Günter Oesterle

„Die Idee der Poesie ist die Prosa"

Walter Benjamin entdeckt „einen völlig neuen Grund" romantischer „Kunstphilosophie"

I. Einleitung: eine andere, aktuelle und nüchterne Romantik

Im Umkreis der Jugendbewegung hat Walter Benjamin seinen ersten Entwurf zur Romantik vorgelegt – in *Romantik. Eine nicht gehaltene Rede an die Schuljugend* (II/1, 42–47). Keinen der dort genannten Inhalte hat er später weiterverfolgt. Im Gegenteil. Die Jugendbewegung war ihm untergegangen samt ihren „dämonischen gespenstischen Entwicklungen".[1] An die Stelle des Pathos der jugendbewegten Rede trat in den Briefen ein Begriff, der in der Dissertation selbst dann eine zentrale Rolle spielen wird: „die Besonnenheit" (Br I, 374; vgl. auch I/1, 104). Und doch blieben drei Impulse aus dieser frühen Zeit in Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (I/1, 7–122) wirksam. Sie lassen sich folgendermaßen benennen:

1. Benjamin wollte von Anfang an eine radikal andere unbekannte und provozierend unbequeme Romantik vorstellen (vgl. II/1, 44, 46; I/1, 107).

2. Seine fiktiv als Student gehaltene Rede zur Romantik richtete sich gegen einen „falsch" verstandenen Irrationalismus der Romantik (vgl. II/1, 43); dagegen war die Rede bestrebt, einer „nüchternen" Romantik Kontur zu verleihen (vgl. II/1, 43, 46) und das hieß Mystik von Mystizismus scharf zu trennen (vgl. I/1, 96; Anm. 251).

3. Diese von Benjamin entworfene Romantik sollte nicht bloß eine historisch rekonstruierte, sondern eine aktuelle, in die Gegenwart eingreifende Romantik sein (vgl. II/1, 47).

Diese drei Perspektiven auf eine andere, aktuelle und nüchterne Romantik werden in der Dissertation in je spezifischer Weise entfaltet als nachhaltige Wirkung romantischer Kunstphilosophie, als aktuelle Aufgabe von Kritik und als spezifische Herausforderung für ein transformiertes Überleben mystischer Traditionen in der Moderne.

---

[1] Walter Benjamin an Ernst Schoen, St. Moritz, 30.7.1917. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Bd. I. 1910–1918. Frankfurt a.M. 1995, S. 374. Zitatbelege nach dieser Ausgabe mit Sigle Br, Band und Seitenangabe künftig im Text.

Sieht man von dem – so am 14.5.1919 gegenüber Ernst Schoen – dezidiert als „Nachwort" (Br II, 26) markierten Abschnitt *Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe* (I/1, 110–119) einmal ab, lassen sich auf den letzten neun Seiten der Dissertation zwei Thesen finden, die der „unbekannte[n] wahre[n] Natur der Romantik" (I/1, 107) Kontur verschaffen sollen. Die beiden Thesen sind passgenau aufeinander bezogen. Da wird einmal von der Entdeckung der Frühromantiker gesprochen: „die Idee der Poesie ist die Prosa" (I/1, 101) und da wird zweitens diese Entdeckung bezogen auf die von Hölderlin exponierte „Nüchternheit der Kunst" (I/1, 103). Die romantische „Konzeption der Idee der Poesie als der Prosa" (I/1, 103) wird mit den Worten unterstrichen: diese Entdeckung sei „der im wesentlichen durchaus neue und noch unabsehbar fortwirkende Grundgedanke der romantischen Kunstphilosophie" – durch diesen Grundgedanken werde „die vielleicht größte Epoche in der abendländischen Philosophie der Kunst [...] bezeichnet" (I/1, 103). Im verhaltenen Pathos dieser Redeweise klingt das bis in die Gegenwart „Folgenreiche" dieser romantischen Konzeption der Kunstkritik nach: „Die Idee der Poesie als der Prosa" habe nicht nur die moderne Kunstkritik geprägt, sie sei auch „in die philosophischen Grundlagen späterer Kunstschulen eingegangen, wie der ausgehenden französischen Romantik, der deutschen ‚Neuromantik'" (I/1, 103). Die folgenreiche Nachwirkung des Grundgedankens der Romantik wird nach Benjamin besonders deutlich, wenn man ihre Einsicht abhebt von dem der Romantik vorausgegangenen Dogmatismus der Schönheitsästhetik und dem Subjektivismus der Genieästhetik. Seit der Romantik sei die „Lehre, nach welcher die Kunst und ihre Werke essentiell weder Erscheinungen der Schönheit noch Manifestationen unvermittelter begeisterter Erregung, sondern ein in sich ruhendes Medium der Formen sind" (I/1, 107) nicht mehr vergessen worden. „Wollte man", so fährt Benjamin fort,

> die Kunsttheorie eines so eminent bewußten Meisters wie Flaubert, die der Parnassiens oder diejenige des Georgeschen Kreises auf ihre Grundsätze bringen, man würde die hier dargelegten unter ihnen finden. Diese Grundzüge waren hier zu formulieren, ihr Ursprung in der Philosophie der deutschen Frühromantik war nachzuweisen (I/1, 107).

Diesem explizit nachgewiesenen poetologischen Gegenwartsbezug der romantischen Entdeckung korrespondiert ein impliziter, nicht genannter. Um diesen Sachverhalt in den Blick zu bekommen, muss der akademische Rahmen, in dem diese Abhandlung entstand, bedacht werden. Während der Abfassungszeit der Dissertation betont Benjamin häufig die seine Argumentation begrenzende Wirkung der Institution Dissertation.[2] In den Briefen verschiebt sich das „Zentrum der Romantik" (Br II, 23) von der Kunstkritik zu Religion und Geschichte. An Gershom Scholem schreibt Benjamin im Juni 1917, es sei die Leistung der Früh-

[2] Vgl. den Brief an Schoen, Bern, 8./9.11.1918: „Das was ich durch sie lerne, nämlich einen Einblick in das Verhältnis der Wahrheit zur Geschichte, wird allerdings darin am wenigsten ausgesprochen sein, aber hoffentlich für kluge Leser bemerkbar." (Br I, 486)

romantik, den mystischen Kern der Religion „im eigenen *Denken* und Leben" (Br I, 361–364, hier 362) ohne Rückbezug auf Ritus und historische Form herausgearbeitet zu haben; damit habe zugleich die Koinzidenz von Religion und Geschichte Profil gewonnen. In der einleitenden „Einschränkung der Fragestellung" seiner Dissertation hat Benjamin eine Anmerkung für den „Gesichtspunkt" des „romantischen Messianismus" (I/1, 17; Anm. 3) reserviert. Darin stellt er eine romantische Kritik an der „Ideologie des Fortschritts" (I/1, 93) her und betont damit, dass die Frühromantiker unter progressiver Universalpoesie „kein[en] bloße[n] Werdeprozeß", sondern „ein[en] unendliche[n] Erfüllungs-Prozess" (I/1, 92) verstanden wissen wollen. Diese Interpretation Benjamins, die er anmerkungsweise mit Hilfe eines Zitats aus der spärlich verwendeten Sekundärliteratur erhärtet[3], hat eine aktuelle zeitgenössische kritische Stoßrichtung. Sie ist nämlich auch und zugleich gegen die „neutkantianische Lehre" gerichtet, die das „Ideal als eine ‚unendliche Aufgabe' definierte" (I/3, 1231) und damit die „messianische Intensität" (II/1, 203) schwächte. Die Untersuchung dieser „geschichtsphilosophischen Frage" nach Religion und Geschichte spart allerdings Benjamin in der Dissertation weitgehend aus um sich auf die problemgeschichtliche Problemstellung der Kunstkritik zu konzentrieren. Auch hier bleibt freilich die Frage des „romantischen Messianismus" subkutan erhalten. Die in den Briefen und in einer Vorstudie zur Dissertation (vgl. VI, 131) zum Ausdruck kommende Einschätzung der bis zur Gegenwart nachhaltigen Bedeutung der Romantik ist gleichsam die Folie, von der her Benjamin der ausgewählten und eingegrenzten Fragestellung seiner Dissertation nach dem Begriff der Kunstkritik eine spezifisch zu erörternde Kontur gibt. Diese Hintergrundsvoraussetzungen lassen sich in vier Punkten zusammenfassen:

1. Die Romantik ist „die letzte Bewegung", die die mystische Tradition zu retten versucht, die „unentweihte" „eleusinisch orgiastische[n] Eröffnung aller geheimen Quellen der Tradition" (Br I, 363).

2. Die Romantik erstarkte zwar an der Polemik und Abwehr der säkularisierten und modernisierten Mystizismen, vornehmlich des Pietismus und Sentimentalismus, überforderte sich damit aber und blieb folglich ein „verfrühter Versuch", der in „die *katholische Tradition*" (Br I, 363) zurückfallen musste.

3. Selbst dort, wo die Romantiker „ihren ursprünglichen Intentionen untreu werden, da suchen sie eine falsche Kontinuität [...] niemals vorzutäuschen. Darum ist dieser Boden erfreulich, seine Quellen sind nicht vergiftet, hier besteht

---

[3] In Anmerkung 3 seiner Dissertation zitiert Benjamin aus der „Münchener Dissertation" von Charlotte Pingoud: Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schlegels. Stuttgart 1914, folgenden Satz: „Abgelehnt wird der Gedanke eines sich in der Unendlichkeit realisierenden Ideals der vollkommenen Menschheit, es wird vielmehr das ‚Reich Gottes' jetzt in der Zeit, auf Erden gefordert ... Vollkommenheit in jedem Punkte des Daseins, realisiertes Ideal auf jeder Stufe des Lebens, aus dieser kategorischen Forderung erwächst Schlegels neue Religion". Ebd., S. 52f. (vgl. I/1, 17).

nirgends die objektive Verlogenheit die unser Geistesleben beherrscht" (VII/1, 131).

4. Die „Lauterkeit" der Romantiker, die sich als „Unterschied" zur „Gegenwart" und ihrem „lügnerischen Schein" „deutlich abhebt, verpflichtet uns „ihre Begriffe für uns neu zu denken, zu prägen" (VI, 131).

Aus der in einer Anmerkung der Dissertation ersichtlichen Diagnose, die Romantiker hätten das „gelobte[s] Land" (I/1, 105; Anm. 280) nur von weitem gesehen, leitet er direkte Folgerungen für seine Abhandlung ab. Benjamins Dissertation führt selbst das Formprinzip durch, das er in der Romantik am Werke sah: Sie entfaltet und vollendet das in der Frühromantik angelegte Potential. Die Frühromantiker waren nämlich nicht nur „zu früh" (Br I, 363), sie waren – wie Benjamin 1939/40 in der Rezension zu Albert Béguins *L'âme romantique et le rève. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (III, 557–560) urteilen wird – auch viel „zu sehr in den Literaturbetrieb verflochten", um als „Initiatoren", als „‚Hüter der Schwelle'" zu figurieren. Fassen wir die bisherige Argumentation zusammen: Benjamin sieht in der Romantik einen „historischen Standindex" (III, 558), einen letzten und zugleich ersten vergeblichen Versuch, Religion lebend und denkend voraussetzungslos zu produzieren. Das um 1800 keimhaft entwickelte Potential gilt es heute aktuell fortzusetzen und freizulegen. Zugleich kann diese Intention, Religion und Geschichte zu verbinden, im Rahmen einer akademischen Arbeit nicht explizit erörtert werden. Die Lösung dieses Dilemmas ist der Versuch, im Nebenkriegsschauplatz Kunstkritik die zentrale Fragestellung zu Religion und Geschichte derart zu profilieren, dass man „diesen Sachverhalt *von innen heraus* ihr entnehmen können möchte" (Br II, 23). Mit einer solchen Vorgehensweise unterwirft sich Benjamin weniger (wie man zunächst anzunehmen geneigt sein könnte) einer akademischen ungeliebten Vorgabe als dass er ins Zentrum selbst zu geraten versucht – und zwar in punktgenauem Anschluss an die Vorgehensvorschläge der Romantiker selbst. Hatte doch Friedrich Schlegel, den Benjamin unter dem Stichwort „romantischer Messianismus" zu Wort kommen lässt, selbst die Bescheidenheit als die Ankündigungsform der neuen Religion angesehen. „Ja", schreibt Schlegel in dem von Benjamin herausgehobenen Zitat „ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; *bescheiden* wie das alte Christentum, dem man's nicht ansah, daß es bald das Römische Reich verschlingen würde" (I/1, 13; Anm. 3 [*Hervorh. von G. Oe.*]). Wir werden noch sehen, dass die Argumentationsfigur der Dissertation gegen Ende in einem „Bild" von Novalis seine höchste Verdichtung erhalten wird. Offensichtlich hat die Forderung von Novalis nach einem „Gesang nach innen [...] Rede – Prosa – Kritik" (I/1, 104) in Benjamins schriftstellerischer Anstrengung den „Sachverhalt *von innen heraus*" begreiflich zu machen eine angemessene Fortsetzung gefunden. Damit wird der Umweg zum Weg, die scheinbar bloß dem Akademischen geschuldete verdeckende Schreibweise zur gegenwärtig angemessenen Formfrage. Die Forschung hat diese Konstellation ausgeblendet oder verkürzt. Sie hat sich entweder nur dem romanti-

schen Messianismus als geschichtsphilosophischer Problemstellung gewidmet[4] oder die Formfrage auf die Kunstkritik begrenzt. Eine der besten Arbeiten zur Frühromantik von Winfried Menninghaus hat zwar Benjamins These vom Reflexionsmedium der Kritik und das heißt vom innovativen Wechsel beurteilender zur darstellenden Kritik ins Zentrum gegenwärtiger Romantikinterpretation gestellt – zu Benjamins Schlussargumentation, „die Idee der Poesie als Prosa" sei als solche dem Begriff der Schönheit und Ekstase entgegengesetzt, heißt es aber: „Beides ist schief bis schlicht verkehrt: weder ist die romantische Prosa rein ‚prosaisch' noch verliert der Begriff der Schönheit an Gewicht. Eher umgekehrt..."[5]. Eine genauere Analyse dieser Schlusspassage in Benjamins Dissertation ist schon deshalb erforderlich um zu prüfen, ob Benjamin tatsächlich „die romantische Idee der Prosa, ihrer formphilosophischen Erfüllung unbeschadet, fast bruchlos in das inhaltliche Bedeutungspotenzial von ‚prosaisch'"[6] integriert. Die Selbstaussage Benjamins: „Die Komposition der Arbeit hat hohe Ansprüche, ebenso z. T. die Prosa" (Br II, 26), muss eine Interpretation seiner Dissertation zum Ausgangspunkt nehmen.

II. Die romantische Konzeption einer „erweiterten Poesie": poetische Prosa – ironisch getestet vergangene Poesie und Lakonie

Stellt man das problemgeschichtliche „Nachwort" der Dissertation, das Kapitel *Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe* auf Grund seines kompositionellen Sonderstatus[7] zurück, dann findet sich auf den letzten neun Seiten der Dissertation die grundlegende These zur Kunstphilosophie der Romantik. Benjamin formuliert dort die These, die Frühromantiker hätten „keine tiefere und treffendere Bestimmung" für die Idee der Poesie gefunden als sie sei „Prosa" (I/1, 100). Mit dieser „scheinbar paradoxen, in Wahrheit aber sehr tiefsinnigen Anschauung" hätten sie „einen völlig neuen" – folgenreichen „Grundgedanken der Kunstphilosophie" (I/1, 100) gefunden. Zur Begründung dieser von der Roman-

---

4 Vgl. Kurt Anglet: Messianität und Geschichte. Walter Benjamins Konstruktion der historischen Dialektik und deren Aufhebung ins Eschatologische durch Erik Peterson. Berlin 1995, S. 83.

5 Winfried Menninghaus: Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a.M. 1987, S. 53.

6 Ebd.

7 Dass dem letzten Kapitel der Dissertation ein Sonderstatus von Benjamin eingeräumt wird, ist nicht nur aus der Anmerkung 300 (vgl. I/1, 210) ersichtlich, sondern auch aus der Tatsache, dass das Inhaltsverzeichnis für dieses letzte Kapitel keine Gliederungszahl vorsieht. Die Autopsie der 1920 erschienenen Dissertation verweist durch einen Trennungsstrich im Inhaltsverzeichnis zwischen dem vorletzten Kapitel *III. Die Idee der Kunst* und dem letzten Kapitel *Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe* auf diesen Sonderstatus. Die in den *Gesammelten Schriften* wiedergegebene „Inhaltsübersicht" hat diesen Trennungsstrich weggelassen (vgl. I/1, 9).

tik entdeckten, aber nur angedachten These wählt Benjamin eine Argumentationsstrategie, die ein Briefzitat von Novalis mit einer kunstphilosophischen Äußerung Hölderlins zusammenbindet. Benjamins Argumentationsfigur lässt sich so zusammenfassen: Novalis habe in einem Brief an August Wilhelm Schlegel die Aufgabe zwar formuliert, eine „erweiterte Poesie" sei „das höchste Problem des (gegenwärtigen) poetischen Dichters" (I/1, 101), Hölderlin aber habe mit seiner Forderung nach der „Nüchternheit der Kunst" (I/1, 103) das Zauberwort für den vorliegenden Sachverhalt getroffen. Die Bündelung der kunstpraktisch gedachten Äußerung von Novalis und des kunstphilosophisch ausgerichteten Gedankens Hölderlins erlaubt Benjamin seine als romantische Operation angesehene These „Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk" (I/1, 109) auf zwei Bedeutungen des Prosaischen zu beziehen: Es referiert erstens auf die eigentliche Bedeutung der Ausdrucksform des Prosaischen als „ungebundene Rede". Der Begriff des Prosaischen lässt sich aber zweitens uneigentlich als „mystische Konstitution des Werkes" (I/1, 106), als „Unzerstörbarkeit der echten Kunstgebilde" verstehen: „Was am Strahl der Ironie zerfällt, ist allein die Illusion, unzerstörbar bleibt aber der Kern des Werkes, weil es nicht in der Ekstase beruht, die zersetzt werden kann, sondern in der unantastbaren nüchternen prosaischen Gestalt" (I/1, 109).

Die Klärung der Bedeutung dieses romantischen Sachverhalts für Benjamin öffnet zugleich den Blick dafür, warum Benjamin später eine zeitgenössische Hommage an Baudelaires *„Spleen de Paris* – seinen Gedichten in Prosa" zustimmend zitieren wird: sie seien „das Wunderwerk einer poetischen Prosa" (I/1, 617). Im Folgenden ist also zu klären:

1. warum die Romantiker mit ihrer Entdeckung, dass die Idee der Poesie Prosa sei, eine poetische Forminnovation in zweierlei Hinsicht angestoßen haben, und zwar einmal im Bereich der schreibpraktisch relevanten Poetisierung der Prosa und Prosaisierung der Poesie und zweitens im Bereich der ‚Wiederaufbereitung' vergangener Poesie.

2. warum der kritischen Darstellung des prosaischen Kerns im Werk als eines „ewig nüchternen Bestandes" ästhetische und religiös-mystische Implikationen zukommen.

3. warum die Entdeckung, dass die Idee der Poesie Prosa sei, diagnostischen und resistenten Wert für die eigene Gegenwart Benjamins hatte und daher seine Fortsetzungsarbeiten (d.h. der *Wahlverwandtschaften*-Essay und *Dichtung und Wahrheit*) nachhaltig prägte.

Die kunstpraktisch greifbarste Ausdrucksform „der Idee der Poesie als Prosa" ist die von Novalis als zentrale Aufgabe für die Gegenwart genannte „erweiterte Poesie" (I/1, 101). Sie hat eine Außen- und eine Innenperspektive. Um innovativ sein zu können und neue, bislang unbekannte Bereiche sich zu erschließen, kann es für die moderne Poesie von Nutzen sein, eine Maske des „prosaischen Scheins" (I/1, 101) anzunehmen und in dieser ironischen Form sich als eine „nachlässige, von den Gegenständen abhängig scheinende Poesie"

(I/1, 101) zu präsentieren. Dieser poetischen Mimikry dürfte Shaftesbury mit seiner These vorgearbeitet haben, dass diejenige Kunst die schwerste sei, die ihre Kunsthaftigkeit zu verstecken in der Lage sei.[8] Zur „erweiterten Poesie" im kunstpraktischen Sinne wird diese musikalisch-poetische Prosa in dem Moment, als die Wort- und Ausdrucksbewegung gegenüber den traditionell und rhetorisch vorgegebenen Höhenlagen der Stile autonom wird. Das ist bekanntlich bei Klopstock der Fall.[9] Die im Medium einer neuartigen Prosa erprobte rhythmische Ausdrucksbewegung tritt von eher peripheren Themen wie Tanz und Eislauf in dem Moment ins Zentrum moderner Wahrnehmungsweisen, als sie sich der Beschreibung großer Städte bemächtigt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Sebastian Merciers *Tableaux de Paris*, weil dort programmatisch der Rhythmus der mit den Füßen eroberten Stadt mit dem Rhythmus des Schreibens in Korrespondenz gebracht wird.[10] Unausgemacht mag bleiben, inwieweit in dieser modernsten Erfindung rhythmisierter poetischer Prosa um 1800 antike Vorbilder Pate standen, entdeckten doch Cicero, Dionysius und Demetricus die entscheidenden Wirkungen des Rhythmus an den Prosaautoren.[11] Sicher ist jedenfalls, dass von Schleiermachers *Monologen*[12] bis zu Ludwig Tiecks *Reisegedicht eines Kranken* (1805/06) der Versuch einer Erweiterung des Poetischen in der Prosa zum zentralen romantischen Schreibexperiment avanciert.[13] Benjamin hebt in seiner Dissertation, Novalis zitierend, das „retardierende", zur „Besinnung" Zwingende als das „wahrhaft poetisch-prosaische" (I/1, 104; Anm. 277) am Roman eigens hervor und vergisst zugleich nicht auf das „schlechthin Ungefällige" der „höchsten Kunstwerke" (I/1,107) aufmerksam zu machen. Friedrich Schleiermacher hat in seinen *Monologen* das die klassizistische Formvollendungsforderung zurückweisende Stichwort geliefert: „*niemals* [...] dem Stoff die letzte Spur des Widerstrebens wegzuglätten, das Werk bis zur Vollendung zu zwingen,

---

[8] Vgl. Lawrence Klein: Shaftesbury and the culture of politeness. Moral discourse and the cultural politics in early eighteenth-century England. Cambridge 1994.

[9] Vgl. Menninghaus: Dichtung als Tanz. Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung. In: Comparatio 2,3 (1991) S. 129–150.

[10] Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann: Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830. Berlin 1991.

[11] Menninghaus: Dichtung als Tanz (Anm. 9) S. 133.

[12] Vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher an Carl Gustav Brinckmann, Berlin, Dienstag, 27.5.1800. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften hrsg. von Hermann Fischer. Abt. 5. Briefwechsel und biographische Dokumente. Bd. 4. Briefwechsel 1800. Hrsg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond. Berlin 1994, S. 52. Dort reflektiert Schleiermacher über die Annäherung der *Monologe* ans Lyrische und das „Durchklingen" eines „bestimmte[n] Silbenmaßes".

[13] Vgl. Günter Oesterle: ‚Laß Rom Rom seyn...!' Stadtpoesie in Prosa. Ludwig Tieck – Ludwig Robert – Heinrich Heine. In: Iwan D'Aprile, Martin Disselkamp und Claudia Sedlarz (Hrsg.): Tableau de Berlin. Beiträge zur ‚Berliner Klassik' (1786–1815). Hannover-Laatzen 2005, S. 289–306.

wie der Künstler strebt".[14] Die rhythmisierte Prosa oder prosagesättigte Poesie Heinrich Heines, Friedrich Nietzsches oder Eduard Mörikes ist ohne diese vorausgegangenen romantischen Experimente nicht zu denken.[15]

Diese schreibpraktische bedeutsame Erarbeitung einer rhythmisierten, poetischen Prosa, die im Effekt einer Implantierung von Poetischem in die Prosa gleichkommt, entspricht eine Prozedur in umgekehrter Richtung, nämlich von der Poesie zur Prosa.[16] Es gehört zum Programm der Romantik, dass alle bisher unbefragt gültigen Formen von Schönheit und Ekstase einen Härtetest der Prosa durchlaufen müssen, um ihre gegenwärtige poetische Tragfähigkeit unter den erschwerten Bedingungen der Moderne unter Beweis zu stellen. Daher sind in der Romantik die beiden zwar noch poetischen, aber doch poesiefernsten Formen der Kritik, die zwischen Poesie und Prosa angesiedelten Formen der Satire und Ironie, in der Romantik derart gefragt.

Eine Variante dieser Gedankenfigur, dass die Poesie durch Prosa zwar zunächst zersetzt und entgrenzt, dadurch aber zugleich gereinigt, geschärft, individualisiert und durch Neuverbindungen aktualisiert wird, stellt der innovative Umgang der Romantik mit vergangenen Kunstformen dar. Noch nie zuvor standen einem modernen Schriftsteller so viele verschriftete Literaturformen zur Verfügung wie zu Beginn des Historismus um 1800. Um der Selbstbehauptung willen entwickelten die romantischen Schriftsteller Schreibprozeduren, die diese gesamte vorgängige Literatur der satirischen, parodistischen, komischen und vielfältig ironischen Behandlung unterzieht, um sie für eine neue, gegenwärtige poetische Produktion vorzubereiten. Der romantischen Übersetzung auch deutscher vergangener Texte, z.B. des Barock, in die Gegenwart kommt daher die erweiterte Funktion einer Transkription zu.[17] Unter diesem Aspekt der Transkription alter Poesie zur Prosa der Gegenwart mit Blick auf zukünftige Poesie

---

[14] Schleiermacher: Monologen. In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe (Anm. 12) Abt. 1. Schriften und Entwürfe. Bd. 12. Über die Religion. Monologen. Hrsg. von Günter Meckenstock. Berlin 1995, S. 347 (*Hervorh. von G. Oe.*).

[15] Eines der überzeugendsten Beispiele für die Wirkung „prosaischer Kraft" in der Lyrik hat Werner Kraft: Ein Lied von Heine. In: Ders.: Augenblicke der Dichtung. München 1964, durch den Vergleich einer Gedichtzeile Heines und Eichendorffs vorführen können. In der letzten Strophe des Gedichts *Der Einsiedler* von Eichendorff heißt es in „glatter Fügung": „O Trost der Welt, du stille Nacht! / Der Tag hat mich so müd gemacht", wohingegen in Heines *Die Heimkehr* die „harte" prosaische Fügung bevorzugt wird: „Es dunkelt schon, mich schläfert. Der Tag hat mich müd' gemacht." (S. 125f.)

[16] Benjamin bedenkt den Richtungswechsel von „poetischen Formen auf die prosaische" und „umgekehrt von dieser auf jene" im Verweis auf den 92. Aphorismus in Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*. Dieser Aphorismus trägt den Titel *Prosa und Poesie* (vgl. I/1, 102; Anm. 270).

[17] Vgl. Georg Stanitzek: Transkribieren. Medien/Lektüre: Einführung. In: Ludwig Jäger, Georg Stanitzek (Hrsg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München 2002, S. 7–13, hier S. 10.

kommt den romantischen Zeitschriften eine eminente und neuartige, keineswegs mehr nur öffentlichkeitsbezogene Bedeutung zu.[18]

Zu dieser ludistischen und häufig karnevalesk inszenierten Destruktion vergangener Poesie im Medium nüchterner Prosa der Gegenwart existiert ein Pendant. An die Stelle performativer Übertreibung und zersetzender Ironie tritt die sprachliche Reduktion. Sie bekommt Benjamin in den Blick als er am Ende des Kapitels *Die Idee der Kunst* auf Friedrich Schlegels Begriffsgebrauch des „Faktums" zu sprechen kommt. Es geht dabei um „die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk" in schärfster Abgrenzung „von der Beurteilung – als bloßer Meinung –". Das „wahre[n] Kunsturteil" ist frei von „Motivierung". „Ein kritisches Faktum" ist „immer" eine „ausgebildete, durchaus fertige Ansicht eines Werks" (I/1, 109). Benjamin zielt mit diesen Überlegungen zum „kritischen Faktum" als dem „prosaischen Kern in jedem Werk" auf den romantischen Entwurf einer ästhetischen Lakonie. In dem von Benjamin als zentraler argumentativer Bezugspunkt ausgewählten Brief von Novalis an August Wilhelm Schlegel wird ein derartiger Entwurf angedeutet. Denn diese lakonische Ausdrucksweise einer poetischen Prosa tritt hier in eine von Benjamin anmerkungsweise explizit gemachte Opposition zur rhetorischen Tradition der „geschmückten Rede" (I/1, 101; Anm. 267). Benjamins Kommentar bezieht sich auf die Formulierung von Novalis: „Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze [...] je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck – desto vollkommener" formiere sich diese prosaische Poesie „im Gegensatz zu der geschmückten Prosa" (I/1, 101). Nach Abschluss seiner Dissertation wird Benjamin sich vermehrt mit solchen romantischen Formen antirhetorischer Lakonie beschäftigen. In Briefen an Scholem und an Hugo von Hofmannsthal[19] bespricht er zwei Projekte – ein Märchenbuch und eine Sagen-Anthologie. Die Arbeit an den Märchen fesselt ihn, wie er Scholem im Mai 1925 mitteilt, weil er an ihnen eine Seite lakonischen Sprechens glaubte klären zu können, ihre Formvorgabe nämlich, „als eine von aller Subjektivität und aller selbstbewußten Individualität entfernte[n] Form der geistigen Produktivität" (Br III, 41). Von der geplanten Anthologie zu deutschen Sagen – dies schreibt er an Hofmannsthal am 11.6.1925 – verspricht sich Benjamin hingegen Aufschluss über die dieser Gattung eigene „um mit Grimm zu reden" „epische Lauterkeit" (Br III, 51) und das heißt über die in ihnen jeweils zum Ausdruck kommende „lakonischste Fassung eines Motivs." (An Scholem, 21.7.1925; Br III, 62) Wichtiger als dieser in der Nachfolge Jacob Grimms

---

[18] Vgl. Oesterle: Zum Spannungsfeld von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung. In: Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen (Hrsg.): Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2003, S. 199–212.

[19] Benjamins wiederholte Bezugnahme auf seine Projekte zum Lakonismus der Märchen und Sagen gerade in den Briefen an Hofmannsthal könnte mit dessen Interesse an einem „Lapidarstil" zusammenhängen. Hofmannsthal hatte einen solchen verknappten Stil in seiner Anthologie *Wert und Ehre deutscher Sprache* herausgearbeitet.

unternommene „Versuch" das „sprachliche Wesen der Sage" zu ergründen liegt Benjamins spezifische Aufmerksamkeit auf „exzentrische[n] und entlegenere[n] Motive[n]" (Br III, 62) dieser Gattung. Es nimmt nicht Wunder, dass Benjamin, der in Briefen an Scholem nicht nur über seine Märchen- und Sagenprojekte, sondern auch über seine Übersetzung von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* berichtet, sich besonders interessiert zeigt an „gewisse[n] wie scheu und flüchtig hingeraunte[n] Geistersagen" (Br III, 62). Es spricht viel dafür, dass Benjamins Wechsel von einer projektierten Sagen-Anthologie zur realisierten Brief-Anthologie zu tun hat mit dem wachsenden Interesse, lakonisches Sprechen nicht mehr als vormoderne Erscheinung, sondern im Zentrum moderner Bedingungen zu untersuchen. Es war zweifelsfrei eine besondere Herausforderung Lakonie und das heißt Kürze, Gedrungenheit, Verdichtung, Unsentimentalität, Verschwiegenheit (vgl. III, 275), Rücknahme des schreibenden Ichs gerade dort aufzusuchen, wo üblicherweise das Gegenteil zu erwarten ist, nämlich in der seit der „Sattelzeit" des 18. Jahrhunderts entstandenen Briefform. Gezielt eröffnet Benjamin seine Brief-Anthologie *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen* (IV/1, 149–233) mit einem Kommentar zu den „unbeugsamen Prosaisten, Lessing und Lichtenberg an der Spitze" und ihrem „großartigen Lakonismus" (IV/1, 153). Das Auswahlkriterium dieser Brief-Anthologie ist denn auch, die Fähigkeit der ausgewählten Briefschreiber zu prüfen und zu dokumentieren sich gegen die Langzeitwirkung empfindsamen, geniehaften (IV/1, 157) und „selbstherrlichen" (an Schoen, Mai 1918; Br I, 457) Schreibens zu immunisieren. Benjamins Auswahl beginnt mit den großen Briefschreibern der Aufklärung, Lessing, Lichtenberg, Seume und Forster. Ihr Lakonismus ist der Trauer abgerungen. Benjamins Briefsequenz zeigt dann, dass in der Romantik eine andere Tonlage und Färbung des lakonischen Stils einsetzt: ihre Schonungslosigkeit wird ausgelassener (vgl. IV/1, 174) und zugleich öffentlichkeits- und kommunikationsabstinenter (vgl. IV/1, 177). Die bei Aufklärern gepflegte „Sachlichkeit" – die Benjamin apercuhaft mit der „neue[n] Sachlichkeit" (IV/1, 153) des 20. Jahrhunderts vergleicht – wird in der Romantik zur prosaisch „keuschen", mystisch inspirierten Nüchternheit gesteigert.[20] Die romantische Lakonie entsteht aus der Verbindung einer scheuen Zurückhaltung im Leben bei gleichzeitig exzessiver Handhabung von Ironie im Blick auf Kunst, Natur, ja sogar Gott. Die Romantik verbindet dabei zwei Traditionsstränge der Mystik. Da ist einmal die Rücknahme des Ichs des Mystikers zu nennen wie es Scholem später in seinem Buch *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*[21] ausgeführt hat. Benjamin zitiert in seiner Brief-Anthologie eine solche extreme Zurücknahme zustimmend als er

---

[20] Vgl. Oesterle: Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen. In: Anne Fuchs, Sabine Strünger-Krobb (Hrsg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven um 1770 bis heute. Würzburg 2003, S. 45–57.

[21] Gershom Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a.M. 1957, S. 17.

das „schriftstellerische[n] Credo" des romantischen Naturphilosophen Johann Wilhelm Ritter vorstellt:

> „und auch ich habe mit vielen anderen empfunden, daß es Werke und Gegenstände gibt, die nicht gelungener ausgeführt werden, als wenn man tut, als schreibe man für gar niemand, auch nicht einmal für sich selber, sondern eben für den Gegenstand selbst" (IV/1, 177).

Benjamin hat Ritters Forderung an den Stilwillen des Schriftstellers programmatisch in der *Berliner Chronik* für sich selbst wiederholt (vgl. II/3, 1289). Da ist zum zweiten die Nüchternheit der Mystiker wie sie Ernst Akibah Simon in seinem Buch *Sechzig Jahre gegen den Strom* beschrieben hat: „Die Atmosphäre des talmudischen Midrasch ist die ironische Nähe als Keuschheit des Heiligen. Die Meister der Hagada spielten sogar mit Gott."[22] In abgeschwächter Form hat Martin Buber den humorvollen Umgang mit Gott akzeptieren wollen.[23] In seiner extremsten, weil verschlüsselten Form hat Benjamin dieses Spiel mit Gott in Kafkas Wechselseiten von Satire und Mystik am Werke gesehen (vgl. II/3, 1258). In seinen Studien der Frühromantik hat Benjamin Vorformen dieses Spiels von Ironie und Mystik sehen wollen. Den komprimiertesten Ausdruck dafür fand er in einem „eigentümlichen, schönen Bilde", das August Wilhelm Schlegel für die romantischen Formen meditativer poetischer Reflexion geprägt hatte. Benjamin zitiert diese Formulierung Schlegels, die „nüchterne Natur der Reflexion" zum Ausdruck zu bringen; sie sei „ein Gesang nach innen: Innenwelt. Rede – Prosa – Kritik" (I/1, 104).[24]

Die „Idee der Poesie als Prosa" wäre so gesehen nicht nur „erweiterte Poesie" im poetologischen Sinne innovativer rhythmisierter poetischer Prosa; sie wäre auch nicht nur als Härtetest und Rekreation vergangener Poesie unter Bedingungen moderner prosaischer Verhältnisse zu verstehen, sie wäre auch ein meditativ-kritisches Soliloquium[25], indem im immanenten Wechselreiten von Kritik und Werk nicht nur ein Spiel sich potenzierender Formen ausgelöst wird, sondern auch ein permanenter Bezug zum jeweilig größten Widerpart der Poesie, sei dies Wissenschaft, Technologie, Natur oder der Ästhetizismus.

Es dürfte kein Zufall sein, dass Benjamin in einem Brief an Ernst Schoen vom Mai 1918 (Br I, 457–460) zu gleicher Zeit auf das Thema seiner Dissertation und auf eine aktuelle Frage seiner Zeit nach der Notwendigkeit „zerschmettern-

---

[22] Ernst Akibah Simon: Sechzig Jahre gegen den Strom. Briefe von 1917–1984. Tübingen 1998, S. 116.

[23] Vgl. Werner Kraft: Gespräche mit Martin Buber. München 1966, S. 30: „Der Glaube allein genüge nicht, der Humor müsse hinzukommen."

[24] Astrid Deuber-Mankowsky hat mich in der Diskussion des Beitrags darauf aufmerksam gemacht, dass Hermann Cohen Höhepunkt und Quelle der Kunst in einer der bloßen Innerlichkeit entgegengesetzten „Ästhetik des reinen Gefühls" gesehen habe. Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky: Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Berlin 2000.

[25] Vgl. Günter Butzer: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur. München 2008.

der" bzw. „erbarmungslosester" (Br I, 458) Polemik kommt. Im selben Brief bewundert Benjamin auf der einen Seite die Fähigkeit der Frühromantiker in aller „Schärfe" „gegen das Niedrige" vorzugehen und doch „wunderbare Milde des Geistes angesichts unglücklicher Menschen" (Br I, 459) walten zu lassen – auf der anderen Seite sieht er in der Gegenwart einen „pompösen Stilwillen"[26] am Werk, der die eigenen schriftstellerischen Fähigkeiten „in dem Dienst absoluten Machtwillens" (Br I, 460) stellt. Dieser „Unlauterkeit" (Br I, 460) – Benjamin benennt sie auch etwas überspitzt den „Willen zur Lüge" (Br I, 457) – setzt Benjamin eine „Vertiefung und Besinnung" entgegen, die „unsichtbar macht" (Br I, 460) und die „Dienst" (Br I, 457) am Gegenstand zu nennen sei. In einer späteren Notiz wird er die in seiner Dissertation profilierte Doppelstrategie von einerseits zersetzender Ironie andererseits Lakonie als von den Romantikern früh erprobtes Remedium gegen „marktschreierische" „imperialistisch[e]" „Herrschaft des Scheins" (VI, 202) erneut profilieren. Schriftstellernde Agenten, die sich eine „Scheinwelt" erobern (Benjamin hat dabei Borchardt und auch Hofmannsthal im Visier) können

> in ihrer Sache der Ironie den geringsten Raum gönnen ... unscheinbare Verkehrung, freiwillige Minderung bleiben das einzige, was in der Scheinwelt unvollziehbar ist. [...] Denn wirken kann, *im Reiche der Formen und als Form*, d.h. also im strengsten Sinn des Worts: unpolitisch, heute nur das durchaus Verborgene, Unscheinbare, das scheinbar, und bis zu einem gewissen Grade sogar wirklich, der Wirkung Entsagende (VI, 202 [*Hervorh. von G. Oe.*]).

Das in der Dissertation auf solche Weise Extrapolierte, Ironie und Lakonie, sollte eine solch zwingende Aktualität bis zum Beginn des Nationalsozialismus behalten. Die Langzeitwirkung dieser Einsichten im Umfeld der Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* lässt sich gut an Benjamins Entwürfen zu den von 1929 bis 1931 entworfenen Studien zur Kritik beobachten. Da ist zunächst die nachhaltige Distanz gegenüber der „ganze[n] Kritik materialistischer Literaturkritik" zu nennen, die aus der Sicht Benjamins nie den innovativen Schnitt der romantischen Kunstkritik von der beurteilenden zur darstellenden Kritik vollzogen habe und daher den Werken immer äußerlich bleibt: „Fast immer kommt es auf ein dickfelliges Nachziehen der Linien in den Werken hinaus, da sozialer Gehalt – wenn nicht soziale Tendenz – stellenweise zu Tage liegt. All das führt aber nicht in das Werk hinein" (VI, 178f.); ihr fehlt „die ‚magische', nichturteilende Seite [...] [so] daß sie immer (oder fast immer) hinter das Geheimnis kommt" (VI, 174).

Benjamin empfiehlt auch weiterhin gegenüber vergangener Poesie einen ironisch-satirischen Härtetest – nur dass er jetzt, am Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts dieses Vorgehen etwas derber als „Verfahren des Abmontierens"

---

[26] Kraft: Rudolf Borchardt. Welt aus Poesie und Geschichte. Hamburg 1961, S. 30.

benennt und etwas salopp seiner „Theorie der Verpackung" zuschlägt.[27] Ausdrücklich bezieht er sich bei der von ihm betriebenen Aufwertung der Polemik auf Friedrich Schlegels Vorgabe (VI, 733). Schließlich denkt er den in der Dissertation entwickelten Gedanken, dass die Kritik den innersten Kern der Poesie als Prosa freizulegen habe konsequent weiter, indem er diesen kritischen Vorgang selbst als Grenzüberschreitung des Ästhetischen begreift; eine kritische Operation, die „den Gebietscharakter ‚Kunst' als einen Schein entlarvt" (VI, 174). Als äußerste Konsequenz der in der Dissertation extrapolierten Konzeption einer Idee der Poesie als Prosa heißt es nun:

> Erst im Innern des Werkes selbst, da wo Wahrheitsgehalt und Sachgehalt sich durchdringen, ist die Kunst-Sphäre definitiv verlassen und an seiner Schwelle verschwinden auch alle ästhetischen Aporien (VI, 179).

[27] Immerhin zitiert Benjamin unter dem Aspekt des von ihm vorgeschlagenen „Verfahrens des Abmontierens" das von ihm in seiner Dissertation prominent verwendete Hölderlin-Zitat als „Formel" von der „heiligen Nüchternheit" (VI, 174).