Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)
Benjamin-Studien 2

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)

Benjamin-Studien 2

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

Die Drucklegung dieses Werkes wurde unterstützt mit den Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 1UG0712.

Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5071-5

WERNER HELMICH

Zwei Poetiken der Diskontinuität Valéry's *Rhumbs* und Benjamins *Einbahnstraße*

Dass Paul Valéry, zunächst über seine Schriften, später auch persönlich als Vortragsredner, den einundzwanzig Jahre jüngeren Walter Benjamin intellektuell stark beeindruckt hat, ist in dessen Briefen, Aufsätzen und Rezensionen, dem Verzeichnis der gelesenen Schriften und dem Quellenverzeichnis zum Passagen-Werk gut dokumentiert.¹ Danach lernte Benjamin von Valéry's Werk seit Mitte der 1920er Jahre neben der Lyrik und *Monsieur Teste* auch die literaturtheoretischen und kulturkritischen Essays kennen: zunächst den ersten Band der Sammlung *Variété, Eupalinos ou l'architecte* und *L'Âme et la danse*, dann auch die *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *L'Idée fixe* (wohl 1934), die *Pièces sur l'art* und *Regards sur le monde actuel*, beide in der Ausgabe 1938. Fasziniert hat Benjamin an Valéry nach Ausweis seiner bisweilen geradezu hymnischen Urteile vor allem die Betonung der Intellektualität und Bewusstheit gerade auch bei den vagen Objekten der ästhetischen Reflexion und damit die Gegnerschaft zum surrealistischen Konzept.

Ihre Nähe ist gelegentlich aber auch mit der gemeinsamen Affinität zum Aphoristischen in Verbindung gebracht worden, die in Benjamins Valéry-Lob keinen direkten Niederschlag findet. Ich will daher hier einmal etwas genauer der These² einer generischen Nähe zweier Korpora von kurzen Reflexionen uneinheitlicher Textsortenzugehörigkeit nachgehen, die kurz nacheinander erschienen sind – und vielleicht auch nicht ganz unabhängig voneinander: Valéry's *Rhumbs* (die hier metonymisch für verschiedene Einzelsammlungen aus dem später sogenannten *Tel-Quel*-Konvolut stehen) und Benjamins *Einbahnstraße*.

1 Zu danken habe ich Herrn Herbert Blank, Antiquar in Stuttgart, für eine kommentierte Auflistung aller Valéry-Verweise Benjamins. Hier die wichtigsten Stellen, die als Lektürebelege herangezogen werden können: GS I, 472, 545, 614, 630, 639; II, 386–390, 448, 463 f., 792–794; III, 81; IV, 479 f.; V, 1322 (Nr. 823–828); VII, 456 (Nr. 972, 980), 468 (Nr. 1181[2]); GB III, 61, 172, 189. – Einen Eindruck von den großen Verdiensten, die Herbert Blank sich durch die physische Rekonstruktion von Benjamins Bibliothek erworben hat, vermittelt der umfangreiche Benjamin-Teil des Katalogs der Ausstellung 2.10.–5.12.2010 im Kunstmuseum Solingen: »Die rekonstruierte Bibliothek Walter Benjamins. Der Mann, der nicht durchkam« mit Vorwort v. Jürgen Serke: »Traum vom heiligen Land der Heimatlosen. Der Antiquar Herbert Blank auf der Lebenswanderschaft zu Walter Benjamin«, in: Jürgen Kaumkötter (Hg.): *Die Unsterblichkeit der Sterne. Von Francisco de Goya über Walter Benjamin zu Václav Havel*, Solingen (Kunstmuseum Solingen) 2010, S. 118–415. Zu Valéry ebd., S. 276 f.

2 Als Filiation formuliert bei Harald Fricke: *Aphorismus*, Stuttgart (Metzler) 1984, S. 66.

Wieweit Benjamin auch Valéry's Reflexionensammlungen zur Abfassungszeit der *Einbahnstraße* kennt und mit seinem Buch auf sie antwortet, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die frühesten erscheinen um die Mitte der zwanziger Jahre: 1924 das *Cahier B 1910*, 1926 *Rhumbs* und *Analecta* (letzteres allerdings zunächst nicht in Paris, sondern in Den Haag), 1927 *Autres Rhumbs*.³ Die *Einbahnstraße* kommt 1928 heraus, ist zwar weitgehend schon 1926 verfasst,⁴ aber bis zur Veröffentlichung noch ergänzt und umgearbeitet worden. Im Quellenverzeichnis zum Passagen-Werk sind auch die Sammlungen *Cahier B 1910* und *Choses tues* aufgeführt (GS V, 1322), allerdings jeweils erst in der Ausgabe 1930, und im Baudelaire-Aufsatz zitiert Benjamin aus *Analecta* (GS I, 614) und *Autres Rhumbs* (639) ebenfalls nach späteren Ausgaben (1935 bzw. 1934).

Doch sollte man solche Fragen nicht auf ein rein chronologisches Verhältnis reduzieren. Benjamin hat auch in anderen Fällen literarisch auf Texte reagiert, deren Lektüre nicht dokumentiert ist. Und selbst wenn er vor 1928 von Valéry's Reflexionsprosa nur die Essays gelesen haben sollte, hätte er auch aus ihnen einiges über dessen stilistische Praxis erfahren, bei der ein freies Schweißen des Geistes sich immer wieder unvermittelt in assertorischen und oft auch pointierten Statements niederschlägt. Gerade hierin ist ihm übrigens Benjamin auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten ausgesprochen ähnlich: Bei aller Fülle von Belegen ist sein Erkenntnisinteresse offensichtlich nicht nur auf diskursive, durch logische Argumentation herbeigeführte philologische Beweise, sondern immer wieder wesentlich auch auf unmittelbare Intuition gerichtet. In den Abhandlungen und Aufsätzen geht beides ineinander über, woraus sich in auffälliger Parallele zu Valéry's ästhetischen und kulturkritischen Schriften insgesamt ein essayistischer Stilduktus ergibt – mit zahlreichen Brüchen und unbewiesenen, aufgrund ihrer metaphorischen Verrätselungen auch unbeweisbaren subjektiven Evidenzen.

Ähnliche Beobachtungen haben Detlev Schöttker in seiner für meine Fragestellung ausgesprochen ergiebigen Monographie⁵ zu der Einsicht geführt, Benjamins Stil sei grundsätzlich *fragmentarisch*, auch in den formal kontinuierlichen theoretischen Schriften (auf die ich ansonsten hier nicht eingehe), d. h. der Intention nach auf ein System hin orientiert, aber gleichwohl aus teilweise noch erkennbaren Fragmenten aufgebaut und mit (semantisch oft dunklen) All-Urteilen durchsetzt, die nicht aus der Argumentation gewonnen sind und jederzeit als

3 Jetzt alle in: Paul Valéry: *Œuvres*, hg. v. Jean Hytier, Bd. 1–2, Paris (Gallimard [Pléiade]) 1957–1960, Bd. 2, S. 571–749 (im Folgenden unter der Sigle CE mit Band- und Seitenzahl).

4 Vgl. hierzu Detlev Schöttkers Kommentar zu seiner kritischen Ausgabe der *Einbahnstraße* = WuN VIII, 261.

5 Ders.: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.

Aphorismen isoliert werden könnten.⁶ Ich teile diese Auffassung. Einem ähnlichen Stilideal verdankt Valéry's »halb-diskursive« Prosa ihren wesentlichen Reiz, vermutlich auch für Benjamin selbst. Eine nur auf den ersten Blick erstaunliche Analogie – ein Nebeneinander von intendierter, aber nie erreichter diskursiver Systematik des Ganzen und literarisch pointierten, eher auf Intuition abzielenden Details – hat Jean Mesnard am Konvolut von Pascals *Pensées* festgestellt.⁷ Es scheint also, dass bei diesen Autoren auch in typischen Gattungen der Amplifikationspoetik Elemente einer Reduktionspoetik verborgen sind, die in anderen Textsorten auch stärker zur Geltung kommen kann. Das ist zwar in Bezug auf Benjamin nicht neu, verdient aber im vorliegenden Zusammenhang doch neue Beachtung.

Gleich ob man die *Einbahnstraße* von ihrem Texttyp her als von Valéry beeinflusst oder nur als historische Parallele auffasst, lohnt es sich angesichts von Benjamins Hochschätzung des Schriftstellers Valéry, die genannten Sammlungen einmal kontrastiv zu betrachten, handelt es sich doch in beiden Fällen um Publikationen, die, ohne reine Maximensammlungen zu sein, einer bewussten Poetik der Diskontinuität von reflektierenden Kurztexten folgen und gerade in dieser Mischform beträchtliche Folgewirkungen gezeitigt haben – unter anderem Blochs *Spuren* und Adornos *Minima Moralia*; im französischen Bereich wären als Parallelen etwa die *Notes* von Pierre Reverdy, *Mes Inscriptions* von Louis Scutenaire oder die *Papiers collés* von Georges Perros zu nennen. Harald Fricke hat sogar vermutet, in Deutschland sei im 20. Jahrhundert eine gewisse »Gattungsmodifikation« zu beobachten, nämlich »weg von der reinen Aphorismus-Sammlung zur Mischform eines neuen Buchtyps, in dem Aphorismen alter Art mit ganz neuen Prosaformen abwechseln, die jedoch die gattungsbildende kotextuelle Isolation des einzelnen Aphorismus nicht tangieren«,⁸ und hat dabei Valéry's *Rhumbs* die Rolle des Prototyps zugeschrieben. Allerdings gab es in beiden Literaturen auch schon Vorformen solcher generisch unreinen Kurzprosaformen: in Frankreich etwa Pascal und Joubert (auch wenn dessen *Carnets* erst 1938 in dieser Form publiziert worden sind), in Deutschland Jean Paul und Lichtenberg, mit dessen *Sudelbuch*-Eintragungen Valéry's aphoristisches Verfahren denn auch früh verglichen worden ist.⁹

Ich argumentiere im Folgenden nicht positivistisch im Sinne des Einfluss-theorems, sondern texttyp- und strukturvergleichend. Es gilt herauszufinden, welche Poetiken den beiden Sammlungen zugrundeliegen und was das für die Brauchbarkeit des Aphorismusbegriffs in der Benjamin-Analyse impliziert.

6 Einige Beispiele aus dem Frühwerk ebd., S. 46 f.

7 Jean Mesnard: »Pourquoi les *Pensées* de Pascal se présentent-elles sous forme de fragments«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10 (1983), S. 635–649.

8 Fricke: *Aphorismus* (Anm. 2), S. 66.

9 Albert Schneider: »Les méthodes d'invention de Lichtenberg et de Valéry«, in: *Annales Universitatis Saraviensis* 1 (1952), S. 60–82.

*

Zunächst ein paar Vorbemerkungen zur französischen Begriffs- und Sachgeschichte des Aphorismus, die sich teilweise beträchtlich von den deutschen Gegebenheiten unterscheidet.¹⁰ Der Terminus *aphorisme* war durch die ältere fachsprachliche Verwendung als medizinischer, juristischer und dann auch allgemein naturwissenschaftlicher Lehrsatz in Frankreich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts für den literarischen Gebrauch blockiert; dafür traten ersatzweise seit La Rochefoucauld vor allem die Termini *maxime*, *sentence* und *réflexion* ein. Und auch die damit bezeichnete Sache, nämlich die prototypische Gattungsform, ist seit der sogenannten Moralistik eine etwas andere als in der formal sehr vielfältigen deutschen Lichtenberg- und Frühromantiker-Tradition: Maximen, Sentenzen oder Reflexionen sind in der französischen Tradition meist äußerst verknappte, oft unerwartete oder entlarvende generalisierende Urteile über den Menschen in der Gesellschaft.

Die moralistische Maxime wird von ihrem Beginn an als Ausdrucksform einer »negativen Anthropologie« verstanden, die deutlich augustinish geprägt ist, wie wir durch die große Untersuchung Jean Lafonds¹¹ wissen. Der Terminus »negative Anthropologie« stammt in diesem Konnex von Karlheinz Stierle¹² und impliziert, dass das paradoxe Wesen des Menschen von der diskursiven Wissensvermittlung (Naturspekulation, systematische Theologie, Moral) nicht zureichend bestimmt werden kann, sondern zu seiner Erkenntnis der (modern gesprochen) aphoristischen Intuition und ihrer rhetorisch-literarischen Ausdrucksqualitäten bedarf. Das anthropologische Wissen ist also schon im 17. Jahrhundert als ein Nichtwissen definiert und erhofft sich deshalb Einsichten von der moralistischen Kurzreflexion. Von daher ist in jüngerer Zeit die Aphoristik als Gegeninstanz gegen die systematischen und diskursiven Wissenschaften immer mehr zum spezifischen Erkenntnismittel für andere vage Objekte geworden (ästhetische und religiöse Fragen, seit Bergson das Phänomen »Leben«, das Individuum, die Liebe), die sich gegen die wissenschaftlich-systematische Erschließung sträuben, dabei aber nicht einfach als epistemologisch irrelevant abgetan werden können. Die neuere Entwicklung der Psychologie, der Soziologie und der Geisteswissenschaften insgesamt hat sie noch weiter an den Rand gedrängt.

Wohin gehören in dieser Geschichte der moralistischen und nachmoralistischen Reflexionsliteratur die Sammelbände Valéry's? Seit der postumen

10 Näheres in meiner Monographie: *Der französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion*, Tübingen (Niemeyer) 1991, S. 1–8.

11 Jean Lafond: *La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature*, Paris (Klincksieck) 1977.

12 »Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil«, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München (Fink) 1985, S. 81–128.

Veröffentlichung seiner *Cahiers* (von deren Existenz Benjamin noch nichts wusste) in der großen Faksimile-Ausgabe¹³ kennen wir den Objektbereich dieser privaten Aufzeichnungen, die in der Pléiade-Auswahlausgabe von Judith Robinson¹⁴ in einer systematisierten, an Valéry's eigenen Themensiglen orientierten Präsentationsform geboten werden: im weitesten Sinn das Funktionieren des menschlichen Geistes, also durchaus eine anthropologische Fragestellung, die vor allem um das Verhältnis von Psyche und Physis im Menschen kreist, aber auch viele weitere wissenschaftliche Bereiche einbezieht – Mathematik, Kybernetik, Operationentheorie, philosophische und sonstige geisteswissenschaftliche Fragen. Valéry's allgemeines Ziel ist es, die Terra incognita des systematisch-einzelwissenschaftlich nicht als distinktes Objekt in einer Gesamttheorie Erfassbaren durch diskontinuierliche und methodologisch nicht sanktionierte Reflexionen zu erschließen. Das Projekt ist utopisch, über weite Strecken offen aporetisch, der wissenschaftliche Duktus von Hypothesen und Gedankenexperimenten bleibt aber voll gewahrt. Valéry's Notizenheft-Aufzeichnungen, teilweise in Form von Skizzen oder in mathematischer Symbolnotation, wollen alles andere sein als schöne Literatur, sie haben weder in der Thematik noch im Duktus mit einem herkömmlichen berichtenden Tagebuch zu tun.

Rhumbs und die anderen *Tel-Quel*-Bände sind nun weitgehend Auszüge aus diesen Reflexionen, und zwar solche, die der Autor gerade noch für literarisch vermittelbar, d. h. im Luhmann'schen Sinn für »anschlussfähig« an die moralistische Tradition gehalten hat. Schübe solcher literarisch dichter Aphorismenreihen gibt es schon in den *Cahiers* selbst, etwa in den Heften Nr. 45–47 von 1910,¹⁵ sie reflektieren Phasen stärkerer moralistischer Interessen des Autors, der aus ihnen später denn auch besonders viel für den Druck auswählt, etwa das als erstes publizierte *Cahier B 1910*; ihnen folgen aber immer wieder Schreibphasen mit wissenschaftstheoretischen und methodologischen Schwerpunkten.

In den *Tel-Quel*-Bänden sind die kulturanthropologischen Themen deutlich stärker vertreten als im Durchschnitt der *Cahiers*, darunter viel Literarästhetisches, manchmal in ganz traditioneller Maximenform (über einigen Textgruppen steht als Traditionssignal sogar »Moralités«¹⁶), nicht aber Mathematik und die Naturwissenschaften, ohne dass sich doch dadurch eine traditionelle Maximensammlung ergäbe. Den metaphorischen Titel *Rhumbs* (dtsh. *Windstriche*) hat Valéry in einer Vorbemerkung zur Erstausgabe als kleine Abweichungen

13 Paul Valéry: *Cahiers*, Bd. I–XXIX, hg. v. Judith Robinson, Paris (C.N.R.S.) 1957–1961.

14 Ders.: *Cahiers*, Bd. I–II, Paris (Gallimard) 1973–1974.

15 In der Faksimile-Ausgabe (Anm. 13), Bd. IV, S. 355–456.

16 In der deutschen Auswahlübersetzung *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, Wiesbaden (Fischer) 1959, von Bernard Böschstein, Hans Staub und Peter Szondi korrekt (und vermutlich Adorno-induziert) mit »Moralia« wiedergegeben.

von der Gesamtrichtung seines Geistes interpretiert,¹⁷ die nicht in einem widerspruchsfreien wissenschaftlichen System aufgehen, aber doch insofern als tendenziell systematisch verstanden werden, als sie sich über kleine, partiell unzureichende Einzelwahrheiten dem erhofften (und nie erreichten) wahren Ganzen zu nähern suchen.

Valéry steht also, der Situation Benjamins nicht unähnlich, zwischen einem wissenschaftlichen Anspruch, dem die kompartimentierten Wissenschaften nicht genügen (während beide Autoren nach Meinung der etablierten Wissenschaftler umgekehrt diesen nicht genügen, sondern nur Dichter und »wilde Denker« – *des penseurs sauvages* – sind), und einem literarischen Anspruch, von dem er sich einen Mehrwert an Erkenntnis gegenüber der bloß diskursiven erhofft.

Der Erkenntnisanspruch ist auch bei Benjamin deutlich, im Mittelpunkt stehen aber von vornherein stärker als bei Valéry die sozialen Aspekte der Wirklichkeit: der klassische Bereich der moralistischen Reflexion also, der durch Benjamins bürger- und kapitalismuskritische Neuorientierung in dieser Zeit in bestimmter Weise radikalisiert wird.¹⁸ Einige inhaltliche Berührungspunkte mit Valéry's *Rhumbs* sind erkennbar: Stadtporträts, Reiseskizzen, kurze Traumberichte, Aperçus zur Gesellschaftsanalyse, zu Literatur und Kunst, dabei vor allem eine scharf anti-surrealistische Literaturreflexion – Benjamins Aphorismen »Genie ist Fleiß« (14/88)¹⁹ oder »Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption« (34/107) entsprechen ziemlich genau Valéry's Poetik,²⁰ es gibt aber auch individuelle Schwerpunkte, etwa die zahlreichen Kinderszenen oder die Aphorismen über die leidenschaftliche Liebe – die hatte Valéry für sich schon in Benjamins Geburtsjahr 1892 nach der *nuit de Gênes* für überwunden erklärt.²¹

Stärker interessieren hier die elementaren Gemeinsamkeiten der Form: die Diskontinuität der einzelnen kurzen bis sehr kurzen Abschnitte von etwa zwei

17 »Les remarques et les jugements qui composent ce livre me furent autant d'*écarts* d'une certaine direction privilégiée de mon esprit: d'où *Rhumbs*« (CE II, 597).

18 Das bedeutet auch, dass Valéry's *politische* Position ihm zunehmend fernstehen muss. Definitionen wie: »La politique est l'art d'empêcher les gens de se mêler de ce qui les regarde« (CE II, 615) oder: »La politique, c'est l'indifférence organisée« (ebd., 621) wären dem Verfasser der *Einbahnstraße* schwerlich über die Lippen gekommen.

19 Ich zitiere im laufenden Text mit bloßer Seitenzahl nach der kritischen Ausgabe WuN VIII, die auch zuverlässig über die Entstehungsgeschichte des Bandes referiert, und setze ergänzend nach Schrägstrich jeweils die Seitenzahlen der älteren Ausgabe (GS IV, 83–148) kursiv dazu.

20 Man denke etwa an den Aphorismus »Le talent sans génie est peu de chose. Le génie sans talent n'est rien« (CE I, 375), in dem *talent* nur ein anderes Wort für Arbeit oder Fleiß ist. Ähnliche Äußerungen finden sich bei Valéry in großer Zahl: Das Lob der prinzipiell unendlichen Arbeit, die sich in ein Kunstwerk investieren lässt, gehört zu den Kernpunkten seiner Poetik. Der Kommentar-Hinweis (WuN VIII, 353) auf Benjamins Quelle Fontane schließt die Valéry-Analogie nicht aus; so haben auch andere Schriftsteller gedacht.

21 Es fällt aber auf, dass die einleitenden Stadtimpressionen in *Rhumbs* (CE II, 598 f.) ausgerechnet Genua betreffen.

Druckseiten bis hinunter zu Ein-Satz-Texten von wenigen Zeilen, die weitgehend auch in einem strengen textlinguistischen Sinn voneinander isoliert sind, also keine Textphorik untereinander aufweisen – ein zentrales Charakteristikum dieser Poetik. Dazu kommen trotz einiger narrativer Passagen die Dominanz des Reflexionsmodus, bei aller Diskursivität innerhalb der längeren Einzeltexte insgesamt die Neigung zur Apodiktik, zu überraschenden Urteilen, Neudefinitionen, Postulaten und Ratschlägen sowie die überstatistische Dichte rhetorischer Figuren und Tropen: Antithesen, Parallelismen, Wortspiele verschiedenster Art, Metaphern, Paradoxien und sonstiger stilistischer Verfahren, die zwar alle auch in anderen Gattungen vorkommen, in kurzen Reflexionstexten aber auf die Moralistik zurückverweisen, weil sie wie dort systematisch zur Schlusspointierung genutzt werden.

Zu Valéry's Pointierungstechniken habe ich mich anderweitig ausführlich geäußert,²² so dass ich mich hier auf eine begriffliche Zusammenfassung beschränke. Er hat in seinen Sammlungen von Kurztexten die wesentlichen in der Gattungsgeschichte des Aphorismus geläufigen Verfahren (Wortstellungsfiguren, Homonymie- und Paronymiewortspiele, Paradoxa, ironische Korrekturen und Parodien) virtuos eingesetzt und ist nicht zuletzt deswegen von der französischen Kritik immer wieder als *moraliste* gewürdigt worden. Auch in der *Einbahnstraße* finden sich alle traditionellen aphoristischen Techniken, die wir auch aus Benjamins übrigen Aphorismen kennen,²³ teils mit generalisierend-begrifflichen, teils mit metonymischen Pointen, bei denen ein konkretes Einzelnes für ein abstraktes Allgemeines steht, vereinzelt übrigens auch die gattungsgeschichtlich rezente Bilddefinition²⁴. Die teils ernsthaften, teils parodistischen 13-Punkte-Lehrsatz- oder Thesenreihen in der *Einbahnstraße* haben bei Valéry als solche keine Entsprechung; ein Gutteil seiner Einzeltexte hat aber aphoristische Qualität. Zu einer gemeinsamen Gattungsvariante, auf die schon Nietzsche gern zurückgegriffen hat, gehören *grundsätzlich* auch die Gruppen- und Einzeltitel über den Kurztexten. Vor allem einige der in der Nachtragsliste zur *Einbahnstraße* aufgeführten Adhortationstitel (etwa Nr. 31: »Nicht abraten«, Nr. 32: »Vergiß das Beste nicht«, Nr. 39: »Noch einmal«) erinnern an Graciáns *Oráculo manual*,²⁵ jenen auch Benjamin vertrauten Gründungstext der Moralistik, der von der spanischen Kirche für so gefährlich erachtet worden ist, dass er jahrhundertlang die Entwicklung des spanischen Aphorismus blockiert hat.

22 Helmich: *Aphorismus* (Anm. 10), S. 180–186.

23 Etwa den »Aphorismen« in den *Ästhetischen Fragmenten* (GS II, 601 f.) und den 46 jeweils aus bis zu zehn Einheiten bestehenden Abschnitten des Texts »Zentralpark« (GS I, 655–690).

24 Ein Beispiel: »Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen« (67/138).

25 Schöttker hat in WuN VIII, 563 dankenswerterweise darauf aufmerksam gemacht.

Schließlich sind die Textsammlungen beider Autoren trotz des programmatisch fehlenden diskursiven Zusammenhangs der Einzeltexte als literarische *Werke*, d. h. als ästhetische Einheiten zu betrachten, da die Einzeltexte vom Verfasser ausgewählt und in einer bestimmten Ordnung dargeboten werden. Das gilt, wie schon Jean-Louis Galay zu Recht betont hat,²⁶ auch für Valéry's Sammelbände, die insgesamt einen eher wenig strukturierten Eindruck machen, aber doch formal und thematisch gegliedert sind, etwa durch die Präsenz von Textgruppen und Aphorismenreihen, die in die weniger konzisen Reflexionen eingelagert und gelegentlich durch Gruppentitel wie »Littérature« auch als thematische Einheiten erkennbar sind. Die prinzipiell freie Reihenfolge der Lektüre und die weitgehend erhaltene Polysemie der formal isolierten Einzeltexte signalisieren natürlich – ähnlich wie bei Gedichtsammlungen – einen anderen Werktypus als homogenisierte Langtexte.

Für die *Einbahnstraße* ist bei grundsätzlich ähnlicher Anlage der Werkcharakter leichter erkennbar, weil Benjamin seine Texte auf anderem Weg viel stärker vereinheitlicht hat,²⁷ und zwar durch die nicht ganz durchgehaltene, aber gleichwohl dominante Isotopie einer städtischen Geschäftsstraße. Der *Einbahnstraße* geht kein Gedankentagebuch als Stoffreservoir voraus, wohl aber – neben manchen seit längerem vorliegenden Einzeltexten, auch einigen bereits vorher publizierten und hier neu aufgenommenen Aphorismen – mit dem Band *Prochainement ouverture ... de 62 boutiques littéraires* von Pierre Mac Orlant und Henri Guilac (1925), den Benjamin 1926 rezensiert hat (GS III, 46–48), ein konkretes Formmodell (eine imaginäre Straße mit 62 gezeichneten Dichter-Kaufläden²⁸), dessen Prägefunktion sehr stark ist und das mit seiner Ausgestaltung der Buchseite als Bildträger sogar auf eine Tradition verweist, in die Valéry sich *auch* gestellt hat, nämlich auf die berühmte Bild-Typographie im *Coup de dés* seines literarischen Vorbilds Mallarmé, die in der *Einbahnstraße* ausdrücklich als zukunftsweisend gewürdigt wird (29/102).

Der von Greimas für die Erhaltung rhematischer Sem-Wiederholungen im diskursiven Textfortgang verallgemeinerte Terminus Isotopie passt hier auch in seiner ursprünglichen semantischen Qualität, denn es geht in der Tat um die Einheitlichkeit eines Ortes, der zugleich als Analogon eines anderen fungiert: Die innerstädtische Straße mit ihren beiderseitigen Gebäuden und Plätzen repräsentiert

26 Jean-Louis Galay: »Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry«, in: *Poétique* 8 (1977), S. 337–367.

27 Die in der kritischen Ausgabe enthaltenen Entwürfe und unterschiedlichen Fassungen (WuN VIII, 129–257) zeigen, wie intensiv Benjamin an dieser Form gearbeitet hat.

28 In einem von ihnen ist übrigens auch Valéry mit seiner Reflexionen- und Essaysammlung *Variété* abgebildet.

zugleich die Doppelseiten eines Buches mit seinen Kurztexten und Leerzeilen, der Gang durch diese Straße die Lektüre.²⁹

Die strukturierende Kraft dieses Modells zeigt sich in der *Einbahnstraße* neben der fast topographisch wirkenden Textanordnung³⁰ vor allem an den erst relativ spät hinzugefügten Gruppen- und Einzeltiteln über den Texten. Während sie bei Valéry seltener und semantisch uneinheitlich sind, bilden sie bei Benjamin insgesamt eine weitgehend homogene Isotopie ›Diktion städtischer Hinweisschilder, Aufschriften, Plakate und Annoncen‹, obwohl in den Texten mit Ausnahme der Stadtporträts weitgehend von ganz anderen Dingen die Rede ist. Sie geben von den jeweils folgenden Texten nicht wie Überschriften das allgemeine Thema an, sondern sind oft nur über ein einziges Sem oder Semenbündel motiviert, das sie mit den Texten gemeinsam haben und das sie dann in einem direkt-mimetischen³¹ oder metonymischen³² Sinn, besonders häufig aber in der spielerischen Rekonkretisierung eines Sprachbilds verwenden, durch die dieses mit der Semantik des städtischen Raums kompatibel wird.

Auf diese Weise nutzen etwa die Titel »Souterrain« (12/86) und »Tiefbau-Arbeiten« (28/101) die konventionelle Metaphorik der Tiefe und des Hauses, um die es in den Texten geht. In »Ministerium des Inneren« (20/93) werden verschiedene Formen des Privatlebens thematisiert, letztlich geht es um ein Derivat der Metapher vom Staat als Körper. »Achtung Stufen!« (29/102) behandelt verschiedene Arbeitsstufen der Prosa. Der Text zu »Waffen und Munition« (37/110) ist ganz von Flammen- und Kampfmetaphorik für Liebe durchzogen. Besonders streng durchgehalten ist das Schema in »Poliklinik« (59/131): Im Arzt, der hier eine Operation vornimmt, wird Sergej Tretjakows Bild des »operierenden Schriftstellers« (WuN VIII, 386) rekonkretisiert und zur Allegorie ausgeweitet. Im Titel »Stückgut: Spedition und Verpackung« (61/133) zeigt sich der Topos vom Speicher der Erinnerungen, um die es im Text geht. »Kurzwaren« (67/138 f.) ist geradezu eine merkantile Eindeutschung von »Aphorismen«.

29 Dahinter steht natürlich wiederum die traditionsreiche Analogie von Buch und Welt, die in den letzten Jahrzehnten, etwa beim späten Calvino oder im sogenannten *Nouveau Nouveau Roman*, ein beeindruckendes poetologisches Revival erlebt hat.

30 Die auffälligen seitlichen Längsstriche in der Erstausgabe mögen zudem Straßenränder evokieren.

31 In den Texten zu »Briefmarken-Handlung« (62–65/134–137) geht es wirklich um Briefmarken, in »Stehbierhalle« (73 f./144 f.) um Matrosen beim Landgang, in »Betteln und Hausieren verboten!« (74 f./146) um Bettler.

32 Unter diesem Begriff mag man etwa die Motivation des Titels »Handschuhe« (17/90 f.), bei dem etwas Konkretes für Abstraktes eintritt, nämlich für die Ambivalenz von Ekel und Ekelüberwindung in der Kultur, oder des Doppeltitels »Flagge — / — auf Halbmast« (20 f./94), der für Abschiede steht, oder auch »Optiker« (53/94), unter dem fünf Aphorismen über Blick und Sehen zusammengefasst sind, subsumieren.

»Kriegerdenkmal« (48 f./121), im Untertitel explizit auf Karl Kraus bezogen, ist sogar in seinen beiden Komponenten motiviert, zum einen von der Metaphorik des Kritikers als Krieger her, die letztlich zum Topos der allegorischen Rüstung nach Eph. 6, 11–17 gehören dürfte, zum andern gattungsbezogen durch die Semantik des Denkmals: Das Porträt geht zwar von einem Individuum aus, stilisiert dieses aber zugleich zum Idealtypus des archaisch-blindwütig rasenden Rächers, d. h. zu einem *caractère*, und evoziert damit eine seit La Bruyère reich entwickelte moralistische Nachbargattung der Maxime.³³

Gelegentlich findet sich auch ein expliziter Wortspielbezug zwischen Titel und Text, meist als Polysemie-Wortspiel (d. h. der Titel bezieht sich auf eine andere Lesart eines Lexems als der Text). So bedeutet der Titel »Mexikanische Botschaft« (17/91) innerhalb der Stadt-Isotopie »*Embassade*«, im Text dagegen »*message*« (es geht um die Botschaft eines Traums). Hier ergibt der Kontrast zwischen Text und Titel eine zweite Pointenquelle neben der eigentlichen Textpointe. Auch der sexuelle Nebensinn von (*über*)*zeugen* im Aphorismus »Überzeugen ist unfruchtbar« (13/87) kommt erst durch den Titel »Für Männer« heraus.³⁴ Es handelt sich in beiden Fällen um einen Isotopiensprung, wie er anderweitig auch in Textpointen ohne Zutun eines Titels auftaucht.³⁵

Durch diese Verfahren wirkt die *Einbahnstraße* zwar deutlich literarisch komponierter als Valéry's Reflexionensammlungen, allerdings werden die Einzeltex-te durch die Titel nicht illustriert oder gar thematisch homogenisiert, sondern

33 Es hat die Kritiker immer wieder verwundert, dass Karl Kraus in dieser grotesken Stilisierung so schlecht wekommt, ja gerade als Aphoristiker im Unterschied zu Valéry anscheinend gar nicht in seiner Bedeutung erkannt wird. Das Porträt lässt – neben denkbarer persönlicher Ranküne – vermuten, dass Benjamin die Kraus'sche Aphoristik deshalb für weniger substantiell hält, weil er in ihr nur den aus einer Idiosynkrasie entspringenden, nicht den gesellschaftlich begründeten literarischen Widerspruch gegen das Bestehende erkennt, also im Unterschied zu Valéry's Reflexionen nur eine moralische und keine moralistische Instanz.

34 Allerdings muss ich gestehen, dass ich der geistvollen Deutung dieses Aphorismus in Sigrd Weigels Buch *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1997, S. 148, derzufolge das Überzeugen hier einer »auf Fruchtbarkeit ausgerichteten und an Nachkommen interessierten Sexualität« entspricht und der Satz somit als Kritik der »Übertragung der Zeugungsökonomie in die Sprache« zu lesen sei, auch nach angestrengtem Nachdenken intellektuell nicht zu folgen vermag. Ich neige von meinem Fokus her eher dazu, ihn mit Gérard Raulet: »Einbahnstraße«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2006, S. 359–373, hier S. 369 – natürlich unter Anerkennung der Prämisse von der konventionellen Analogie von geistiger Produktion und leiblicher Zeugung, von der die Pointe des Titels ja lebt – poetologisch zu lesen: als Plädoyer für intuitive und nicht diskursiv vermittelte Einsichten, d. h. für aphoristisches Schreiben.

35 So etwa im Aphorismus »Der Ernährer aller Menschen ist Gott und der Staat ihr Unterernährer« (67/138), in dem das theologisch-hierarchische Eingangs-*Script* bei *Unter-* die Bedeutung »(würdiger) Stellvertreter« evozieren soll, bis sie unvermittelt durch das anklingende »unternährt« zerstört und ins Gegenteil verkehrt wird.

eher spielerisch verfremdet, ja manchmal geradezu parodiert.³⁶ Beide Sammlungen sind einander bei allen individuellen Unterschieden der Pointierung und Verdichtung gattungstypologisch durchaus ähnlich; die Stadt-Isotopie bei der *Einbahnstraße*, so strukturell dominant sie wirkt, ist nur ein zusätzlicher ästhetischer Effekt.

*

Wieweit man die beiden hier kontrastierten Sammlungen aphoristisch nennen darf, hängt ganz davon ab, wie man den Begriff definiert.

1. Sicher sind sie aphoristisch, wenn der Terminus nur als Synonym für ›diskontinuierlich‹ genommen wird. Tendenzen, *jede* spontane Aufzeichnung ohne sekundäre Überarbeitung aufgrund ihrer natürlichen Brüche aphoristisch zu nennen – jenes gern zitierte Diktum »Car toute écriture est aphoristique«³⁷ – lasse ich als terminologisch velleitär beiseite: Im vorliegenden Fall geht es um eine von den Autoren gewollte oder zumindest zugelassene Diskontinuität, und das ist etwas grundlegend anderes als die spontane, die übrigens sekundär meist kaschiert wird. Bedeutsam wird die Frage allerdings bei nicht als solchen edierten Zettelkastenaphorismen, etwa dem Konvolut von Pascals *Pensées*, von dem es einfach keine vom Autorwillen sanktionierte Ausgabe gibt, oder gar bei diskontinuierlichen Texten, die neben Reflexionen auch Kurzerzählungen, Gedichte und ähnliches enthalten, wo also nicht einmal Harald Frickes schöner Begriff

36 Dieser Befund beeinträchtigt ein wenig die ernsthaft-ideologische Interpretation der Titel als *inscriptions* moderner Emblemata (deren *picturae* dann wohl die Texte wären), wie sie von Heinz Schlaffer in seinem Aufsatz »Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie«, in: Wolfgang Kutteneuler (Hg.): *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1973, S. 137–154 vertreten worden ist: »Die Wirklichkeit hat sich [sc. mit diesen Titeln] gleichsam eine Devise umgehängt, die den Betrachter zum Lesen anhält, zur Beachtung auffordert, zur Deutung zwingt – wenn gleich meist in einem Sinn, welcher der kommerziellen Absicht strikt zuwiderläuft« (S. 143). Die Text-Titel-Bezüge wirken ungeachtet des geschärften politischen Bewusstseins Benjamins in der Mehrzahl eher spielerisch als klassenkämpferisch.

37 Jacques Derrida: *L'Écriture et la différence*, Paris (Seuil) 1979, S. 107. Er selbst erläutert den Befund, den er ursprünglich am lyrischen Werk von Edmond Jabès gewonnen und dann zu einem *strong statement* verallgemeinert hat, so: »Aucune ›logique‹, aucun foisonnement de lianes conjonctives ne peut venir à bout de sa discontinuité et son inactualité essentielles, de la génialité de ses silences *sous-entendus*« (ebd.) und ersetzt *aphorisme* gleich darauf durch den bei ihm gattungspoetisch ebenso unspezifischen Begriff *fragment*: »Le fragment n'est pas un style ou un échec déterminés, c'est la forme de l'écrit« (ebd., S. 108). Näheres zu dieser Äußerung, die viele Missverständnisse produziert hat, in meinem Aufsatz: »Discontinuité donnée et discontinuité recherchée. Plaidoyer pour une désambiguïsation de certains termes littéraires«, in: Isabelle Chol (Hg.): *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand (Presses Universitaires Blaise Pascal) 2004, S. 25–34.

»Minimalprosa« vage genug ist, um alle Textsorten zu umfassen, und man vielleicht doch zu »Miniaturen«³⁸ oder einer ähnlichen Metapher greifen muss.

2. Sodann wird der Terminus auch zur Bezeichnung eines bestimmten Stils der Apodiktik und der Pointierung von Einzelsätzen (Maximendiktion) sogar innerhalb eines Textzusammenhangs gebraucht, wobei der »aphoristische« Stil oft mit einer bestimmten Denkhaltung des Autors korreliert wird. In *diesem* Sinn wären, wie ich im Eingangsteil ausgeführt habe, nicht nur die beiden hier betrachteten Sammlungen, sondern auch andere Texte Valérys und Benjamins aphoristisch zu nennen. Man muss sich natürlich darüber im Klaren sein, dass »aphoristisches Schreiben« ebenso ambig ist wie sein französisches Modell »écriture aphoristique«: Es meint entweder das Schreib-Ergebnis (und nur dann bezeichnet es immerhin eine objektivierbare Stilqualität neben anderen) oder aber den Schreib-Vorgang selbst (dann ist es doppelt unbestimmt, weil wir darüber gemeinhin biographisch nichts wissen, aber zugleich vermuten dürfen, dass in diesem Sinn kaum ein Schreibvorgang *nicht* »aphoristisch«, d. h. diskontinuierlich zu nennen wäre).

3. Gattungspoetisch wäre strenggenommen nur dann von Aphorismensammlungen zu reden, wenn *alle* Texte die Gattungsdefinition erfüllen, also textlich isolierte, pointierte, konzise literarische Prosaformen ohne Erzählfiktion sind. Das ist sicher so allgemein hier nicht der Fall – weder bei Valéry noch bei Benjamin³⁹; immerhin darf nicht außer Acht gelassen werden, dass neben Kürze und Isolation der Einzeltexte hier fast durchgehend der Reflexionsmodus herrscht und dass *réflexion* auch in diesem vageren Sinn (also ohne exzessive Kürze und Pointierung) seit La Rochefoucauld ein Teil-Synonym für das war, was heute Aphorismus heißt. Eine gewisse Gattungserweiterung – mit Folgewirkung für ähnliche gemischte Sammlungen – kann sich somit immerhin auf eine Bezeichnungstradition stützen. Beide Sammlungen enthalten zumindest *auch* pointierte Aphorismen, verraten also die Kenntnis der Gattungstradition, und sind in ihren weniger konzisen Reflexionen (Kurzessays, Glossen, beschreibenden Skizzen) aphorismusnah zu nennen, weil sie zumindest einige elementare Bestimmungen mit ihm teilen.

Valéry gebraucht für die publizierten Texte des Konvoluts *Tel Quel* in der Vorrede nacheinander die Bezeichnungen »aphorismes« (was in damaliger französischer Terminologie noch eher »kurze wissenschaftliche Lehrsätze« bedeutet),

38 Dieser Vorschlag findet sich in Bezug auf die *Einbahnstraße* etwa bei Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraßen und Pariser Passagen*, Stuttgart (Metzler) 1988, S. 15. Ansonsten steht im Fokus dieser Untersuchung eher das, was Benjamin und Valéry in ihrer Poetik gemeinsam bekämpft haben.

39 Ich würde etwa zögern, mit Uwe Steiner: *Walter Benjamin*, Stuttgart u. a. (Metzler) 2004, S. 85 gleich den Eingangstext »Tankstelle« ohne mentale Abstriche einen Aphorismus zu nennen.

»formules«, »fragments«, »propos«, »boutades« und dann im Singular »remarque«, »impression venue à l'esprit«, »vérité instantanée«,⁴⁰ Benjamin bezeichnet in seinen Briefen die geplante *Einbahnstraße* Ende 1924 als »meine Aphorismen, Scherze, Träume«⁴¹ und wenig später als »kleine[n] Aphorismenband«, nennt aber im gleichen Text auch Vornotizen zu einer systematischen Abhandlung »Aphorismen«⁴². Auch in den beiden folgenden Jahren bleibt der Gattungsbegriff in der einen oder anderen Variante erhalten,⁴³ aber wie ein Selbstzitat, an dem der Autor nur der Einfachheit halber und mit distanzierenden Untertönen festhält,⁴⁴ bis er dann zur Endfassung schreibt: »Es ist eine merkwürdige Organisation oder Konstruktion aus meinen ›Aphorismen‹ geworden, eine Straße.«⁴⁵ In seiner Bezeichnungsunsicherheit steht Benjamin also Valéry kaum nach.

Wenn man sich für eine Gattungszuordnung entscheiden will – und es spricht viel dafür, in gut Occam'scher Tradition (*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*) nicht für jede neue Struktur einer Textsammlung einen neuen Begriff zu erfinden, so scheint mir letztlich die begrenzte Ausweitung des Aphorismusbegriffs auf etwas umfangreichere Reflexionstexte bei weitgehender Erhaltung der übrigen Bestimmungen noch als vertretbar und dabei auch noch ausreichend spezifisch. Dann hätten beide Autoren in der Tat den Aphorismusbegriff ein Stück erweitert, ob dauerhaft, wird sich zeigen. Diese Lösung scheint mir auch gattungstheoretisch gut fundiert. Jeder Autor – am wenigsten noch der Trivialautor – modifiziert die Gattung, in der er schreibt. Nur indem sie sich immerfort verändert, bleibt sie lebendig, ohne dass sich eine abstrakte Grenze angeben ließe, über die es kein Hinaus gäbe. Nur allumfassend darf eine Gattung nicht werden, wenn sie noch einen diskriminatorischen Wert haben soll.

Benjamin müsste also seine Bezeichnung »Aphorismenbuch« nicht einmal korrigieren. Dass er von früh auf eine große Affinität zu aphoristischen Formen in allen oben genannten Bedeutungen hatte, steht außer Zweifel. Die grundsätzlich

40 CE II, 473.

41 22.12.1924 an Gershom Scholem (GB II, 510). Das klingt eigentlich schon in dieser Frühzeit kaum nach einer reinen Aphorismensammlung in der moralistischen Tradition, auch wenn das Bändchen wohl als eine Art Replik auf Hofmannsthals *Buch der Freunde* gedacht war und daher zunächst unter *Plakette für Freunde* firmierte.

42 24.1.1925 an Gottfried Salomon-Delattre (GB III, 9 f.).

43 »Aphorismenbüchlein« (3.9.1925, ebd., 85), »Aphorismenbuch« (20.4.1926, ebd., 146), »Notizbuch, das ich nicht gern Aphorismenbuch nenne« (29.5.1926, ebd., 161), »Notizen- oder Aphorismenbuch« (20.10.1926, ebd., 207).

44 So nimmt er, nachdem er am 17.2.1926 an Siegfried Krakauer eine zur Einzelpublikation bestimmte Textreihe aus dem Korpus eine »Aphorismenauswahl« genannt hatte (ebd., 120), den Terminus im nächsten Brief an den Adressaten vom 13.4.1926 mit der Formulierung: »meinen ›Aphorismen‹ – Sie haben recht: sie sind nichts weniger als das« (ebd., 144) gleich wieder zurück.

45 18.9.1926 an Gershom Scholem (ebd., 197).

ebenso vertretbaren Alternativen ›Fragmentesammlung‹ und ›Notizensammlung‹ leiden eher noch mehr an der generischen Mehrdeutigkeit ihrer Begriffe, weil hier weder die Zugehörigkeit zur Reflexionsprosa noch die syntaktische Abgeschlossenheit der Einzeltexte zwingend impliziert ist, wenn auch durch Konvention meist mitgedacht.

Bleibt nur noch hinzuzufügen, dass mir in Bezug auf die *Einbahnstraße* durchaus auch der von Adorno propagierte Terminus »Denkbild«⁴⁶, den er aus Stefan Georges Mallarmé-Lob übernommen hat und offenbar nicht als barocke Eindeutschung von ›Emblem‹ verstanden wissen will, etwas Essentielles auszudrücken scheint, nicht im Sinn einer Konkurrenzgattung zum Aphorismus, sondern in der von Adorno hier ins Spiel gebrachten platonisierenden Lesart einer Anschauung von Ideen im konkreten Einzelnen, weil das für Benjamins Pointentechnik – wie auch für die anderer Aphoristiker, die sich der moralistischen Tendenz zur begrifflichen Verallgemeinerung zumindest partiell entzogen haben, ja bis zu einem gewissen Grad sogar für den Neoklassiker Valéry – erhellend scheint. Die dem Denkbild dabei attribuierten Leistungen sind gar nicht weit von dem entfernt, was man gemeinhin vom Aphorismus erwartet: überraschende intuitive Einsichten,⁴⁷ die »Schlagkraft der sentenziösen Prägung«⁴⁸ und die Vermittlung des Objektiven durch subjektive Erfahrung. Ich halte also wie Friedemann Spicker⁴⁹ den Aphorismus und das so verstandene Denkbild ohne Weiteres für miteinander kompatibel.

Fazit: Die beiden Poetiken haben zweifellos Berührungspunkte untereinander und ebenso mit dem Aphorismus als historisch gewachsener und damit auch diversifizierter Gattung. Als gemischte Sammlungen diskontinuierlicher Reflexionsprosatexte repräsentieren die Bände bei allen Gemeinsamkeiten zwei Varianten des aphoristischen Stils, wobei die *Einbahnstraße* im Unterschied zu Valérys *Rhumbs* durch eine Isotopie sekundär überformt ist.

46 Theodor W. Adorno: »Benjamins ›Einbahnstraße‹« (1968), jetzt in: ders.: *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, hg. v. Rolf Tiedemann, rev. u. erw. Ausgabe, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990, S. 27–33, hier S. 27.

47 In Adornos Formulierung: »Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt« (ebd., S. 28).

48 Ebd., S. 30.

49 Friedemann Spicker: *Der deutsche Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis*, Tübingen (Niemeyer) 2004, S. 386.