des Lesens», in Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 1992, S. 297-344.
- Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern*, Berlin: Akademie 2004.