

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

JUSTUS FETSCHER

Zeilenwelt
Strukturen der monumentalen Rede
bei Walter Benjamin

Aphorismus und Fragment

Die vielberufene Zitierbarkeit der Benjamin'schen Wendungen gehört ins Register jener *-abilities*, die Samuel Weber entdeckt hat.¹ Sie berührt sich, sozusagen als *quotability*, mit der Brauchbarkeit, Erkennbarkeit, Kontrollierbarkeit, Kritisierbarkeit, Lesbarkeit, Mitteilbarkeit, Reproduzierbarkeit, Übersetzbarkeit, Vererbbarkeit, jenen Qualitäten, die einer Sache, durchweg einer Sache sprachlich-textlicher Faktur, virtuelle Kraft zusprechen. Diese Kraft bezeichnet nicht nur einen Charakter der passiven Eignung oder aktiven Befähigung, sondern dem Vorbild des lateinischen Gerundiums einen impliziten Imperativ. Was zitierbar ist, kann nicht nur, sondern muss zitiert werden, und es wirkt als ein Zu-Zitierendes. Benjaministische Benjamin-Forschung befolgt diesen Imperativ allzu wörtlich. Sie setzt autoritative Zitate an die Stelle sowohl des Kontextes, wo sie zuerst erschienen waren, wie auch der Technik des Denkens und Schreibens, denen sie ihre Spezifik verdanken.²

Für den autoritativen Gestus des Benjamin'schen Schreibens stehen viele Termini parat, und ein nicht abwegiger Terminus ist der des Aphorismus. Man wird auch vom Fragmentarismus des Benjamin'schen Schreibens sprechen dürfen, von seinem Hang zu Sentenzen (eben zitierbaren Sätzen), zur physiognomischen Zuschreibung, zum gnomischen, einprägsamen, inschrifthaften und monumentalen Wort.³ Die vieldebattierte Frage, ob Benjamins Stil aphoristische oder fragmentaristische Züge habe, kann in dieser Allgemeinheit etwas akademisch anmuten. Ein Anderes sieht, wer Aphorismus und Fragment zusammendenkt – wie etwa

1 Samuel Weber: *Benjamin's -abilities*, Cambridge/Mass. (Harvard University Press) 2008.

2 Ein Beispiel hierfür sind die mit Benjamin befassten Texte Helmut Heißenbüttels, die extensiv einen kleinen Kanon von Lieblingszitaten nahezu permutativ durchspielen, aber auch von der »Unüberschreitbarkeit« der Grenze handeln, an der Benjamin seinem Leben 1940 in Port Bou ein Ende setzte (Helmut Heißenbüttel: *Über Benjamin*, hg. v. Thomas Combrink, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2008, hier S. 29).

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

Gerhard Neumann in seiner monumentalen Studie *Ideenparadiese*⁴–, ein Anderes, wer sie unterscheidet.

Fragment/Aphorismus und System

Was Fragment und Aphorismus als philosophische Medien und prismatisches Erkenntnis- wie Darstellungsmuster verbindet, ist ihre Opposition zum System. Das hat zumal formsprachlich verfahrenen Denkern von der Frühromantik bis zur Dekonstruktion eine Vorliebe für das Fragment nahegelegt und Philosophen, die sich vom Systemphilosophischen abwandten – Nietzsche etwa und Adorno –, die Wahl eines aphoristischen Sprechens. Es gibt gute Gründe, Benjamins Denken in der Nähe solcher Formprinzip-Optionen zu vermuten. In seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920) führt Benjamin den Begriff des frühromantischen Fragments eng an den des philosophischen Aphorismus heran, aber so, dass er beider gemeinsame – nur *e contrario* ableitbare – Nähe zum System herausstellt. Wenn romantische Kritik »das Medium [ist], in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie übergeführt wird« (WuN III, 73), hätte es nahegelegen zu sagen: Sie bricht das geschlossene Werk auf ins Unendliche, indem sie es zum Fragment herabsetzt, dadurch indes auch übersetzt. Benjamin bevorzugt stattdessen die Rede von einer paradoxen architektonisch-syntaktischen Konstruktion. Die formale Ironie, mit der Tiecks Literaturkomödien und Jean Pauls »zerfetzte[] Romane[]« (94) den Schein der illusionären Ganzheit von Drama und Narration angreifen, stelle »den paradoxen Versuch dar, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen«.

Ehe der junge Benjamin unter Verweis auf diesen Satz der Dekonstruktion zugeschlagen wird, sei festgehalten, wie sehr sich seine Doktorarbeit bemüht, dem Paradoxen eine gewisse philosophische Orthodoxie, dem Abbruch etwas Konstruktives zuzuerkennen. Um den Protagonisten der romantischen Kunstkritik gegen die Vorbehalte sowohl der Germanistik wie vor allem der Philosophie zu einem ernstzunehmenden und dissertationswürdigen Theoretiker aufzuwerten, betont Benjamin weniger das Fragmentarische von Schlegels Publikationen als vielmehr die systematische Tendenz des Schlegel'schen Denkens. Gerade die Form von Nietzsches Schriften gilt ihm nun als jüngstes, den zeitgenössischen Akademikern gegenwärtiges Beispiel für das Allgemeingültige einer solchen Tendenz:

Die Tatsache, daß ein Autor sich in Aphorismen ausspricht, wird niemand letztlich als einen Beweis gegen seine systematische Intention gelten lassen. Nietzsche

⁴ Gerhard Neumann: *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München (Fink) 2008.

beispielsweise hat aphoristisch geschrieben, dazu sich als Gegner des Systems bezeichnet, dennoch hat er seine Philosophie umfassend und einheitlich nach den leitenden Ideen durchdacht und zuletzt sein System zu schreiben begonnen. Schlegel dagegen hat sich niemals auch nur schlechthin als Gegner der Systematiker bekannt. [...] Die bei Windischmann veröffentlichten Fragmente geben Zeugnis in Fülle, daß er seit dem Jahre 1796 über das Wesen des Systems und die Möglichkeit seiner Begründung angestrengt nachdachte; es war jene Gedankenentwicklung, die im System der Vorlesungen mündete. (46)

Es wäre reduktionistisch, Benjamins Akzentuierung des Systematischen an Schlegels Kunstkritik ganz auf taktische Motive zurückzuführen. Benjamin betreibt entschieden und bewusst, was keine Interpretation ganz unterlassen kann. Er lenkt Momente, die sich unter seinem Blick hervorgehoben und geordnet haben, hin auf eine Lektüregestalt (Lesart), die sich um der zu gewinnenden neuen Erkenntnis willen nicht tautologisch zum Interpretandum verhalten darf. Unumwunden konzediert er, dass er im Friedrich Schlegel der *Athenaeum*-Zeit eine »systematische Intention« (47) erkennt, über die dieser selbst noch nicht zu voller Klarheit gelangen konnte: »Die systematischen Gedanken besaßen damals nicht die Vorherrschaft in seinem Geiste, und dies hängt einerseits damit zusammen, daß er nicht genügend logische Kraft besaß [...], andererseits damit, daß er kein Verständnis für den Stellenwert der Ethik hatte. Das ästhetische Interesse überwog alles.« (Ebd.) In dieser Begründung seines Rechts, Schlegels Positionen systematisierend aus anderer Perspektive durchzustrukturieren, macht sich spezifisch die Kierkegaard'sche Opposition des Ethischen zum Ästhetischen geltend und allgemein jener Rigorismus der erkenntniskritisch-ethischen Reinheit, der eine Konstante in Benjamins Denken darstellt.

Fragment/Aphorismus und Zeitschrift

Die Mimesis an frühromantischen Positionen ist in Benjamins Dissertation sowohl ablesbar an wie verborgen in seinem Verfahren der Fortentwicklung frühromantischer Begriffsbildungen. Das wäre als das Esoterische zu bezeichnen an einer Arbeit, die als akademische Aufgabe für Benjamin eine mehr exoterische bleiben sollte. Ausdrücklich in die Nachfolge Schlegels gestellt hat sich der Benjamin dieser Jahre dort, wo es um Zeitschriften der Gegenwart ging. So ermüdend das frühromantische Muster nun klingen mag, seinerzeit scheint es für Benjamin »instigierend« gewesen zu sein. Kaum eine romantische Position hat er so emphatisch aufgegriffen wie die Schlegel'sche Lektüre des Wortes und Genres der Zeitschrift: *Schrift* (Publikation), die die Zeit aufschreibt, beschreibt, ihr

zudiktiert, was sie sei, Schrift, die durch Zeit definiert ist (Periodikum); Zeit, die in Schrift eingelesen ist (Gegenwartsdiagnose). Kryptisch angedeutet hat Benjamin diese Auffassung schon 1916, also vor Beginn der intensiven Arbeit an seiner Dissertation, in dem Brief, mit dem er Martin Buber erklärte, warum er an dessen Zeitschrift *Der Jude* nicht mitarbeiten könne. Allerdings verwahrte er sich hier vor allem dagegen, zu einer Zeitschrift beizutragen, deren falscher Haltung er diejenige des Zeitschriften-Redakteurs Schlegel als die angemessene (mithin wohl auch aktuell gebotene) gegenüberstellt. Verbreitet sei nämlich nunmehr eine rein instrumentelle Auffassung der Sprache. Aus diesem Verdammungsurteil spricht Benjamins Entsetzen über die propagandistische Kriegspublizistik und die bellizistischen Aufschwünge der expressionistischen Poeten ebenso deutlich wie seine Zustimmung zum Tenor der Kraus'schen Sprachkritik.

Gegen den Übelstand der instrumentalisierten Sprache profiliert Benjamin in kryptischer Verkürzung seiner damaligen Sprachtheorie die Idee eines Stils, der als ein reiner Stil magische Wirkung entfalte und darin hochpolitisch sei. Samuel Weber hat in einem *close reading* diese Argumentation als Opposition einer in syntaktischen Strukturen denkenden pragmatischen Sprachauffassung nachgezeichnet, die Wort an Wort reiht, und einer magischen, die Sprache über das Wort in seiner Einzelheit reflektiert. Das Einzelwort sei im Kern als Kern nicht Mittel, sondern Mitte, Zwischenraum zwischen anderen Worten, die es in einen Text oder semantischen Hof integrieren. Das impliziert, dass das Medium ›Wort‹ immer zugleich es selbst und kontextuell partialisiert durch Kontextualisierung (wohl auch durch Assonanz, konventionelle Assoziation usw.) zu einer bestimmten Bedeutung heruntergebrochen ist: »[D]as Wort ›selbst‹ [ist] [...] immer schon auf dem Sprung [...] und lauert. Und es lauert, weil es in sich sprengend ist.«⁵

Weber erläutert das mit demjenigen Bild, durch das Benjamin im *Trauerspiel*-Buch den Ursprung als einen Strudel darstellen wird. Ursprung heißt dort ein »dem Werden und Vergehen Entspringendes« (GS I, 226), weshalb die Rhythmik des Ursprünglichen »als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein« (ebd.) wolle. Aus diesem Präsentischen des Ursprungs, das dem Restaurativen des Ursprungdenkens Einhalt gebietet, entwickelt Weber so etwas wie eine benjaminisch zu denkende Virtualität des Fragmentarisch-Geöffneten in jedem einzelnen Wort: »Der versagte, verstummte Kern des Wortes Ursprung enthüllt sich als der Sprung: nicht allein im Sinne des Springens, sondern auch in dem des Gesprengtwerdens.«⁶

5 Samuel Weber: »Der Brief an Buber vom 17.7.1916«, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk*, hg.v. Burkhardt Lindner/Thomas Küpper/Timo Skandries, Stuttgart u. a. (Metzler) 2006, S. 603–608, hier S. 607.

6 Ebd.

Im Strudel dieser dichten Spekulation ist ein Wort festzuhalten, nämlich der Name, den Benjamins Schreiben an Buber als chiffrenhafte Pointe bereithält, wo es zu bedenken gibt, ob die einzig gebotene Zeitschrift von sachlicher Schreibart derzeit möglich sei. Denn »[o]b sie« – diese Schreibart – »zu ihr« – der wünschenswerten Zeitschrift, wie sie jetzt sein sollte – »gelangt[,] läßt sich menschlich wohl kaum absehen[,] und es hat wohl nicht viele gegeben. Ich denke aber an das Athenäum« (GB I, 327).⁷ Fünf Jahre später hat Benjamin expliziert, wie er die Vorbildlichkeit des *Athenaeums* verstanden wissen wollte. Sie liegt in seiner Aktualität: »Die wahre Bestimmung einer Zeitschrift ist, den Geist ihrer Epoche zu bekunden. [...] [E]ine Zeitschrift, deren Aktualität ohne historischen Anspruch ist, besteht zu Unrecht. Daß es diesen mit so unvergleichlichem Anspruch erheben durfte, macht die Vorbildlichkeit des romantischen ›Athenäums.« (GS II, 241)⁸

Benjamins *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* (1921) ist selbst eine Aktualisierung von Momenten des *Athenaeums*, eine Aktualisierung, die ebenso disruptiv wie eruptiv ist. Disruptiv durch eine Zitiertechnik, die ihr Vorgehen durch Verbergen verstärkt. Benjamin tilgte bei der Fahnenkorrektur die Anführungszeichen, die seine Worte: »Goldene Früchte in silbernen Schalen«⁹ (244) als Zitat kenntlich machten. Diese Formulierung ist eine Goethe'sche, aber hier zugleich Zitat eines Goethe-Zitats aus dem *Gespräch über die Poesie*, eines Zitats, das Schlegel wiederum in *Über die Unverständlichkeit* variiert hat. So nimmt die Nullnummer des *Angelus Novus* etwas auf, woran Schlegels ironischer Epilog-Essay im letzten Heft des *Athenaeum* erinnert hatte. Schon in ihrem ersten Absatz bringt Benjamins *Ankündigung* den Text des *Athenaeums* ins Spiel, wo erklärt wird, dass von der neuen Zeitschrift »wie ja auch vom Menschen keineswegs das Bewußtsein seiner innersten Tendenzen, wohl aber das seiner Bestimmung ständig erwartet werden darf« (241). Hier scheint das Schlegel'sche Wort von den im *Athenaeum* namhaft gemachten »Tendenzen des Zeitalters«¹⁰ aufgerufen, aber auch die methodische Prämisse von Benjamins Dissertation, wonach sich der frühe Schlegel über seine

7 Brief Nr. 151 v. 17.7.1916 an Martin Buber.

8 Walter Benjamin: »Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus«, (GS II, 241–246, hier 241). Dankbar stütze ich mich hierzu auf den Artikel von Uwe Steiner: »Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus«, »Zuschrift an Florens Christian Rang«, in: Lindner/Küpper/Skandries: *Benjamin-Handbuch* (Anm. 5), S. 301–311.

9 Vgl. den Kommentar GS II, 997 und ebenso Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, Paderborn u. a. (Schöningh) u. Zürich (Thomas-Verlag) 1967, S. 133, 365. Zu Schlegels schwindelerregendem Umgang mit dieser Goethe'schen Wendung vgl. Eckart Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 202–206.

10 Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 (Anm. 9), S. 198 (216, *Athenaeum*-Fragment), S. 355 vgl. S. 367.

eigenen systematischen Intentionen nicht im Klaren war. Benjamin fordert nun, eine Zeitschrift habe sich »weniger auf ihre Gedanken und Gesinnungen als auf ihre Grundlagen und Gesetze« (ebd.) zu besinnen. Jene, die Gedanken und Gesinnungen, mögen innersten Tendenzen im Sinne von unbewussten Motiven entsprechen, doch wie wenig sie im Moment ihrer Wirksamkeit sich selbst erkennbar sind und wie wenig sie die Probe durch die Zeit bestehen, hatte sich für ihn wohl an den ohnmächtigen Appellen der Expressionisten und deren Überlaufen ins Lager der Kriegsbegeisterten gezeigt. Die Grundlagen und Gesetze dagegen sollen die Bestimmung der Zeitschrift ausmachen, und diese Bestimmung erscheint wiederum gerade nicht, wie die Worte Grundlagen und Gesetze zu suggerieren scheinen, als eine Bestimmung zur Zeitlosigkeit, sondern als die mit zeitloser Strenge verfügte Bestimmung zur Aktualität.

Benjamin nimmt also das Schlegel'sche Wort von den Tendenzen zurück. Diese Rücknahme ist aber zweifach eingeschränkt. Sie betrifft erstens nur die immer fragwürdigen innersten Tendenzen, während Benjamins mikrologische Methode des »immer konkreteren Anschlu[sses] an das Detail« (GS VI, 218) zunehmend darauf aus sein wird, im einzelnen Werk den »Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche« (219) zu erkennen. Und zweitens vollzieht er diese Rücknahme offensichtlich vor allem, um im Gegenzug den Begriff des Zeitalters zu betonen. Mindestens ebenso emphatisch wie Schlegel und signifikant weniger ironisch als dieser visiert Benjamins Programmatik das gerade anbrechende Zeitalter. Kritisch-philosophisch habe die Zeitschrift »Sinn für wahre Aktualität« zu erweisen, indem ihr »die universale Geltung geistiger Lebensäußerungen an die Frage gebunden« sei, »ob sie [scil. diese Lebensäußerungen] auf einen Ort in werdenden religiösen Ordnungen Anspruch zu erheben vermögen« (GS II, 244) Benjamin konzidiert zwar sogleich, dass dieses Kriterium ein ungewisses ist, bindet solchen Anspruch aber an einen Anbruch, der anstehen soll: »Nicht als ob solche Ordnungen absehbar wären. Wohl aber ist absehbar, daß nicht ohne sie zum Vorschein kommen wird, was in diesen Tagen als den ersten eines neuen Zeitalters nach Leben ringt« (ebd.).

Am Ende der *Ankündigung* sieht Benjamin seinen Anspruch indes zur Disposition gestellt. Denn es hänge nicht von der Zeitschrift allein ab, ob dem angekündigten Periodikum »Aktualität zufalle« (246). Diese verbleibt, wie Benjamins Verbform, ein Optativ. Erkenntnis der Grundlagen und Gesetze für eine Zeitschrift mit Sinn für wahre Aktualität ist notwendig, aber nicht hinreichende Bedingung für einen Zufall, ein Glück, die Gunst einer Konstellation, in der die Schrift mit der Zeit bedeutsam zusammentritt. Der Zeitschrift »Werben um die wahre Aktualität« (ebd.) wird erhört im richtigen Augenblick, im Kairos, den niemand voraussehen kann.

Benjamin akzentuiert daher nicht das Periodische, sondern »das Ephemere dieser Zeitschrift« (ebd.). Er zielt damit weniger auf den Terminus der *Ephemeriden*, den schon im 18. Jahrhundert zumal astronomische Zeitschriften im Titel trugen, als auf den des *Boten*, wie er gleichfalls als eine Art generischer Name vieler Periodika überliefert ist. Aber was Benjamins Zeitschrift etwa dem *Wandsbecker Boten* voraus haben soll, ist, dass dieser »Bote« explizit sowohl auf göttliche Sendung wie auf Aktualität vereidigt ist: *Angelus Novus*. Die doppelte, deskriptiv-präskriptive, zeitdiagnostische Bestimmung einer Zeitschrift, die zugleich »ausspricht was ist«, wie auch die Phänomene der Gegenwart nach dem Kriterium sichtet, welchen Ort sie in werdenden religiösen Ordnungen haben dürften, steckt schon im ersten Titelwort von Benjamins Projekt. Denn der Engel kündigt von Gott ebenso wie er den Menschen gegenüber ankündigt, was kommen wird. Benjamin erläutert das aber nicht mit der christlichen Ikonographie (und ihrem Genre der Verkündigung Mariä), sondern mit der jüdischen Schrifttradition: »Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen« (ebd.). Es scheint, dass im Prekär-Präsentischen dieses Engelsbegriffs das Moment der Ankündigung untergeht. Doch Benjamin trägt es an gleicher Stelle wieder ein, nämlich durch den Titel seines Textes selbst. Die *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* ist die schriftliche Ankündigung eines schriftförmigen Ankündigers, der neu sein wird: eines Engels (göttlichen Boten), der eine Zeitschrift sein soll.

System und Bau

In der Rede vom Abbruch ist die Vorstellungssphäre bezeichnet, in welcher der stärkste Einspruch gegen eine Verfung von aphoristischem und systemphilosophischem Denkstil zu Hause ist: die Architektur. Mehr als hypothetisch scheint die Philosophie, die aufs Ganze hinaus will, verbunden mit Architektur, die aufgrund ihrer Angewiesenheit auf materiale Macht und politische Ordnung immer auch Herrschaftsarchitektur ist. Die Rede vom Gedankengebäude, vom systematischen Bau, von der Tektonik eines philosophischen Entwurfs ist topisch. Mit Nachdruck hat das kein anderer als Jacques Derrida betont. In seinen »Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos« (1987) zu Beginn des Bandes *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie* platziert, stellt er sogleich fest, der Aphorismus sei »eine [] gewiß monumentale[], aber an-architekturelle[] Form.«¹¹ Ein Text, der aus einem Archipel von Aphorismen bestehe, sei »un

11 Jacques Derrida: »Zweiundfünfzig Aphorismen für eine Vorrede«, übers. v. Hans-Dieter Gondek, in: *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, hg. v. Andreas Papadakis, Stuttgart (Klett-Cotta), 1989, S. 67–71, hier S. 67 (Nr. 2).

monstre rhétorique et architectural«. ¹² Durch seine Verweigerung von Disposition und Struktur habe er »weder Anfang noch Ende, weder Grundlage noch Zweckbestimmung, weder oben noch unten, weder drinnen noch draußen«. ¹³ Der Aphorismus, etymologisch das aus dem Horizont Herausgenommene, scheint sich in keine Häuserzeile zu fügen. Er narrt das Orientierungsverlangen und *mental mapping* seiner Leserschaft. Also macht er, was Lessing als listig beschrieb, als den Verwirrungseffekt seiner Spolierung von Reimarus' Nachlass auf die ahnungsschwachen Gegner, mit denen er, Lessing, es im Streit um Reimarus' *Fragmente eines Ungenannten*, dem sogenannten Fragmentenstreit, zu tun bekam: »Man konnte es dem Bruchstücke nicht ansehen, welche Stelle es in dem Gebäude behauptet, oder behaupten sollen. Ich gab desfalls keinen Wink: und es ist ganz begreiflich, wenn sonach die Schnauze einer Renne für einen Kragstein, das Gesimse einer Feuermauer für ein Stück des Architravs genommen, und als solche behandelt worden.« ¹⁴

Doch schon ein flüchtiger Blick auf die Textur von Benjamins Arbeiten demontiert das Ausschlussverhältnis von Aphorismus und Architektur. Nicht nur die Syntax ist ob ihres Strukturiertheit-Prinzips als Satzbau mit architektonischen Ordnungen vergleichbar – und welcher deutsche Theoretiker hätte Sätze geschrieben, die mehr Geradheit, Stabilität, mehr ἀρετή haben als die Benjamin'schen? Nicht nur Benjamins zweite, post-habilitäre Laufbahn als, seinem Vorsatz nach, erster Kritiker der deutschen Literatur, lässt vermuten, dass ihm jede Zeile etwas wert war und er die Analogie zwischen Häuser- und gedruckter Zeile durchaus vor Augen hatte. Das Autoritative der Benjamin'schen Diktion lässt sich als Versuch beschreiben, das antike Register der steinernen Rede, des lapidaren Wortes zu modernisieren. Derridas *Zweiundfünfzig Aphorismen* nehmen diesen Topos auf und revidieren ihre δόξα-hafte Anfangsthe-se. Vielmehr sei der Aphorismus unheilbar erbauend (Nr. 42); ja, es gebe nichts, was mehr Architektur hat als ein purer Aphorismus. Dessen Weisungscharakter, sein Vorschreibendes und Zurichtendes, scheint mit der ἀρχή der Architektur verbunden und zwar auf diese Weise, dass jener (der Aphorismus) den Geist repräsentiert, der diese (die Architektur) allererst zur herrschaftlichen Logizität eingerenkt hat: »Wenn die Architektur durch den λόγος beherrscht wird, so wohnt der zugleich präskriptive und unverkürzte Charakter des Aphorismus

12 Ders.: »Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos«, in: *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*, hg. v. Jean Malheu/Collège International de Philosophie, Paris (Ed. Du Centre Pompidou) 1987, S. 7–13, hier zitiert nach: Jacques Derrida: *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris (Galilée) 1987, S. 509–518, hier S. 510 (Nr. 7).

13 Ders.: »Zweiundfünfzig Aphorismen« (Anm. 11), S. 67 (Nr. 11).

14 Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Karl Lachmann/Franz Muncker, Bd. 12, Leipzig (Göschen) ³1897, S. 218.

dem Triumph dieser logozentrischen Philosophie über die Architektur bei. Der Aphorismus hat das Kommando.«¹⁵

Offensichtlich korrespondiert Benjamins schreibpraktisches Bewusstsein von der anzustrebenden Lapidarität der Rede, zumal in der *Einbahnstraße*, mit der jüngsten Auswanderung der Schrift in den öffentlichen, vor allem urbanen Raum – Straßenschild, Sandwichmann, Leuchtreklame – und im *Vereidigten Bücherrevisor* mit dem von Benjamin konstatierten Umschlag der Lesehaltung vom Nieder gebeugten zum Aufrecht-Geradeaus-Sehenden, vom Blick ins Buch zum Blick etwa aufs Plakat die Rede ist (GS IV, 83–148, insb. S. 102–104). Medientechnisch und medienhistorisch induziert dies einen Haltungswechsel, einen Wandel im Habitus sowie Ethos des Lesens und Sehens. Die Konsequenzen, die Benjamin hieraus zieht (gezogen sieht), sind bekannt: Einschnitt in der historischen Anthropologie des menschlichen Schriftsinns – Wandel der schriftstellerischen Einstellung. Lapidare Worte sind, antik gesagt, *monumenta aere perennius*, wenngleich keine poetischen mehr und auch nicht mehr zu feiernde. Die monumentale Huldigung an Karl Kraus, die Benjamin unter dem Titel »Kriegerdenkmal« in der *Einbahnstraße* errichtet hat, sagt das deutlich genug (121).¹⁶ Das Monument hält zudem die Mitte zwischen symbolisch, also konventionell gesehen künstlerischem Werk – Großskulptur – und architektonischem Regelfall – Funktionsbau. Es kann vom einen Charakter in den anderen überwechseln, dadurch deren Austauschbarkeit vor Augen führen. Ein solcher Wechsel bestimmte bekanntlich Benjamins Sicht auf den Eiffelturm.

Aus dem Zerstörungswerk des Ersten Weltkriegs ist bekanntlich ein ganzes Panorama von architektonisch zu nennenden Projekten hervorgegangen. Sie reichen von der grellen Absage an die diskreditierten Erhaltungsinstanzen der Vorkriegszeit im Dadaismus und Surrealismus, über emphatische Appelle zu einem neuen Geist bis zu philosophisch-zeitdiagnostischen Entwürfen und Blaupausen einer anderen Welt, etwa bei Margarete Susmann. Benjamin stand diesen Entwürfen als Zeitgenosse nahe, und seine »Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*« verleugnet diese Nachbarschaft nicht. Der tentative, inchoative Gestus, in dem die besseren unter ihnen ihr vielleicht stärkstes und ernstestes Signum hatten, hält Distanz zum systematischen Totalschema, deutet aber zugleich darauf hin, dass er zukünftigen Wohnungen das Gerüst und Prinzipien eines Bauplans zu verschaffen hoffte. Florens Christian Rang's Schrift *Deutsche Bauhütte*, die 1924

15 Derrida: »Zweiundfünfzig Aphorismen« (Anm. 11), S. 70 (Nr. 44).

16 Dieses Denkmal wäre ein Monument, das, gleich den barocken Ruinen und dem frühromanischen Programm folgend (WuN III, 94), durch (am) Abbruch gebaut scheint. Es gilt dem auf verlorenen Posten streitenden Opponenten eines geschichtlichen Ereignisses, des Ersten Weltkriegs, der ungezählte Gebäude zertrümmert hat.

supplementiert von sieben kurzen Kommentaren ihrer ersten Leser – darunter auch einem aus der Feder Benjamins – erschien,¹⁷ verwendet die Topik des Ideengebäudes nur sehr zurückhaltend. Dies nicht nur, weil sie eine Fundamentalkritik am Weltfeindlich-Todesaffinen des deutschen Idealismus formuliert, eine Kritik, die Benjamin sechs Jahre später emphatisch wieder aufnahm,¹⁸ sondern vor allem deshalb, weil Rangs Schrift mit dem Anspruch wirbt, dem Werk einer sich erst noch bildenden sollenden neuen Zunft von Denkenden vorzuarbeiten.

Rang betont daher das Mikro-, nicht Makrostrukturelle seiner Bauhütte, die eben kein Monument ist, sondern ein Miniaturmuster, freilich eines, an dem, wie in der Bauhüttenbewegung des 19. Jahrhunderts, neue (alte) Kooperations- und Konstruktionskunst wieder erlernt werden könnte. Noch biete das Buch, seiner im Vorwort enthaltenen Selbstvorstellung nach, nicht mehr als einen, dem einen Florens Christian Rang aufgegangenen Plan:

Was ich schreibe, schreibe ich auf meinen Kopf; nur mich trifft die Verantwortung für das, was ich sage. Es ist mir auch über dem Schreiben – solche Dinge schreibt man nicht sowohl als dasz man in ihnen geschrieben wird – das Gebäu der Schrift so weit über den ersten Anlazz gewachsen zum Ansatz einer Philosophie der Politik. Diese Gedankengänge verbinden niemanden als mich.¹⁹

Im abschließenden »Geleitwort des Verfassers der Hauptschrift« jedoch ertönt der Aufruf, die hier angebahnten Strukturen gemeinsam – konkret – auszugestalten: »Ans Werk gehen, das heiszt: die Bauhütte baun. Zu der also nun aufgerufen wird. [Abs.] Mit Freudigkeit. Mit Angst. Mit Freudigkeit und Angst auch sprechen die Zuschriften aus der Gruppe, aus der mit der Bauhütte schon begonnen ist.«²⁰

Der Text endet mit einem Verweis auf seine Kommentatoren, die als Mitschaffende den Nukleus einer sich ausweitenden sollenden Konstruktionstätigkeit sein mögen: »Anfassen tut sich von Person zu Person. Dasz dazu, wer will, in Stand

17 Florens Christian Rang: *Deutsche Bauhütte. Ein Wort an uns Deutsche über mögliche Gerechtigkeit gegen Belgien und Frankreich und zur Philosophie der Politik. Mit Zuschriften von Alphons Paquet, Ernst Michel, Martin Buber, Karl Hildebrandt, Walter Benjamin, Theodor Spira, Otto Erdmann, Sannerz u. a.* (Gemeinschafts-Verlag Eberhard Arnold) 1924.

18 Vgl. Walter Benjamin: »Wider ein Meisterwerk. Max Kommerell, ›Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik«, in: (GS III, 252–259, insb. S. 254; zitiert nach: Rang: *Deutsche Bauhütte* [Anm. 17; vgl. den Nachweis S. 642). Auch das große »Zu spät«, von dem Benjamin prophzeit, Geisterhände würden es über Nacht auf das von Kommerell entworfene »Mahnmal deutscher Zukunft« (259) malen, scheint ein Echo aus dem Buch von Rang, den Benjamin hier als den »tiefste[n] Kritiker des Deutschtums seit Nietzsche« bezeichnet (S. 254; vgl. das allzu menschlich »menschliche ›Zu spät!« in der *Deutschen Bauhütte* [Anm. 17], S. 12).

19 Ebd., S. 9 (aus dem »Vorwort«: S. 5–11).

20 Ebd., S. 176 (aus dem »Geleitwort des Verfassers der Hauptschrift«, S. 176–179).

gesetzt werde, stehn am Ende die Anschriften der Verfasser der Schrift wie der Zuschriften und einiger stiller Mitschaffender in unserer ersten Bauhütte.«²¹ Der verhaltene Tenor dieses Aufrufs (die Mitschaffenden sind still, der Bauhütte wird allenfalls nur die erste sein) mahnt an ein rituell-iteratives Vorgehen, das nicht auf die Wiedererrichtung christlicher Kathedralen hinauszuwollen, sondern dem flüchtigen Schutz der Laubhütten im Sukkot verwandt scheint.

Offensichtlich ist zudem, dass Benjamin durchweg auf die Prozessparallelität von Schreiben und Gehen, Lesen und Abschreiten reflektiert hat, in der Schwelle eine Art osmotisch atmenden Übergangsraum favorisiert hat, die Passage in die Würde erhob, Kopfstellung im Titel seines monumentalsten Projekts zu behaupten, eben weil sie, die Passage, den Doppelsinn von selektiertem Textausschnitt und miniaturisiertem Modell einer gesellschaftlich-urbanen Makrostruktur in sich enthält. Auf seltsame, konstruktiv-konstruktivistische Weise (Detlev Schöttker) ist das Passagen- auch ein unvollendbares Bauwerk, sozusagen Benjamins, nach dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, zweite Ruinentheorie in Buchform.

Verbundsteine: die Komposita

Die kondensierteste Form der monumentalen, inskriptiven, sich dem Bewusstsein, Gedächtnis und Diskurs einprägenden Rede ist der Begriff. Nicht wenige der Begriffe, mit denen Benjamin operierte, indem er sie umprägte, sind Doppelbegriffe, Komposita, die man in beide Richtungen, als Fusionsformen objektiver und subjektiver Genitive lesen muss. Man könnte sie Steckverbindungen nennen oder auch Eckbausteine. Vielleicht sind sie Benjamins erfolgreichste, weil auffälligste, erkenntnisintensivste und zugleich unauffällige, unkenntliche Aphorismen, lapidare Worte, die Baustein, Unruhekapsel und Mörtel zugleich sind.

In *Über die Unverständlichkeit* (1800) hatte Friedrich Schlegel die quasi-autodynamischen, als Tendenzen erkennbaren und durch weitere Reflexion zu befördernden Bewegungen der Kunstkritik in den Werken selbst zu einer Sprachtheorie entfaltet. Demnach gelte, wie Benjamin Schlegel zitierend in Erinnerung ruft, »daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden, [...] daß es unter den philosophischen Worten [...] geheime Ordensverbindungen geben muß«.²² Angesprochen scheint hier das Zentrum der frühromantischen Sprachphilosophie wie ihrer Benjamin'schen Behandlung. Bei dem Ausdruck geheime Ordensverbindungen mochte Schlegel vielerlei zugleich tun: die Impersonalität der *Athenaeum*-Fragmente, die ja

21 Ebd., S. 179.

22 Friedrich Schlegel: »Über die Unverständlichkeit«, in ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 (Anm. 9), S. 363–374, hier S. 364. Benjamin zitierte diese Wendung in WuN III, 46.

Produkte des Symphilosophierens waren, verteidigen, die Unpersönlichkeit der um sich selbst bekümmerten Sprache betonen, die handlungslenkende Maschinerie der seit Goethes *Wilhelm Meister* florierenden Geheimbund-Romane ins Innersprachliche verlegen und die genieästhetische Vorstellung vom kreativen Autor zum chemischen Modell eigendynamischer Scheidung und Bindung der Termini umstellen. Was Benjamin aus diesem Wort ableitet, ist vor allem eine Technik der Zusammensetzung von Begriffen, eine Technik, wie sie das Wort Ordensverbindungen sowohl beschreibt wie darstellt.

Wenn Benjamin nach Niederschrift der Dissertation an Ernst Schoen schreibt: »Die Komposition der Arbeit hat hohe Ansprüche« (GB II, 26; Brief Nr. 234 v. 14.5.1919 an Ernst Schoen), dann klingt das zunächst so, als wolle er den Komponisten auf die sprachmusikalische Faktur seiner Schrift hinweisen; zumal er ihm gegenüber seine Konkordanz von Schlegel'schen und Hardenberg'schen Aussagen als »Fragmentenharmonie« (GB I, 456; Brief Nr. 203 v. Mai 1918 vgl. GB I, 362; Brief Nr. 175 v. Juni 1917 an Geshom Scholem) bezeichnet hatte. Komposition jedoch meint hier eine Fortschreibung des frühromantischen Verfahrens der Kompositabildung. Auch hier erkennt er ein Spezifikum, das vor ihm vielleicht nur Jean Paul intuitiert hatte. Mit großem Nachdruck restituiert Benjamins Arbeit die Gründe und die Methode der »zahlreichen terminologischen Neubildungen Friedrich Schlegels« (WuN III, 51) und findet sie in August Wilhelm Schlegels Wort von der mystischen Terminologie seines Bruders auf den Begriff gebracht. Was Friedrich Schlegel leistete, erscheint dreifach vernetzt: mit dem »radikalen mystischen Formalismus« der Fichte'schen Erkenntnistheorie, mit Novalis' »eigentümliche[r] Erkenntnismystik«, vor allem aber mit der »Kantischen Mystik«. Denn über Kant statuiert Benjamin in einer Notiz aus der Phase seiner Dissertation: »Seine Terminologie ist mystisch.« Hieran anschließend leistete Schlegel nun eine »mystisch-terminologische Verschmelzung des ästhetischen mit dem philologischen Kritikbegriff«. Eine Verschmelzung, die diese beiläufig in einer Fußnote begegnende Wendung auf dreierlei Weise nachvollzieht: durch Bindestrich-Verklammerung (»mystisch-terminologisch«), durch Begriffskomposition (»Kritikbegriff«) und durch den Begriff des Mystischen selbst, der eine *unio mystica* impliziert, Versenkung des Ichs ins Göttliche, Durchdringung von Subjekt und Objekt der Erkenntnis (wie in der frühromantischen Naturerkennnis), Fusion von epistemologisch-ästhetischer und literaturkritisch-philologischer Erkenntnis, Sprachdenken und Wahrheit.

Drei Kautelen sind hier allerdings angebracht. Erstens denkt Benjamin zu dieser Zeit bei Mystik zwar auch an die Kabbala, doch steht die seinerzeitige Kenntnis der jüdischen Mystik noch nicht auf der Höhe, auf die sie Benjamins Freund Gershom Scholem führen wird. Scholems Auffassung der Kabbala ist in seiner

Berner Zeit noch nicht voll entfaltet und noch immer von Ansichten Martin Bubers berührt. Zweitens war schon den Romantikern bewusst, wie schmal der Grat ist, der die Erschließungsleistung mystischer Vereinigungsschau trennt von der Leere einer *coincidentia oppositorum*, der alles nichts und nichts alles zu werden droht. Und drittens wird Benjamin mit Blick auf restaurative und reaktio-näre Strömungen des 19. Jahrhunderts selbst gewusst zu haben, dass intuierende Mystik und alles vernebelnder Mystizismus in bedenklich enger Nachbarschaft zueinander stehen. Tatsächlich hat Rodolphe Gasché diese Leitdifferenz am *Begriff der Kunstkritik* aufgewiesen.²³

An den frühromantischen Begriffsbildungen entdeckt Benjamin den hohen Stellenwert der Komposita. Sie bestätigen ihm – paradigmatisch wie vorbildlich-nachvollziehend – Schlegels Definition: »der Gedanke [...], worin man die Welt in eins zusammenfassen und den man wieder zu einer Welt erweitern kann, ... ist, was man Begriff nennt« (WuN III, 51 f.)²⁴ Schlegels mystische Begriffe sind »romantische[] Begriffsmystik« (GS III, 97). Entsprechend rühmt Benjamin am 116. *Athenaeum*-Fragment, dass es die Synthese an allen Begriffen vornimmt, und bescheinigt Schlegels Neologismus von der Transzendentalpoesie die Qualität einer »begriffliche[n] Konzentration« (101). Auf die Formel gebracht ist der Gewinn der Kompositabildungen in dem von Schlegel zitierten Fichte'schen Terminus, wonach solche Komposita Wechselbegriffe sind, die einen Wechselbeweis zu führen erlauben. Sichtbar wird hier die enge Verknüpfung der Vokabeln Begriff und Kunstkritik, die der Benjamin'schen Dissertation im Titel voranstehen. Kunstkritik ist für Benjamin der prioritäre Begriff, weil er Wechselbegriff ist: Kunst, die Kritik und Kritik, die Kunst ist. Am Anschaulichsten ließen sich solche Komposita mit Doppelpfeilen schreiben, weil diese als Zeichen für die Wechselseitigkeit, Wechselprägung, Wechseldurchdringung der darin zusammengebrachten Begriffe dienen können.

»Kunstkritik«, diese »merkwürdige Verkettung [...], durch welche der Begriff der Kritik zum esoterischen Hauptbegriff der Romantischen Schule [...] wurde« (54 f.), ist als mystische Verschmelzung von Kunst und Kritik das Meisterstück von Schlegels kritischem Schreiben. Mit einer Formel aus dem 116. *Athenaeum*-Fragment ließe sie sich begreifen als Synthese von Genialität und Kritik. Benjamin erklärt diese Synthese historisch als eine von Genieästhetik und Regelpoetik. Das Muster ist damit gesetzt. Benjamin entdeckte es auch in Schlegels »mystische[r] These, daß die Kunst selbst ein Werk sei« (98). Damit erklärt sich

23 Rodolphe Gasché: »The Sober Absolute. On Benjamin and early Romanticism«, in: *Walter Benjamin and Romanticism*, hg. v. Beatrice Hanssen/Andrew Benjamin, London u. a. (Continuum) 2002, S. 51–68, 214 f.

24 Allerdings hat Benjamin dieses Zitat zurechtgebogen (vgl. WuN III, 228).

auch das Wort Kunstwerk als Wechselbegriff: Kunst, die sich in Werken manifestiert; Werke, deren Vielheit kritisch im *Totum* der Kunst zerschellt und aufgeht. Am Ende verschmelzen für Benjamin die beiden zentralen Komposita seiner Arbeit: Kunstwerk und Kunstkritik. Wenn nämlich Kunstkritik »vom Kunstwerk nicht prinzipiell unterschieden werden [kann]« (118), dann wäre Kunst: Kritikwerk und Werkkritik.

Man kann das Begriffsalchemie nennen oder eben terminologische Mystik. Offensichtlich ist sowohl das Spielerische wie der Ernst, mit denen Benjamin diese Zusammenhänge erkundet. Denn die entscheidenden Begriffe von Benjamins Arbeit tendieren zu dieser Wechselbegriffs-Qualität oder scheinen immerhin an ihr gemessen werden zu sollen. Exzessiv-intensive Kompositabildung, ein morphologisches Spezifikum des Altgriechischen und vor allem auch der deutschen Sprache, macht Benjamins Dissertation zum Schauplatz der Bewegung, Überlagerung, Fortführung, Förderung mehrerer Schichten und Etappen von Doppelbegriffen. Unverkennbar rekurriert Benjamin strukturell dabei auf Kants Begriff des Synthetischen und auf seine Synthesebildungen, auf Fichtes Zentralbegriffe Wissenschaftslehre, Tathandlung und Wechselbeweis, auf Goethes *Farbenlehre* – Musterbeispiel für jene dem alten Goethe eigentümlichen »grammatischen [...] Fügungen« (GS IV, 210),²⁵ die zuallererst sich einem »Vorherrschen der Komposita« (ebd.) verdanken – und auf Schlegels und Novalis' kühne Wortverbindungen. Gerade sie werden im Lichte von Benjamins Arbeit als eine spezifische Klasse von Termini sichtbar. Benjamins Präferenz gilt allerdings denjenigen Komposita, in denen eine bipolare osmotische Bewegung zu arbeiten scheint, eine Bewegung, die hinter der Schlichtheit und Gewöhnlichkeit des Doppelbegriffs verborgen ist und erst durch die Intervention des interpretierenden Theoretikers wieder freigelegt wird. Kunstkritik wirkt wie ein fast schon lexikalisierter Ausdruck. Man könnte sagen, Benjamin vollziehe an ihm das, was Friedrich Schlegel in dem Wort Zeitschrift gedacht zu haben scheint.

Dass Benjamin sich der Gefahr, dem vorschnell vereinheitlichenden, verführerischen Schein von Kompositabildungen zu erliegen, bewusst war, zeigt sein Einwand gegen die »sprachliche Bildung des Titels« von Hölderlins Gedicht *Dichtermuth*. Sie schien ihm problematisch, »da eine eigentümliche Unklarheit jene Tugend auszeichnet, der man den Namen ihres Trägers beigibt, uns so auf eine Trübung ihrer Reinheit durch allzu große Lebensnähe dieser Tugend

25 Walter Benjamin: »Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen« [1936], in: GS IV, 149–233, hier 210. Explizit beruft sich Benjamin hier auf Ernst Lewys Forschungen: *Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen*, Berlin (Cassirer) 1913 (vgl. ebd.), denen er einen Ehrenplatz in seiner intellektuellen Biographie einräumte (vgl. Benjamin: »Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin [VI]«, in: GS VI, 225–228, insb. 225). Vgl. Benjamin: »Hundert Jahre Schrifttum um Goethe«, in GS III, S. 326–340, hier 332.

hinweisend. (Vergl. die Sprachbildung: Weibertreue)« (GS II, 111).²⁶ Und auch den späten Schlegel bezichtigt er der »Amalgamierungen und gegenseitige[n] Trübungen mehrerer Begriffe des Absolutums«. Die Chemie der Termini droht hier zur obskuren Alchemie zu werden, Mystik zum scharlatanesken Mystizismus. Wo aber die Begriffskomposita abstrakt, lebensfern und klar genug sind, sind ihre Zusammensetzungen – hier und in Benjamins anderen Schriften –, erkenntnisintensive *uniones mysticae*, die er sich aneignet. So von Hölderlin die Verfahrensart, von den Frühromantikern die Allfähigkeit, das Dichtungsvermögen, die Divinationskunst, die Erkenntnismystik, die Ideenkunst, die Kunstlehre, Kunstpoesie, Kunstsprache, das Kunsturteil, den Kunstwert, die Lebensfülle, den Mutwillen, die Natureinsicht, die Schreibart, die Selbstbeschränkung, -reflexion, -schöpfung, die Transzendentalpoesie, den Universalgeist, die Universalpoesie, Universalphilosophie, den Wechselbegriff und Wechselbeweis. An seinem wichtigsten Kompositum, dem Terminus »Reflexionsmedium«, schätzte Benjamin gerade, dass hier »[d]er Doppelsinn der Bezeichnung [...] in diesem Falle keine Unklarheit mit sich [bringt]. Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium [...], andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt« (WuN III, 39; Fn. 60). Offensichtlich ist es in analoger Weise gebildet wie das Doppelwort *Kunstkritik*.

Vom *Begriff der Kunstkritik* aus erscheint Benjamins gesamtes Werk als ein unentwegtes Verfahren der Scheidung und Fügung, Analyse und Synthese von Begriffen – konkreter, von begrifflichen Zusammensetzungen, die in seiner Erfahrung wie in seinen Schriften Kondensate, energetische Zentren, ja beinahe magische Formeln geworden sind: Jugendbewegung, Kunstgeheimnis, Kunstkritik, Kunstwerk, Reflexionsmedium, Begriffsmystik, Wahlverwandtschaft, Trauerspiel, Naturgeschichte, Einbahnstraße, Denkbild, Passagen-Werk, Passagenmythos, Jetztzeit, Geistesgegenwart. Dem entsprechen Komposita in der für Benjamin prägenden theoretischen Literatur. Sie haben auch nach dem Abschluss seiner Dissertation auf sein Sprachdenken und seine eigene theoretische Schreibweise eingewirkt: etwa Freuds *Traumdeutung*, Alois Riegls *Kunst-Industrie* und Aby Warburgs *Pathosformel*.

Berliner Kindheit – *sur le chantier?*

Die Texte *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bilden »kein episches Kontinuum, sondern eine Folge von Episoden, in denen Zeiten und Ereignisse zu Bildern verdichtet werden. (...) Darstellungsweise und Bauform der Texte sind also dem Modus des Erinnerens angeglichen, der ebenfalls räumlich, blitzhaft,

²⁶ Walter Benjamin: »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. ›Dichtermut‹ – ›Blödigkeit‹«, in: GS II, 105–126, hier 111.

fragmentarisch und diskontinuierlich ist (...). Die Berliner Kindheit wird dadurch zu einem autobiographischen Text aus kombinierbaren Teilen im Sinne des konstruktiven Fragmentarismus.«²⁷

Hier schließt Davide Giuriatos Arbeit, die jüngste Monographie zur *Berliner Kindheit*, an – allerdings nicht ohne diese These radikal zu paradoxieren. Den Gegenstandsbereich der Benjamin'schen Mikrologie bestimmt sie als fragmentarischen:

Die Wissenschaft vom Kleinen definiert sich bei Benjamin durch Verfahrensweisen bzw. durch Objekte der Untersuchung, die im wörtlichen oder übertragenen Sinne »verkleinert«, »fragmentiert«, »bruchstückhaft« sind und durch eine Methode der Untersuchung, die klein macht, die also im wörtlichen oder übertragenen Sinne »verkleinert«, »fragmentiert«, »mikroskopisch vergrößert«.²⁸

Der räumlich gedachte Fragmentarismus der Mikrologie hat sein zeitlich gedachtes Pendant im Fragmentarismus der unterbrechenden Geste.

Giuriatos Rekapitulation von Benjamins Überlegungen zum Gestischen will spezifisch auf eine einzige Geste hinaus: die »Geste des Schreibens«²⁹. Sie scheint für Benjamins Schriften ebenso grundlegend wie erschütternd. Zumal die autobiographischen Texte, in denen er seine Berliner Kindheit zu rekapitulieren sucht, durch den ihnen zugrunde liegenden irreversiblen und unverzichtbar-konstitutiven Erwerb der Schreibfähigkeit von der Zeit, die sie heraufholen wollen – paradigmatisch eben die Phase dieses noch nicht abgeschlossenen Erwerbs –, abgetrennt sind. Sie müssen an dieser kultur-ontogenetischen und medientechnischen Barriere scheitern und gewinnen daraus eine doppelte Erkenntnis. Erstens konzipieren sie die Uneinholbarkeit des autobiographischen Vorsatzes nicht nur als etwas Selbstverständliches, sondern auch als Paradigma der Einsicht, »die Unerfahrbarkeit [scil. der Kindheit]« sei »zu der geschichtlichen und anonymen Erfahrung um Neunzehnhundert«³⁰ zu profilieren. Und zweitens hebt dieses Beschreiben (mit Schrift Beschwören und Bedecken) der eigenen Kindheit erinnerungsarchäologisch immer neu an.

27 Schöttker: *Konstruktiver Fragmentarismus* (Anm. 3), S. 231.

28 Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheits Erinnerungen* (1932–1939), München (Fink), 2006, S. 103. Zu den Editionsprinzipien, die Benjamins *Berliner Kindheit* nahelegen, und zu Giuriatos Buch vgl. nunmehr: Burkhardt Lindner: »Schreibprozeß, Finisierung und verborgene Erinnerungstheorie in Benjamins ›Berliner Kindheit‹. Zur erstmaligen Edition des Gesamtnachlasses«, in: *Finis. Paradoxien des Endes*, hg. v. Peter Brandes/Burkhardt Lindner, Würzburg (Könighausen & Neumann) 2010, S. 83–128.

29 Ebd., S. 52.

30 Ebd., S. 197.

Der Gestus des Unterbrechens bezeichne daher auch die Attitude, die Benjamins *Berliner Kindheit* im Verhältnis zu Prousts *Recherche* einnimmt:

Über das Proustsche Weiterschreiben einer unwillkürlichen Erinnerung hinaus unterbricht sich Benjamins Erinnerung im Um-Schreiben, indem es sich stets revidiert. Der modifizierenden Wiederholung, die Benjamins Kindheitserinnerungen als zwar unabschließbare, aber immer wieder auf sich selbst [sich] zurückbeugende Bewegung des Ab- und Umschreibens wesentlich prägt, wird damit ein ebenso konstitutives wie destruktives Moment zugesprochen. Aus dieser Tätigkeit werden die Funde überhaupt erst konstituiert, treten aber immer nur als fragmentarische »Torsi« hervor. Das Schreiben der Erinnerung zerstückelt somit das Erinnerte, und zwar gerade in der Geste der Wiederholung, des »Umwühlens« und Umschreibens.³¹

Dieses Umschreiben ist nicht nur ein repetitives, es geht auch ins Kleine. Es versenkt sich ins minutiöse Detail einer kindlich miniaturisierten, freilich auch vom Antikonservatismus des barbarischen Kindes imaginär zertrümmerten Welt und bricht seine Reminiszenzen zu intensiv-kurzen denkbildlichen Reflexionen herunter.

So materialisiert sich die »poetologisch begründete, mikrographische Fragmentarität von Benjamins Kindheitserinnerungen«³² in einer »wahrhaft zerstückelten Produktion«.³³ Ein impliziter Imperativ dieser Auffassung ist allerdings, Benjamin noch einmal aus dem rezeptionshistorischen Kontext seiner Repräsentation durch Adorno herauszureißen. Und da Adorno für Benjamin die philosophische Form des frühromantischen Fragments in Anschlag gebracht hatte, entgegnet ihm Giuriato, die *Berliner Kindheit* sei »weder ein ›Buch‹ [...] noch ein ›Text‹ [...] noch etwa ein ›Fragment‹ [...] sondern ein *work in progress*«.³⁴ Abschließend hält er fest, die Zwiesprache, die »das Schreiben der Erinnerung mit sich selbst« bei Benjamin führe, sei hier »sowohl als proliferatives Konstituens wie als kritisches Destruens am Werk«.³⁵ Das klingt so, als solle die Negativität des Fragmentierungsprozesses, sein *contra totum*, um das Positivum eines *pro infinitate* ergänzt werden. Man darf fragen, ob dieser Doppelaspekt nicht schon im frühromantischen Fragmentarismus mit seiner futurischen Expansionsdynamik enthalten war. Giuriatos Klage, die *Berliner Kindheit* sei bisher zumeist

31 Ebd., S. 83 f.

32 Ebd., S. 106.

33 Ebd., S. 117. Die Wendung zerstückelte Produktion lässt an Benjamins Wort von seiner verzetelten Schreiberei denken (vgl. Ursula Marx/Gudrun Schwarz/Michael Schwarz u. a.: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hg. v. Walter Benjamin Archiv, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2006, Kap. 2 [S. 30–43]).

34 Giuriato: *Mikrographien* (Anm. 28), S. 223.

35 Ebd., S. 304.

mit den Augen einer konservativen Werkästhetik gelesen worden, ließe sich also auch schlegelisch formulieren.

Doch solche Alternativen sind leer, solange die Frage ungestellt bleibt, ob Benjamins Schreibhaltung und *publishing policy* hier zutreffend charakterisiert sei. Mit einer gewissen Austerität zieht Giuriato zwei Demarkationslinien. Die erste trennt das Schreibprojekt der *Berliner Kindheit* kategorial von jeglicher Tendenz, in der definitiven Gestalt eines Buches zu terminieren; die zweite bestreitet diesem Projekt eine Affinität zur Publikation überhaupt. Autor, Redakteur und Leser verharrten demnach in einer Art Personalunion. Sie blieben gefangen in einem Revisionsprozess, der sachlich wie zeitlich nicht aufhören, daher auch nie eine Öffentlichkeit zu sich einlassen kann, die beanspruchen könnte, über das Publierte das letzte Wort zu haben.

Giuriato beruft sich dabei auf Benjamins Einsicht, die universale Geste des Buches habe ihre Zeit gehabt und weiche nun einem flirrenden Netz ganz anderer Formate der Schriftübermittlung (Plakat, Reklame, Kartei, Film usw.). Die von Benjamin beschriebene Alternative zwischen der »diktatorische[n] Vertikale« (GS IV, 103), in die Film und Reklame die Schrift drängen, und der »archaische[n] Stille des Buches« (ebd.) platziert den Ort ihres Erscheinens, die *Einbahnstraße* ihrem Publikationscharakter nach auf der Seite dieser Vertikale. Aber der *Ver-eidigte Bücherrevisor*, in dem man ein Benjamin'sches Selbstportrait lesen kann, ist immerhin noch mit Büchern befasst. Gerade, dass sie als Medium unterzugehen drohen, mag ihnen seine Sympathie sichern; und man muss nicht bei Gogol nachsehen, um zu spüren, dass der Revisor seinen Prototyp im Vorstellungsbereich der Buchreligionen hat.

Wenn Giuriatos Überlegungen, die Arbeit an der *Berliner Kindheit* habe etwas mit dem Scheitern von Benjamins Universitätskarriere (dem Ende seines Lebens als *homo academicus*) und seiner Exilierung aus dem Deutschen Reich zu tun, unter den Verdacht des biographistischen Reduktionismus stellt, betreibt er nicht zum letzten Mal Anti-Psychologie, sondern verschiebt die Psychologie in eine idealtypisch isolierte Schreibszene. Autark oder monologisch beugt sich in ihr das Schreiben, wie zitiert, auf sich selbst zurück und hält als Schreiben der Erinnerung mit sich Zwiesprache. Das *Setting* dieser Schreibszene wirkt daher wie ein Schiff ohne Meer, und es hat Schlagseite Richtung Narzissmus.

Solcher Narzissmus war nicht der Benjamins. Zwar als Bibliophiler und Büchersammler hatte er auch ein privatives Verhältnis zum Gedruckten. Die Zierlichkeit seiner Handschrift, ihre miniaturkalligraphische Virtuosität, die Sorgfalt, mit der er sein Geschriebenes pflegte, hütete, archivierte (von Scholem archivieren ließ), deuten auf einen Autor, der sich in die Materialität und graphische Signatur zumal seiner eigenen Schrift verguckt hatte. Das aber ist nur die eine, esoterische Hälfte

Benjamins. Ihr gegenüber steht der Benjamin, der aufs Gestalten und Wirken ausging. Der Torso war ihm keine Figur des Scheiterns, sondern notwendige Vorgestalt einer Entstaltung, die allererst neue Figurationen auch der eigenen Identität ermöglicht: »Denn was einer lebte, ist bestenfalls der schönen Figur vergleichbar, der auf Transporten alle Glieder abgeschlagen wurden, und die nun nichts als den kostbaren Block abgibt, aus dem er das Bild seiner Zukunft zu hauen hat« (GS IV, 118). Mit seiner Zukunft aber meinte Benjamin nicht nur – und auch: nur nicht – seine eigene. Der sie schreibend herbeiführen wollte, war ein wirkungsbewusster Exoteriker, ein publizistischer Strategie und ambitionöser Meister des autoritativen, gnomischen, zitierbaren, treffenden Worts: der Autor Walter Benjamin, dessen Schriften unter dem Druck entstanden, dass sie zum Druck und in die Welt hinaus strebten.³⁶ Dass sich Benjamin immer wieder um die Veröffentlichung von Texten der *Berliner Kindheit* und auch um deren Publikation in Buchform bemüht hat, war demnach nicht allein dem Abwehrkampf eines Exilschriftstellers gegen seine Verarmung geschuldet, sondern es war diesem Werk nicht äußerlich.

Durchbruch und Iteration

Was Guirriato zweifellos erkannt und luzide herausgestellt hat an Benjamins Schreiben, ist, dass es iterativen Charakter hat. Wie Benjamins Einsicht nach die gesamte Philosophie ein Wieder- und Wieder- und Wiederaufsuchen und -traktieren einer überschaubaren Zahl von basalen Fragen darstellt, so stellt das Sprechen ein immer neues Aufnehmen und Ansetzen dar. Sie ist von daher kein ein für allemal Feststellendes und Festgestelltes, sondern ein ständig zu erneuern-des Exerzitium. In *Der gute Schriftsteller* scheut sich Benjamin nicht, es sportlich zu bezeichnen, als ein Training, das wie das Gehen sozusagen die Beweglichkeit des Sprachsinns geschmeidig hält.

Zu Beginn des *Trauerspiel*-Buchs präsentiert Benjamin als genuines Genre dieses Denksprachmodus den Traktat. Charakterisiert Lukács' idealtypischen Essay – in *Die Seele und die Formen* von 1910 – die Fähigkeit, an jedem Punkt abzubrechen, so bestimmt den Traktat Benjamin'scher Observanz das Vermögen, ständig

³⁶ »Daher ist auch das Hauptobjektiv meiner publizistischen Strategie, alles, was ich verfasste – von einigen Tagebuchnotizen abgesehen – um jeden Preis zum Druck zu befördern« (GB IV, 61). Die Verbindlichkeit, die das Schreiben zumal des späten Goethe für das Benjamin'sche hatte, könnte sich auch erstreckt haben auf den von Eckermann protokollierten Satz: »Wer aber nicht mindestens eine Million Leser erwartet, sollte keine Zeile schreiben.« (Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Vollständige Ausgabe*, 2 Bde., hg. v. Ernst Merian-Genast, Basel [Birkhäuser] 1945, hier Bd. 1, S. 150 [12.V.1825]).

neu anzuheben: »Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein [scil. des Traktats] erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation.« (GS I, 208)³⁷

Diese Methode, die Benjamin am Beginn des *Trauerspiel*-Buchs als seine eigene zu erkennen gibt, eine Methode, die er etymologisch als eine des Umwegs übersetzt – »Methode ist Umweg« (ebd.) –, scheint nicht nur anti-cartesisch (als Alternative zu Descartes' Programm des stetig-beharrlichen geraden Voranschreitens im *Discours de la méthode*), sondern auch cartesisch (als Erneuerung des iterativen Meditierens, das den Duktus der *Méditations philosophiques* bestimmt; selbst Derridas *Zweiundfünfzig Aphorismen* nehmen dieses Modell auf. Denn wie Descartes sieben Meditationen die Wochentage zum Zeitstrukturmodell nehmen und suggerieren, das Gedachte stehe immer nur dann und solange in Geltung, wie es jede Woche akut, im Moment des intellektuellen Nachvollzugs, neu durchdacht werde; so orientieren sich Derridas Aphorismen an der Zahl der Wochen eines Jahres; Benjamins berühmte Dreizehner-Reihen³⁸ – übrigens die Summe der Wochen, die eine Jahreszeit hat (13 Wochen x 4 Jahreszeiten = 52 Wochen eines Jahres). Benjamin präsentiert Denken als schriftliches Sprechen und Gedankeneinheiten als Einheiten von Sätzen und Kola. Dem ersten Blick auf den Satzspiegel erscheint die Schriftgestalt dieser Methode wenig spektakulär und makrostrukturell strenger durchkomponiert (kohäsiver) als die frühromanische Form des Fragments.

Offensichtlich fragmentarisch-aphoristisch scheint Benjamins Schreiben daher prima vista vor allem abseits der großen Abhandlungen in jenen Texten kleineren Formats, die nach dem Prinzip des Setzkastens und der Blockbildung nicht unwesentlich als Restrukturierung, Umsetzungen älterer Textbausteine angelegt scheinen: konstruktiver Fragmentarismus. Hier sticht natürlich die *Einbahnstraße* hervor mit ihrem geradezu hämmernd-insistenten Immer-neu-Ansetzen und ihren wie quartalhaften, immer zu dreizehn Gruppen gebündelten Thesen und Grundsätzen. Das Strukturgesetz der Architektur im 20. Jahrhundert: die Verwendung industriell gefertigter und normierter Bauelemente, scheint hier in ein Buch übersetzt, das mehr öffentliche Straße denn Erzeugnis aus dem und Lektüre für das Kämmerlein sein will. Das Wieder- und Wiederansetzen hat bei

37 Benjamin: »Ursprung«. Vgl. den Abschnitt »Innenarchitektur« in Benjamins *Einbahnstraße* (GS IV, 111). Vgl. dazu Detlef Schöttker: »Fragment und Traktat. Walter Benjamin und die aphoristische Tradition«, in: *Weimarer Beiträge* 43 (1997), S. 503–519; ders.: *Konstruktiver Fragmentarismus* (Anm. 3), S. 32–39. Zur Spannung, Konvergenz und Differenz zwischen Traktat und Essay bei Benjamin vgl. auch Dieter Bachmann: *Essay und Essayismus*, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1966, S. 118–124 und Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht), 1999, S. 266 u. 270.

38 Vgl. Marx/Schwarz/Schwarz: *Walter Benjamins Archive* (Anm. 33), S. 12 f.

Benjamin aber neben dem exerzitienhaften täglichen Neu-Ansetzen, Sich-Revidieren und Neu-Überschreiben aber durchaus auch etwas Eingreifendes, Ereignishaftes und Weisendes – weisend, richtungsanzeigend, deskriptiv und zugleich präskriptiv wie das Einbahnstraßen-Schild selbst, das auf der Umschlagsvorderseite von Benjamins Aphorismus-Buch zu sehen ist. In der gedruckten Widmung, die Benjamin diesem Text voranstellt, kommt dieses Moment, durchaus als ein gewaltig gedachtes *Memento*, monumental interpunktionslos zum Ausdruck: »Diese Straße heißt/Asja-Lacis-Straße/nach der die sie/als Ingenieur/im Autor durchgebrochen hat« (GS IV, 83). Durchbrüche aber sind autoritativ, irreversibel und unrevidierbar.