

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

MALTE KLEINWORT

Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch

Über Stock und über Steine
Aber brich Dir nicht die Beine¹

Wer nach positiven Bestimmungen der Desorientierung sucht, wird bei Benjamin schnell fündig. So ist der Flaneur, eine zentrale Figur im Passagen-Projekt, nicht zu denken, ohne die Fähigkeit, sich zu desorientieren. Beim Flanieren wird die Stadt erkundet, ohne den jeweils eigenen Standort genau bestimmen zu können (vgl. z. B. GS V, 524 f. u. 1052 f.). Die Probleme, die mit Benjamins »Irrkünsten« (GS VI, 469) einhergehen, werden von ihm kaum expliziert, sondern zeigen sich lediglich in der Praxis. Am Beispiel einer Handschrift der Vorrede zum Trauerspielbuch lässt sich nachzeichnen, wie Benjamin trotz des emphatischen Plädoyers für eine »Kunst des Absetzens« (GS I, 212, 931) die Desorientierung beim Schreiben als Problem ausmacht, das praktische Lösungsmöglichkeiten erfordert.

Nach Benjamin ging mit den »Irrkünsten«, die ihn Paris lehrte, ein »Traum« in Erfüllung, »dessen früheste Spuren die Labyrinth auf den Löschblättern [s]einer Schulhefte waren« (GS VI, 469). Es ist kein Zufall, dass für Benjamin gerade die Löschblätter dingliche Manifestationen der erträumten Desorientierungskunst waren. Vielmehr zeigt sich an ihnen einerseits die Bedeutung der materiellen Seite des Schreibens für Benjamin und andererseits, wie eng Schreiben und Lesen mit Praktiken der Orientierung oder Desorientierung verbunden sind.² Bereits bei Immanuel Kant werden Fragen der Orientierung anhand eines »beschriebenen Blattes« verhandelt.³ Wie die Labyrinth auf Benjamins Löschblättern als Spuren seines Traums von den Irrkünsten zugleich auch spiegelverkehrte

1 Das sollte, wie Benjamin in einem auf den 19.2.1925 datierten Brief an Gershom Sholem schrieb, ursprünglich das Motto zur Einleitung seines Trauerspielbuchs sein (GB III, 14 u. GS I, 882).

2 Zur Bedeutung der Materialität des Schreibens für Benjamin vgl. Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München (Fink) 2006.

3 Vgl. Immanuel Kants Abhandlung: »Von dem ersten Grunde der Unterschiede der Gegenden im Raume«, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt (WBG) ³1960, Bd. 2, Teil 2: *Vorkritische Schriften bis 1768*, S. 993–1000, hier S. 995.

Spuren seines Geschriebenen waren, so verdeutlicht für Kant die spiegelverkehrte Schrift grundsätzlich die Auswirkungen einer Desorientierung. Nach Kant wird die Schrift durch eine die Orientierung verhindernde Vertauschung von links und rechts schlicht »unkenntlich«.⁴

Abgesehen vom Blick durch den Spiegel, dem Blick aufs Löschblatt oder einer Vertauschung von rechts und links: Was könnte beim Lesen oder Schreiben die Schrift unkenntlich machen? Alles, was an Auffälligkeiten in einem handschriebenen Text denkbar ist: durchscheinendes Papier, ungewöhnliche Blatteinteilungen, Skizzen, Zeichnungen, Striche, Streichungen oder Extravaganzen der Handschrift.⁵ All diese handschriftlichen Quellen oder dinglichen Verursacher von Desorientierung verschwinden üblicherweise im Übergang von der Handschrift zum gedruckten Text. Es verschwindet oder wird unkenntlich, was für Unkenntlichkeit verantwortlich gemacht werden könnte; die Löschblätter mit ihren Labyrinthen haben im gedruckten Heft oder Buch nichts zu suchen.

Es ist daher naheliegend, in Benjamins Handschriften nach Spuren seiner Irrkunst zu suchen. Vor allem die *Berliner Chronik* und Benjamins daran anschließendes und unabgeschlossenes Projekt der *Berliner Kindheit* liefern dafür eine Fülle von Beispielen. Benjamin entwirft in »Der vierte Führer«, dem bereits erwähnten prominentesten Beispiel für die Irrkunst aus der *Berliner Chronik*, ein poetisches Schulungsprogramm zur Desorientierung. Auf den in »Der vierte Führer« hervorgehobenen Löschblättern der Kindheit ebenso wie in der Handschrift von »Der vierte Führer«, die auf so dünnem Papier niedergeschrieben wurde, dass die Schrift von der anderen Seite her durchscheint, wird Schrift gerade im Prozess ihres unkenntlich Werdens Objekt einer Faszination, die auch praktische Auswirkungen auf das Schreiben hat. Sucht man beispielsweise die anderen »Führer«, so stellt sich heraus, dass nur drei der von Benjamin genannten fünf Führer explizit

4 Vgl. ebd.

5 Benjamins Vorstellungen von der Desorientierung als Kunst unterhalten eine kaum thematisierte, aber bedeutsame Verbindung zu seinen Überlegungen zur Treue zu den Dingen. Die im Folgenden herausgearbeiteten Probleme der Desorientierungskunst infizieren demnach auch Benjamins Vorstellungen zur Dingtreue. Zur Untersuchung der Verbindung zwischen den beiden thematischen Komplexen, die im Rahmen dieses Artikels nicht geleistet werden kann, eignen sich als Einstieg die Passagen zum Höfling im Trauerspielbuch: Wie »Schilder und Straßennamen, Passanten, Dächer, Kioske oder Schenken« zum Flaneur zu sprechen beginnen, ohne dass dieser sich über seinen jeweils aktuellen Standort vergewissert (vgl. GS VI, 469), so unterwirft sich der Höfling dem Fatum von »Krone, Purpur, Szepter« ohne Ansehung des je aktuellen Herrschers und der jeweiligen Beziehung zu diesem (vgl. GS I, 333 f.). Der Gesinnungslosigkeit des Höflings entspricht die Orientierungslosigkeit des Flaneurs, und wie sich »jedes Geloben und Gedenken aus Treue [...] mit den Bruchstücken der Dingwelt als ihren eigensten, sie nicht überfordernden Gegenständen« umgibt (ebd.), so behielt Benjamin aus Treue gegenüber seinem Traum von der Desorientierungskunst die Erinnerung an die Labyrinth auf den Löschblättern in seinem Gedächtnis (vgl. GS VI, 469).

Pate für einen Abschnitt sind und dass der Abschnitt zum fünften Führer nicht nur topographisch innerhalb des Pergamentheftes vor dem Abschnitt zum vierten Führer steht, sondern auch vor ihm niedergeschrieben worden ist. Davide Giuriato folgert im Anschluss an diesen und weitere handschriftliche Befunde, dass die »kindliche Desorientierung zur Maßgabe einer Irrkunst geworden ist und die eigene Praxis des Schreibens geprägt hat«. ⁶ Im Folgenden werde ich die Schattenseiten dieser Prägung untersuchen. Dabei wird sich erweisen, dass Benjamin zwar durchaus bemüht war, die Desorientierung praktisch zu nutzen, dass er aber andererseits aufgrund der damit einhergehenden Schwierigkeiten Zugeständnisse an das übliche Primat der Übersichtlichkeit machen musste.

Die Kunst des Absetzens

Die Handschrift der Erkenntniskritischen Vorrede, mit der ich mich im Folgenden beschäftigen möchte, ist Teil eines 78 Seiten umfassenden Manuskripts des Trauerspielbuchs. ⁷ Der Text verläuft zumeist in zwei Spalten pro Seite. Während Benjamin zu Anfang die rechte Spalte für Einschübe und Kommentare freilässt, geht er ab der sechsten Seite dazu über, beide Spalten für den fortlaufenden Text zu nutzen.

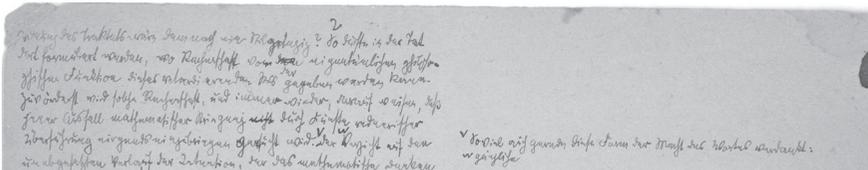


Abb. 1: Trauerspielbuch, Ausschnitt, S. 2, 1924.

Während sich die Irrkunst in der *Berliner Chronik* dadurch auszeichnet, dass sie einen Wert an sich darstellt und nicht als Mittel zum Zweck dient (vgl. GS VI, 469), ist die Kunst des Absetzens im Trauerspielbuch konstitutiver Bestandteil des »philosophischen Stils«, durch welchen die Wahrheit zur Darstellung gebracht

⁶ Giuriato: *Mikrographien* (Anm. 2), S. 130.

⁷ Das Manuskript aus dem Jahr 1924 befindet sich unter der Signatur »Arc.4* 1598/109« im Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem. Die Vorrede befindet sich auf den ersten 15 Seiten (u. 27 Spalten) des Manuskripts. Ein Teil der handschriftlichen Vorrede wurde transkribiert und in den *Gesammelten Schriften* veröffentlicht (GS I, 924–950). An dieser Stelle möchte ich der Bibliothek, vor allem Rachel Misrati, für die Abdruckgenehmigung und die Unterstützung herzlich danken.

werden soll (vgl. GS I, 931). Benjamin vermeidet verständlicherweise, da es ihm in der Vorrede um eine systematische Grundlegung seiner Vorgehensweise in der geplanten Habilitation geht, Begriffe wie Verirren oder Desorientierung, nichtsdestotrotz sind alle wichtigen Momente der Irrkunst in der Kunst des Absetzens enthalten: 1. Fortwährende Bewegung: »Die Kontemplation kennt kein Ende« (926). 2. Die Betrachtung einzelner Dinge steht im Zentrum, nicht ein kontrollierter, kontinuierlicher Argumentationsgang: »Verzicht auf den unabgesetzten Verlauf der Intention« und »jeder Gedanke findet sich vor allem am Gegenstand selbst zurecht« (ebd.). 3. Ziellosigkeit nicht als Problem, sondern als eigentliches Ziel der Bewegung: »Darstellung als Umweg« (ebd.). Gelungen ist die Darstellung, wenn sie den Leser zum Flaneur macht und ihn »nötigt«, in den »Stationen der Betrachtung [...] innezuhalten« (927 f.).

Da Benjamin seine Vorgehensweise nicht nur rechtfertigte und erklärte, sondern in der Vorrede bereits nach ihr vorging, war sie gewissermaßen seine Probe aufs Exempel. In Traktat-Form rechtfertigte er die Traktat-Form (vgl. 926); zuvorderst hatte die Rechtfertigung sich selbst zu rechtfertigen. Die Vorrede als einer der unbestritten schwierigsten und esoterischsten Texte Benjamins gehorchte demnach einer unheilvollen Dynamik: Jede Erklärung war selbst wieder erklärungsbedürftig und erforderte weitere erklärungsbedürftige Erklärungen, die immer wieder weitere erklärungsbedürftige Erklärungen heraufbeschworen.

Das Absetzen gehorcht keinem Kalkül und ereignet sich unvermittelt, und daher gehören zur Kunst des Absetzens Momente des Ungerechtfertigten und des Unkontrollierten. In Benjamins Vorrede gewinnen diese Momente gerade dadurch an Bedeutung und Wirkung, dass sie in ihrer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit beschränkt werden sollen. Seine Ausführungen leiden unter einem Mangel an Leichtigkeit. Was später in der Irrkunst spielerisch daher kommt, wirkt in der Vorrede zuweilen allzu ernst und gewollt. Dadurch treten indes Probleme der Desorientierungskunst, die später leichthin überspielt oder verschwiegen werden, deutlicher zu Tage, als es Benjamin in der Vorrede, die er auch als »maßlose Chuzpe« bezeichnet hat (GB III, 14 u. GS I, 882), selbst recht gewesen sein konnte.

Vergleicht man bei der Lektüre der Handschrift das Aufgeschriebene damit, wie es aufgeschrieben worden ist, ergeben sich im Hinblick auf die Desorientierungskunst und die sie belastenden Probleme erstaunliche Korrespondenzen. So überzeugend die Argumentation auf den ersten beiden Seiten ist, so überzeugend ist auch die Praxis, nur in den linken Spalten den fortlaufenden Text aufzuschreiben und die rechte Spalte für spätere Kommentare und Einschübe freizuhalten. In einem Zug geht es von der »Frage der Darstellung« und der Kritik an der »Systemphilosophie« in Spalte 1 zur Huldigung des Traktats und Würdigung der »theologischen Überlieferungen« in Spalte 2 bis zur Zusammengehörigkeit von Traktat und Mosaik aufgrund der Korrelation vom »Wert der Darstellung« und

der »Qualität des Glasflusses« in Spalte 3 (vgl. GS I, 925–927). Bis Benjamins ebendort resümierend »echte Verwandtschaft« zwischen Mosaik und Traktat feststellt (927), gibt es in der linken Spalte keinen einzigen Absatz und in der rechten nur wenige knappe Einschübe.

Unproblematisch ist die Desorientierungskunst vor allem im Konjunktiv, als Möglichkeit und Versprechen auf ein Jenseits der allzu starren Welt der Systeme und Orientierungen. In der Praxis stößt die Begeisterung für die Desorientierung immer wieder auf bedeutsame Widerstände. In der Handschrift markiert der Freiraum in der rechten Spalte den Bereich, in dem sich die Kunst des Absatzens verwirklichen kann, ohne die Lesbarkeit allzu sehr zu gefährden. Allein durch die zurückhaltende Nutzung behält die Absatzungskunst ihren Glanz. Gleiches gilt für den Text, der zwar keine einfache Argumentationskette aufweist, dessen Brüchigkeit sich aber in Maßen hält. Trotz der Sprünge von einem Thema zum nächsten ist dem Text bis dahin ein Schwung und eine Dynamik eigen, die in weiten Teilen überzeugen und nicht verwirren.

Während in dem ersten, mehr als zwei Spalten langen Absatz die philosophische Darstellung qua Absatzungskunst positiv in ihren Grundzügen umrissen und erläutert wird, beginnt der zweite Absatz mit der »Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt« (927). *Ex negativo* wird die Schwierigkeit umrissen, indem die Vorzüge der mündlichen Rede wortreich hervorgehoben – Stimme und Mienenspiel sorgen für Konsistenz und einen »eindrucksvollen Gedankengang« – und der »Schrift« gegenübergestellt werden, welche »mit

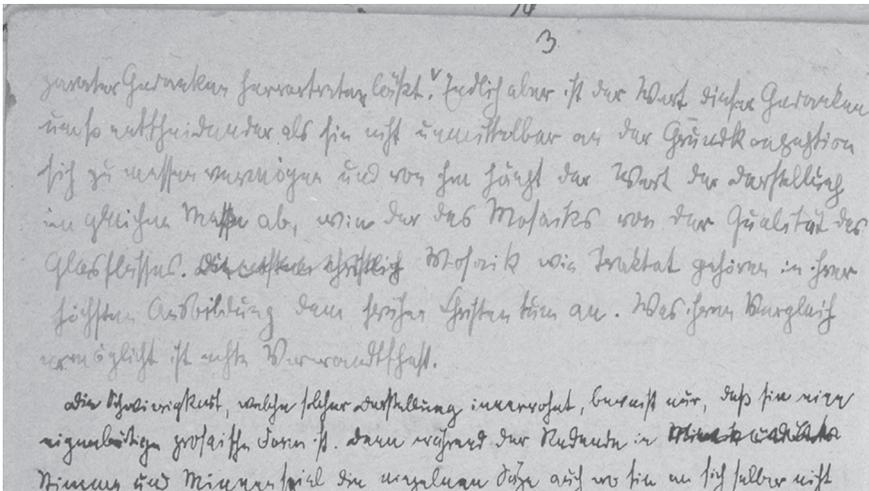


Abb. 2: Trauerspielbuch, Ausschnitt, Spalte 3 oben, 1924.

jedem Satze von neuem« anheben und einhalten muss (ebd.). Tatsächlich beginnt der Absatz mit einer markanten Veränderung in der Handschrift. Benjamin verringert die Größe der Buchstaben im Vergleich zum vorhergehenden Absatz und rückt die Worte enger zusammen.

Markanterweise spricht Benjamin auch bei der Beschreibung der mündlichen Rede davon, dass der Gedankengang so zusammengefügt wird, »als entwerfe er eine groß angedeutete Zeichnung in einem einzigen gewaltigen Zuge« (927). Um die Konsistenz zu verdeutlichen, bemüht Benjamin das Bild einer groß angedeuteten entworfenen Zeichnung. Das Bild lässt sich einerseits verstehen als Symptom für Benjamins Aufmerksamkeit für die bildhafte Seite seiner Handschrift und damit auch für die Aufteilung in Spalten und andererseits als Symptom für Benjamins Unsicherheit beim Schreiben, für die virulente Vorläufigkeit und Vagheit seiner Überlegungen: Nicht nur bloß entworfen ist die Zeichnung, sondern bloß entworfen als bloß groß angedeutet, und im gleichen Satz wird der Gedankengang der Rede zwar als eindrucksvoll, aber »oft schwankend[]« und »vage[]« beschrieben (ebd.).

Lässt sich an dieser Stelle eine Brücke schlagen von Benjamins Terminus »Schrift« zur Bildlichkeit der *Handschrift*, verweist Benjamin darüber hinaus allgemein auf den Unterschied zwischen mündlich mitgeteilten und schriftlich fixierten Gedanken. Das Moment der Zäsur, das Benjamin an dieser Stelle so stark macht, weist auf eine Form der Lektüre hin, die nicht nur an der linearen Ordnung des Geschriebenen interessiert ist, sondern auch offen für die Randbereiche des Sinns und des Verstehens. Schrift allgemein und nicht nur die Handschrift ermöglicht es den Lesenden, Sprache auch als eine Ansammlung von Bildern zu verstehen, die den üblichen Prozess des Verstehens unterbrechen.⁸

Es verwundert daher nicht, dass Benjamin bei der gegenübergestellten mündlichen Rede alles ausklammert, was zäsurierend wirken könnte – zu denken wäre beispielsweise an Gesten oder Zwischentöne –, und *vice versa* bei der Schrift all das, was Sinn und Zusammenhang stiften könnte. Gerade beim Blick auf die ersten beiden Seiten, in denen der Text ohne Absätze in der linken Spalte fortläuft und kaum von Einschüben in der rechten Spalte unterbrochen wird, hätten ansonsten auch Kohärenzeffekte der Schrift bemerkt werden können. Stattdessen

8 Ausführlich ist jene Betrachtungsweise in »Der Lesekasten« beschrieben worden, einem Stück der *Berliner Kindheit* (vgl. GS IV, 267), aber auch in der *Berliner Chronik* (vgl. z. B. GS VI, 514 f.). Die bildhafte oder graphische Seite der Schrift ist bei Benjamin eng mit der Desorientierung und dem Labyrinth verbunden. Schrift wird von ihm »als eine eigenständige materielle Größe begriffen, deren Materialität ebenso wie die sie strukturierenden Differenzen, Zeichen und Leerstellen für die Lektüre von Bedeutung sind« (Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg (K & N) 2008, S. 59) Bei Benjamin stiftet die Schrift keine in sich kohärente Parallelwelt zur Welt des sprachlichen Sinns, sondern wirkt vor allem zäsurierend.

behauptet Benjamin apodiktisch, dass es der Schrift eigen sei, »mit jedem Satze von neuem anzuheben und einzuhalten« (GS I, 927).

Wenn Benjamin schulmeisterlich über die »einzig der philosophischen Erkenntnis geziemende Schreibweise« zu dozieren beginnt, die er zudem »diesseits des gebietenden Lehrworts« situiert, und dabei die Zäsurierung hyperbolische Ausmaße annimmt – je größer der Gegenstand einer Darstellung desto abgesetzter solle dessen Betrachtung sein (vgl. 928) –, erhöht er merklich sowohl den Rechtfertigungsdruck als auch den Druck, seinen eigenen Vorgaben zu entsprechen. Das Ventil für den beidseitigen Druck sind in Benjamins Vorrede die Ideen, die als ehrwürdige Gegenstände der Philosophie für Akzeptanz und eine höhere Form der Einheit sorgen und zugleich die Kunst des Absetzens illustrieren sollen.

Benjamin gerät in Schwierigkeiten, weil die durch die »im Reigen der dargestellten Ideen« (931) vergegenwärtigte Wahrheit eine Einheit garantiert, die weder erfragt noch erkannt werden kann. Derart esoterisch eignet sich die Einheit kaum zur Erklärung oder Rechtfertigung, sondern erhöht sogar die Fraglichkeit von Benjamins Überlegungen. Zudem wird die Argumentation im Anschluss daran zusehends unübersichtlich, denn die abgelehnte »ideenlos[e]« Wissenschaft gleicht sich der von ihm vehement propagierten Kunst des Absetzens an, wenn sie mit dem Vorwurf der »Inkohärenz« und »Diskontinuität« belegt wird und nach Benjamin immer wieder »neue und unableitbare Voraussetzungen« macht (vgl. 932).

Direkt im Anschluss an Benjamins Behauptung, die Diskontinuität der wissenschaftlichen Methodik hätte nichts zu tun mit Vorläufigkeit und verminderter Gültigkeit, wird offensichtlich, dass es seinem eigenen Text an Gültigkeit mangelt und dass das Geschriebene nur vorläufig ist. So endet die Vorrede in der oberen Hälfte der fünften Spalte in einer Sackgasse. Dieser radikale Bruch mit der Linearität eines Textes geht einher und ist verbunden mit einer exzessiven Nutzung der rechten Kommentarspalte. Positiv formuliert, schafft es Benjamin in praktischer Anwendung der Kunst des Absetzens, die Sackgasse zu überwinden, indem er über den Einschub zu einer Stelle vor der Sackgasse die Vorrede fortsetzen kann. Die Kunst des Absetzens offenbart in der Praxis aber auch ihre Schwächen und hat in der Vorrede eine Änderung der Aufschreibepaxis zur Folge, die die Möglichkeiten der Absetzungskunst beschränkt.

Das Labyrinth der Einschübe

Der erste mehrere Zeilen lange Einschub im Manuskript ist derart maßlos, dass er Benjamins Trennung in Text- und Kommentarspalte und die Ordnung auf dem Papier radikal in Frage stellt. In der Mitte von Spalte 3 schreibt Benjamin: »Die Darstellung, wenn sie als die eigentliche Methode philosophischer Erkenntnis sich behaupten will, wird Darstellung der Idee sein« (928).

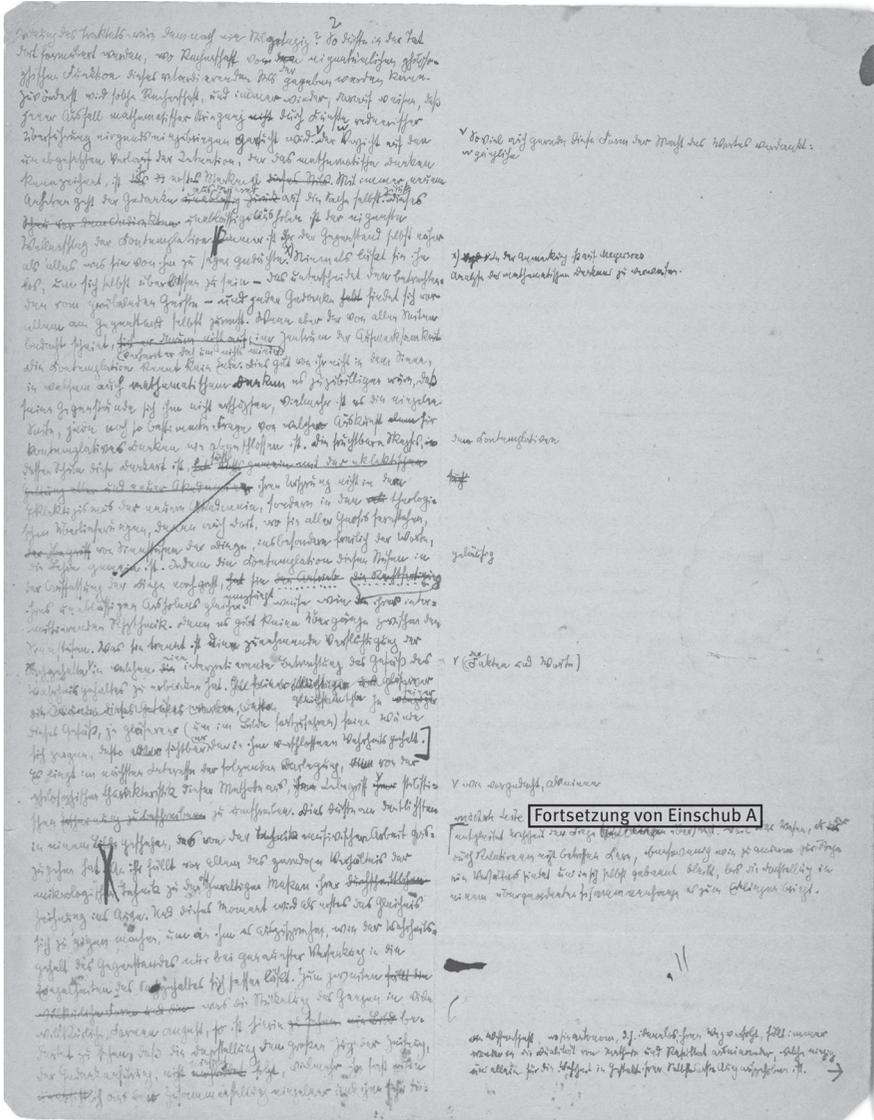


Abb. 3: Trauerspielbuch, S. 2, 1924.

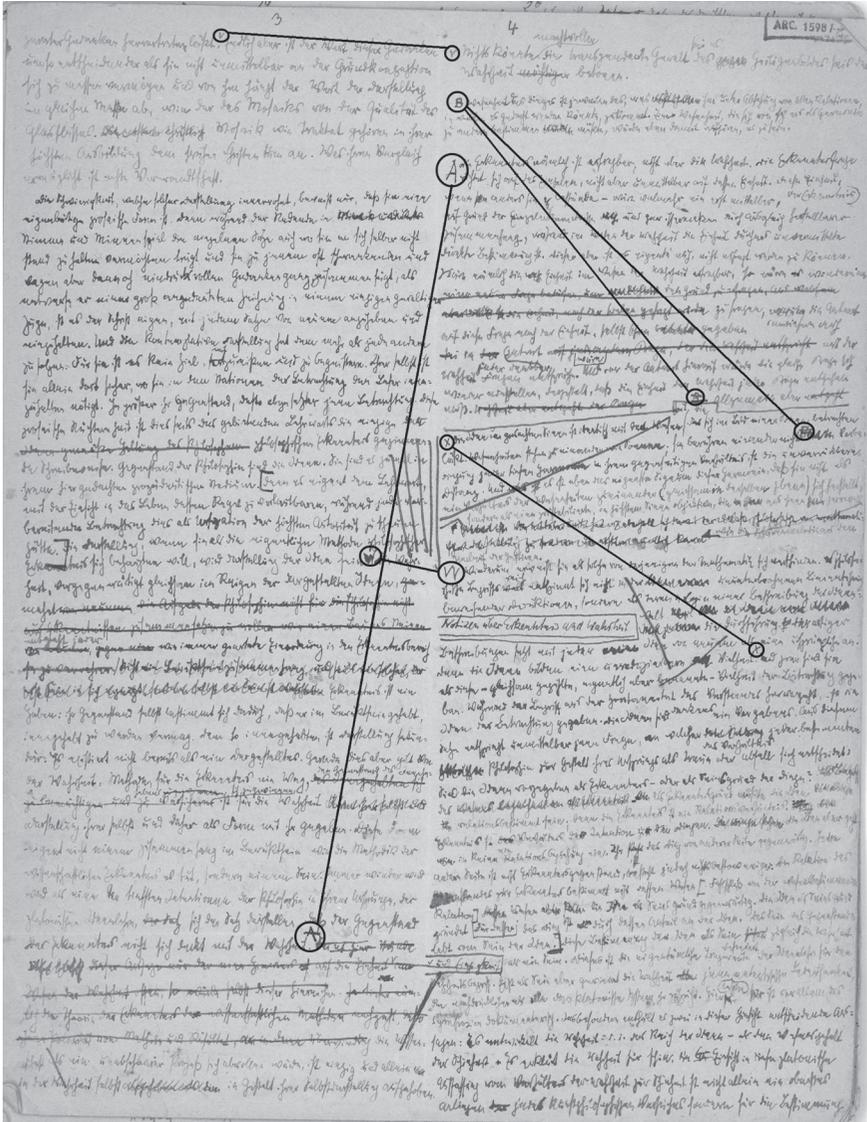


Abb. 4: Trauerspielbuch, S. 3, 1924.

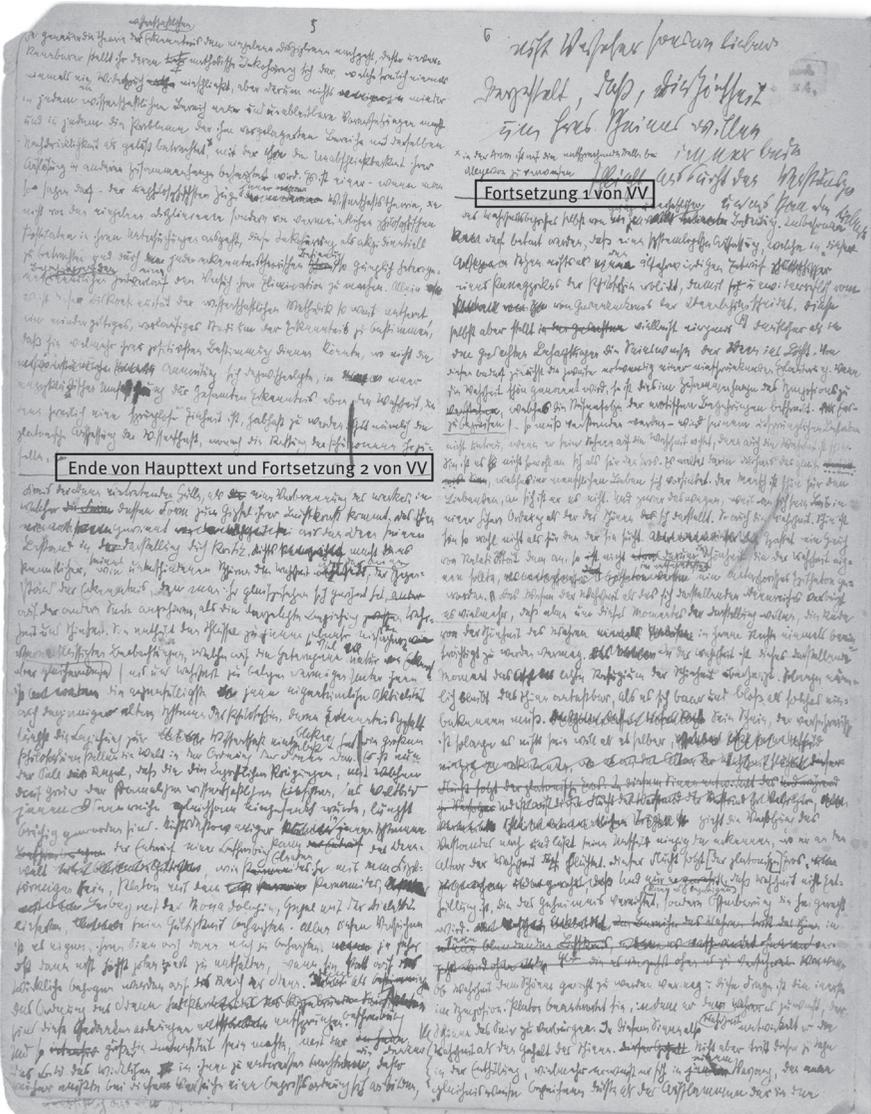


Abb. 5: Trauerspielbuch, S. 4, 1924.

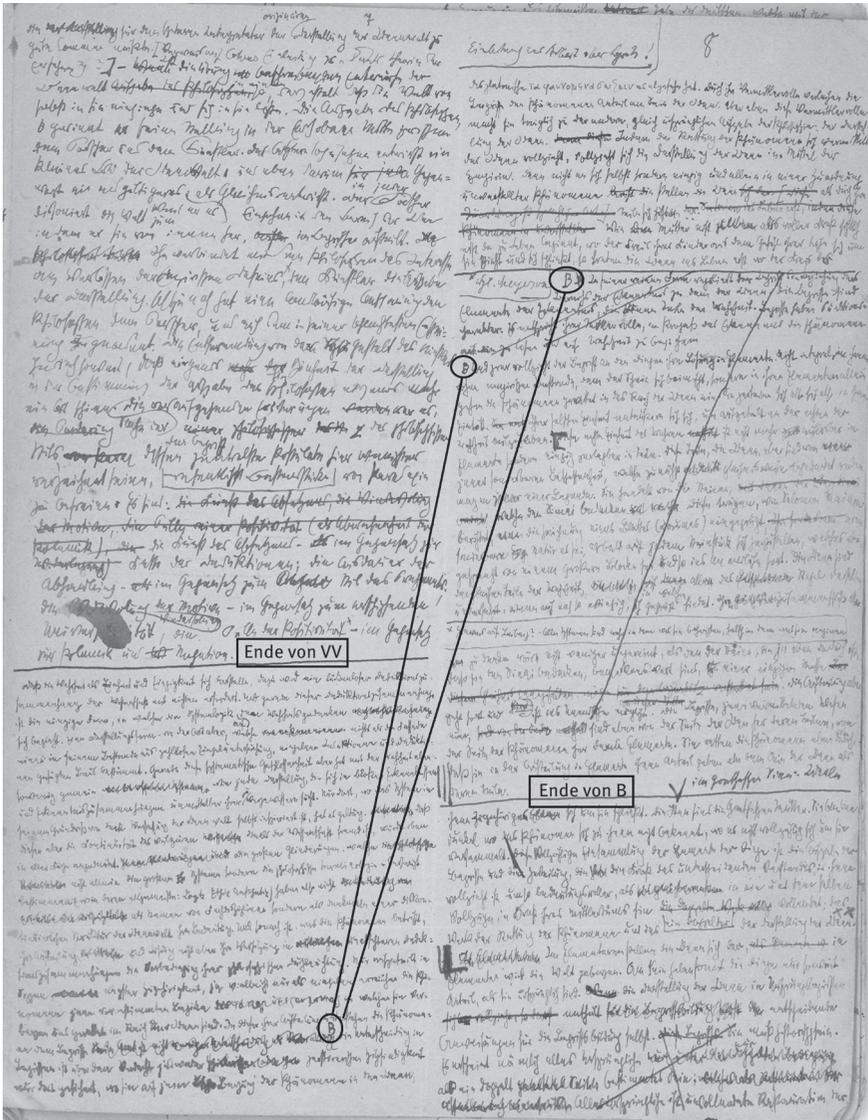


Abb. 6: Trauerspielbuch, S. 5, 1924.

Am Ende des Satzes, der die Ideen unmissverständlich in den Mittelpunkt rückt, markiert ein kleiner womöglich wieder gestrichener Doppelhaken »VV« den Beginn des in der rechten Spalte beginnenden Einschubs. Der Einschub wird, nachdem er unten in Spalte 4 angekommen war, in Spalte 6 fortgesetzt, und nachdem er auch diese Spalte komplett gefüllt hatte, verlässt er den Kommentarbereich der rechten Spalte, wechselt nach links in Spalte 5 und findet direkt unter der Sackgasse seine Fortsetzung, um schließlich mittig in Spalte 7 zu enden.

Ein genauer Blick auf die Spalte 4, in der der Einschub VV beginnt, offenbart, dass dort mehrere Einschübe ineinander verschachtelt sind. Gleich zu Beginn des Einschubs VV schiebt Benjamin in den Einschub einen weiteren Einschub, Einschub X, ein, der den Raum über Einschub VV in Spalte 4 nutzt. Und in diesem Einschub im Einschub versucht Benjamin dann noch einen weiteren Einschub, den Einschub B, zu platzieren. An zwei Stellen in Einschub X ist das Markierungszeichen B zu finden und an beiden Stellen wird es wieder unkenntlich gemacht.

Die Einschubkaskade zu Beginn von Einschub VV korreliert auf auffällige Art und Weise mit dem Inhalt, denn alles beginnt direkt bei der Behauptung, dass jede philosophische Darstellung Darstellung der Idee sein müsse, und verdeutlicht derart, dass für Benjamin die Frage, wie eine Idee darzustellen sei, durch den fortlaufenden Text in der linken Spalte noch nicht hinreichend geklärt worden ist. Bezeichnenderweise beschäftigt sich Benjamin zu Beginn des Einschubs vor allem mit der Topologie der Ideen und stellt die Distanz zwischen ihnen heraus. Auf engstem Raum in der Mitte vom dritten Blatt von Benjamins Manuskript der Vorrede kommen also drei Formen der Distanz zum Tragen: Erstens produziert und erfordert die bereits herausgestellte Kunst des Absetzens zwischen den einzelnen Sätzen Distanzen und Diskontinuitäten. Zweitens hält die Idee als der eigentliche Untersuchungsgegenstand Distanz zu jeder anderen Idee, so dass die »Beschreibung der Ideenwelt« mit »jeder Idee von neuem« ansetzen muss, wie es zu Beginn von Einschub VV heißt (928). Drittens produziert Benjamin bei der Darstellung dieser Zusammenhänge durch die multiplen Einschübe Unterbrechungen und Distanzen in der Handschrift.

Kurz nachdem Benjamin im Einschub VV gefordert hatte, dass die Darstellung mit »jeder Idee von neuem« ansetzen muss (928), folgt der Einschub X, in dem Benjamin behauptet, dass sich die Ideen wie Sonnen nicht berühren würden (ebd.), und in nächster Nähe zu dieser These versucht Benjamin den Einschub B zu platzieren, in dem er behauptet, dass zur »Wesenheit des Dinges« gerade das gehört, »was ihm unter Absehung von allen Relationen, in welchen es gedacht werden könnte, zukommt« (ebd.). Die Distanzierung zwischen dem Wesen eines Dinges von den Relationen, in denen es gedacht werden kann, korreliert mit der handschriftlichen Distanz von Einschub B zum Einschub X und zum Einschub

VV. In einer bürokratisch genauen, linearen Textdarstellung wäre die Distanz noch ungleich größer, da beide »B«s in der Handschrift gestrichen worden sind, der Einschub B also keinen ungestrichenen Anker im Einschub X hat, sondern gewissermaßen in der Luft hängt. Benjamin schreibt nicht nur über Distanzen und Distanzierungen, sondern er produziert dieselben auf dem Blatt.

Zunehmend ergeben sich durch das inhaltliche Präferieren von Distanzen und die gleichzeitige praktische Erschaffung von Distanzen Inkongruenzen und Lektürehindernisse. Ohne Orientierungshilfe ist der Aufbau der verschachtelten Einschübe kaum nachzuvollziehen; auch Benjamins vorsichtige Art des Streichens erleichtert die Lektüre keineswegs. So wird zwar durch Striche die Streichung von Einschub X ebenso wie die Streichung der Passage in Einschub VV, in welcher Einschub X eingefügt werden soll, angedeutet. Der Einschub B bleibt aber ungestrichen und mutet auf den ersten Blick so an, als würde er sich auf etwas aus der linken Spalte 3 beziehen. Des Weiteren wird bei einer linearen Transkription, die alle Einschübe in einen Fließtext aufnimmt, unklar, worauf sich in Einschub VV das Personalpronomen »sie« in dem direkt an Einschub X anschließenden Satz »Und zwar sind sie [...]« bezieht (ebd.). In der Transkription wird daher von den Editoren in eckigen Klammern »die Ideen« ergänzt (ebd.).

Der Einschübe und Unübersichtlichkeiten nicht genug, nutzt Benjamin den verbliebenen freien Raum zwischen Einschub B und Einschub X für Einschub A. Einschub A ist allerdings nicht auf Einschub VV bezogen, sondern auf eine Stelle unten in Spalte 3. Da dieser Raum oben durch den Einschub B und unten durch den Einschub X begrenzt ist, springt Benjamin mitten in einem Satz von Einschub A, nachdem er den Raum vollgeschrieben hatte, eine Seite zurück auf den unteren Rand der unnummerierten Kommentarspalte zu Spalte 2. Dort wird die Distanz, von der in dreifacher Hinsicht bereits die Rede war – Distanz zwischen Sätzen, zwischen Ideen und zwischen Texten und Einschüben –, auf eigentümliche Weise ins Bild gesetzt. Zwischen dem letzten und dem vorletzten Satz des Einschubs A am unteren Rand von Spalte 2 hat Benjamin eine Lücke gelassen, die er mit zwei kurzen senkrechten Strichen markierte. Während Zeichen für Einschübe normalerweise doppelt zu finden sind, einmal dort, wo der Einschub beginnt, und einmal an der Stelle, an der der Einschub eingefügt werden soll, scheint hier, mitten im freien Raum, nur der zeichenhafte Hinweis gegeben worden zu sein, das dort irgendetwas hingehört.

Es ist nicht einmal sicher, dass die beiden Striche überhaupt einen Einschub markieren, es könnten auch zufällige Striche sein, die sich auf irgendetwas Unbestimmtes beziehen. Sollten sie aber, was wahrscheinlich ist, einen Einschub markieren, so klärt der freie Raum, der die Striche umgibt, zwar nicht die Frage, worauf sich die Striche beziehen, aber er erleichtert ihre Identifikation als Einschubmarkierung; gewissermaßen wird er selbst zum Zeichen. Die Distanz zwischen zwei Sätzen erscheint also als freier Raum auf dem Blatt, als Lücke, die

zum Zeichen für etwas anderes wird, das zwischen die beiden Sätze gehört. So anschaulich die Distanz dadurch wird, so schwer ist die Markierung selbst zu lesen. Das Gleiche gilt für den Pfeil direkt im Anschluss an den letzten Satz von Einschub A unten in der Kommentarspalte zu Spalte 2. Wollte Benjamin damit nur markieren, dass der Einschub A in Spalte 4 seinen Anfang genommen hatte oder wird damit der Hinweis gegeben, dass der auf den Einschub folgende Satz auf der nächsten oder einer der nächsten Seiten zu finden ist?

Die Handschrift selbst gibt auf diese Fragen keine eindeutige Antwort; keine noch so gute Orientierung auf den Blättern kann in diesem Fall das Rätsel auflösen. Im letzten Satz von Einschub A links neben dem ominösen Pfeil klagt Benjamin die autonome, »d. h. ideenlos[e]«, Wissenschaft dafür an, dass alles in die »Dualität von Methode und Resultat« auseinanderfalle (932). Jene Dualität werde nach Benjamin einzig durch die »Wahrheit in Gestalt ihrer Selbstdarstellung aufgehoben« (ebd.). Was genau darunter vorzustellen ist, bleibt trotz wiederholter Erklärungs Bemühungen Benjamins im Dunkeln. Die Dunkelheit, das Unkenntliche, kaum Lesbare, nicht Erkennbare oder Erfragbare teilt die ominöse Selbstdarstellung mit den beiden kurzen senkrechten Strichen im freien Raum. Beide scheinen Teil einer esoterischen Lehre, die an geheime Wirkungszusammenhänge gebunden ist.

Unter Zuhilfenahme der Druckfassung von der Vorrede lässt sich ein wenig Licht ins Dunkle bringen. An der Stelle der beiden Striche erscheint in der Druckfassung die unten in Spalte 4 beginnende Passage zu Platons *Symposion* im Einschub VV (929 f. u. 210 f.). Von der linearen Ordnung her betrachtet wird damit ein Textabschnitt nach hinten versetzt, denn der Einschub VV liegt vom Haupttext aus gesehen vor dem Einschub A. Auf dem Blatt allerdings ist der Abschnitt zum *Symposion* in Spalte 4 ziemlich nah an der Stelle, an der der Einschub A in Spalte 3 hätte eingefügt werden sollen. Möglicherweise ist der merkwürdige Strich zwischen den beiden Stellen in Spalte 3 und 4 ein Verwandter von den beiden senkrechten kurzen Strichen im freien Raum und markiert die Nähe zwischen zwei Stellen, die nach der linearen Textordnung der Handschrift durch eine beträchtliche Menge Text – den Rest von Einschub VV und die halbe Spalte zwischen den Stellen, an denen die Einschübe VV und A in den Text hätten eingefügt werden sollen – getrennt sind.

So verschachtelt wie die Einschübe in Spalte 4, so verschachtelt sind die Textbausteine aus der Handschrift in der späteren Druckfassung. Die Passage im Haupttext nach der Stelle, an der Einschub A hätte eingefügt werden sollen, befindet sich in der Druckfassung kurz nach dem Neuansatz des Schreibens in der Mitte von Spalte 7 wieder (vgl. 213 u. 932 f.). Ebenso lässt sich der Abschnitt über die Sonnenanalogie aus Einschub X an einer wesentlich späteren Stelle im Drucktext wiederfinden (vgl. 928 u. 217 f.). Läge man die Handschrift und den Drucktext nebeneinander,

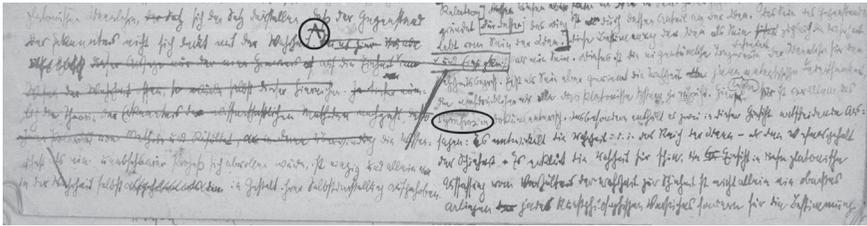


Abb. 7: Trauerspielbuch, Ausschnitt S. 3, 1924.

so ergäbe sich ein verzweigtes Netz von versetzten Textabschnitten, das gleich dem von Benjamin in der Vorrede favorisierten Mosaik die Frage aufwirft, welche Arten der Orientierung oder Desorientierung ihm angemessen wären.

Das durch den ausufernden Einschub VV um die Sackgasse in der Mitte von Spalte 5 herum entstandene handschriftliche Labyrinth reicht von der Kommentarspalte zu Spalte 2, in welche der Einschub A gedrängt worden war, bis zum Ende von Einschub VV in der Mitte von Spalte 7. Einen roten Faden durch dieses Labyrinth gibt es nicht, aber viele Wege, die im Ungewissen enden.⁹

Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* orientierten sich bei der Transkription der Einleitung, so gut es ging, an einem Textverlauf, der die durch die Einschubmarkierungen vorgegebene Reihenfolge einhält. Unschlüssig sind sie, ob sich dabei auch an den gestrichenen Einschubmarkierungen orientiert werden soll. So ordnen sie beispielsweise Einschub B in Spalte 4 nicht einer der beiden gestrichenen Einschubmarkierungen zu, sondern als »[n]icht integrierte Passage« ohne weitere Begründung dem Ende von Einschub X, wo keine Markierung zu finden ist (vgl. 928). Welche Vorteile es hat, wenn sich nicht nur an einem (re-)konstruierten linearen Textverlauf, sondern auch an den konkreten Verhältnissen auf dem Blatt orientiert wird, verdeutlicht der mehrere Spalten lange Einschub VV.

Dem linearen Textverlauf der Herausgeber entsprechend wird der Einschub VV vor dem Einschub A abgedruckt, so dass direkt im Anschluss an die Sackgasse in der Mitte von Spalte 5 der Neuanfang in der Mitte von Spalte 7 platziert wird (vgl. 928–933). In der späteren Druckfassung indes ist nicht nur der Einschub VV zu einem Teil von Einschub A geworden, sondern auch der Anfang des Neuanfangs in der Mitte von Spalte 7 (vgl. 212 f.). Wie in der Handschrift folgt

⁹ Hierzu passt eine kurze Aufzeichnung aus dem Passagen-Projekt, die aus dem Text einen Wald macht, aus dem Gedanken »das scheue Wild« und aus dem Leser einen Jäger, der auf das »Knistern im Unterholz« lauscht (vgl. GS V, 963 f.).

im Druck direkt auf das Ende von Einschub VV der Neuansatz, während in der rekonstruierten Fassung fast zwei Seiten Text dazwischen liegen (vgl. ebd. u. 931–933).¹⁰

Es folgt also in der Handschrift wie im Druck auf die programmatische Festschreibung einer philosophischen Desorientierungskunst, in der vehement für eine »Wiederholung der Motive«, eine »Ausdauer der Abhandlung«, eine »Fülle der gedrängten Positivität« und eine »Kunst des Absetzens« plädiert wird, die Komplementärthese, dass für die Selbstdarstellung der Wahrheit »als Einheit und Einzigkeit« ein »lückenloser Deduktionszusammenhang der Wissenschaft mitnichten erfordert« wird (vgl. Abb. 6 u. GS I, 212 f.): Auf der einen Seite der philosophische Stil, der den Motiven und Gegenständen der Betrachtung durch Wiederholung, Ausdauer und Positivität »im Gegensatz zu negierender Polemik« treu bleibt und es damit billigend in Kauf nimmt, wenn nicht sogar forciert, dass sich beim Schreiben wie beim Lesen durch die zahllosen Einschübe desorientiert wird; auf der anderen Seite die den Zusammenhang gewährleistende esoterische Einheit und Einzigkeit der Wahrheit (vgl. ebd.).

Zäsurierung und Desorientierung sollen durch eine Einheit stiftende Darstellung legitimiert werden, welche wiederum für Benjamin nur legitim scheint, wenn sie an Zäsurierung und Desorientierung gebunden ist. Während bei der Irrkunst der *Berliner Chronik* offen bleibt, ob sich beim Flanieren so etwas wie Einheit oder Einzigkeit herstellt, wird es in der Vorrede vom Trauerspielbuch in zahllosen Neuansätzen wieder und wieder behauptet, und belegt gerade dadurch, dass die behauptete Einheit sehr fragil und abhängig von einer Betrachtung ist, die es schafft, Lücken mit konstruktiven Spekulationen, wie denjenigen zu einer Art moderner Ideenlehre, zu füllen.

Mit dem Neuansatz in Spalte 7 gibt Benjamin die Praxis des Freihaltens der rechten Spalte für Kommentare und Einfügungen auf. Er nimmt sich den Raum für nachträgliche Einfügungen und verabschiedet damit eine die Kunst des Absetzens begünstigende Praxis. Diese Verabschiedung lässt sich auch als ein implizites Misstrauensvotum gegenüber seinen eigenen Erwartungen verstehen, gemäß denen das Zäsurierete allein durch den Ideenbezug und ohne weitere Orientierungsoperationen die angestrebte Einheit finden werde.

Bis zum Ende der Vorrede und darüber hinaus bleibt dunkel, welche Formen der Orientierung oder Desorientierung tatsächlich nötig sind für das, was Benjamin die »Kunst des Absetzens« nennt. Benjamin changiert hier – und dieses

10 Darüber hinaus wird der Einschub VV im Anhang merkwürdigerweise als eine »nachträgliche, am Schluß in den ursprünglichen Text nicht integrierte Einfügung« (948) bezeichnet. Es ist möglich, dass die Herausgeber zu dieser Einschätzung gelangt waren, weil es ihnen schien, als hätte Benjamin in Spalte 3 das tatsächlich ziemlich undeutliche »VV« gestrichen. Eine schlüssige Erklärung für die fragwürdige Einschätzung ist das allerdings nicht.

Changieren scheint mir prägend auch für weitere Texte – zwischen einer Würdigung der Produktivität des Orientierungsverlustes, zwischen einer Argumentation die Lücken – welcher Art auch immer – lässt, und einer Darstellung, die für Totalität steht (vgl. z. B. 227), für eine Art ›Hyperorientierung‹. Auf der einen Seite die Irrkunst, die in der Arbeit an der Vorrede Argumente wie Spielfiguren hin und her schiebt, Lücken lässt, Lücken verschiebt und sich der Rekonstruktion widersetzt, und auf der anderen Seite der Totalitätsanspruch der eigenen Darstellung. Dieses Hin und Her bestimmt auch das Ende der Vorrede:

Immer wieder begegnet in den improvisierten Versuchen, den Sinn dieser Epoche zu vergegenwärtigen, das bezeichnende Schwindelgefühl, in das der Anblick ihrer in Widersprüchen kreisenden Geistigkeit versetzt. [...] Nur eine von weither kommende, ja sich dem Anblick der Totalität zunächst versagende Betrachtung kann in einer gewissermaßen asketischen Schule den Geist zu der Festigung führen, die ihm erlaubt, im Anblick jenes Panoramas seiner selbst mächtig zu bleiben. (237)

Zur Prävention des Kontrollverlustes verordnet sich Benjamin die Desorientierung, eine Betrachtung, die sich den Anblick der Totalität zunächst versagt und flanierend die Welt des deutschen Trauerspiels erkundet. Das kleine, unscheinbare Wort »zunächst« versieht die hohe Kunst der Desorientierung, die vor dem Kontrollverlust im Angesicht der erhabenen Totalität bewahren soll, mit einem zeitlichen Index. Wie Benjamin im Verlauf der Handschrift seine Aufzeichnungspraxis ändert, so wird an dieser Stelle auch ein Schwenk in der Umgangsweise mit dem Thema angedeutet. Benjamin belässt es indes bei der Andeutung, denn dieser Schwenk würde die Emphase, mit der er die Kunst des Absetzens propagierte, abschwächen, wenn nicht gar in Frage stellen.

Coda: Das Labyrinth der Überlieferung

Nicht nur an der Änderung der Aufzeichnungspraxis lässt sich nachvollziehen, wie Benjamin die Kunst des Absetzens stillschweigend einschränkt, sondern auch im Umgang mit besonders widerspenstigen Absätzen, die er bei der Überarbeitung schlicht und einfach verschwinden lässt. So verschwindet im Übergang von der Handschrift zum Druck der letzte längere Einschub der Handschrift der Vorrede in Spalte 8 (vgl. 934 u. Abb. 6). Ein Blick hinein in diesen Einschub lohnt sich aus zweierlei Gründen: Erstens entledigt sich Benjamin hier durch bloße Streichung einer Überlieferungsgeschichte, die ihn zwar interessierte, aber zugleich verwirrte. Zugleich lässt sich mit dem Einschub und dem, was später

an seiner statt in der Vorrede abgedruckt worden ist, demonstrieren, dass auch der Desorientierungskunst entgegen laufende Praktiken wie die Streichung oder Ersetzung von Verwirrendem bei Benjamin von Relevanz sind und produktiv werden können.

Statt des Gleichnisses über die Steine des Sinai, mit dem ich mich zum Abschluss beschäftigen werde, ist im Druck ein Sternengleichnis zu finden. Zwar werden die Ideen, die Einheit stiften sollen, bereits in der handschriftlichen Fassung der Vorrede in den Himmel versetzt, indem Benjamin sie im Einschub X in Spalte 4 mit Sonnen vergleicht (vgl. 928 u. Abb. 4), aber erst in der Druckfassung stellt er fest, dass sich die Ideen »zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen« verhalten würden und dass sie daher »ewige Konstellationen« seien (vgl. 214 f.).¹¹ In der Handschrift ist weder von Sternbildern noch von Konstellationen die Rede.

So üblich der Blick in den Himmel zur Orientierung ist, so üblich ist es, Fragen der Orientierung im Rückgriff auf eben jenen Himmelsblick zu verhandeln. Auch Kant bezieht sich in einem Beispiel zur Erläuterung dessen, was zur Orientierung nötig ist, auf den Nachthimmel. Der Sternenhimmel hat im Vergleich zum bereits erwähnten beschriebenen Blatt, wie Kant anhand eines kuriosen Beispiels zu beweisen bemüht ist, den großen Vorteil, dass er selbst in gespiegelter Form noch zur Orientierung herangezogen werden kann. Während Kant in der Schrift »Von dem ersten Grunde der Unterschiede der Gegenden im Raume« aus dem Jahr 1768 urteilt, die gespiegelte Schrift werde durch die Vertauschung von links und rechts schlicht »unkennlich«, eignet sich der Sternenhimmel, wenn er in Kants Schrift »Was heißt: Sich im Denken Orientieren?« aus dem Jahr 1786 durch ein »Wunder« an einer virtuellen Achse zwischen Osten und Westen gespiegelt wird, dank der Fähigkeit des Betrachters, diesen Fehler zu bemerken und ihn gewissermaßen vor dem inneren Auge zu korrigieren, immer noch zur Orientierung.¹²

Die Popularität des Terminus »Konstellation« zur Rechtfertigung von überraschenden Vergleichen und Übergängen in wissenschaftlichen Arbeiten gründet eben darin, dass der Bereich des Siderischen als eine Art Antidot gegen jede Form der Unübersichtlichkeit eine höhere Form der Orientierung verspricht.¹³

11 Benjamins großes Interesse an den Sternen ist an den häufigen Bezugnahmen in seinen Texten abzulesen, vgl. Wolfgang Bock: *Walter Benjamin – die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*, Bielefeld (Aisthesis) 2000. Wie weit die Faszination für die Sterne reichte und wie eng sie bei Benjamin mit der graphischen Seite des Geschriebenen zusammen hing, zeigte zuletzt Sabine I. Gözl; vgl. dies.: »Aura di San Pellegrino: Anmerkungen zu Benjamin-Archiv MS 931«, in: Daniel Weidner/Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 1*, München (Fink) 2008, S. 209–228.

12 Vgl. Immanuel Kant: »Was heißt: Sich im Denken Orientieren?«, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt (WBG) ³1960, Bd. 5: *Schriften zur Metaphysik und Logik*, S. 267–283, hier S. 269 (A 308).

13 Vgl. Christine Weder: »Sternbilder und die Ordnung der Texte«, in: Maximilian Bergengruen/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2006, S. 326–341.

Die Astrologie oder Sternendeutung ist nur ein Sonderfall dieses Versprechens. Es verwundert daher kaum, wie eng Benjamin die Frage der Darstellung der Ideen in der Vorrede mit dem aus der antiken Sternenforschung stammenden Konzept der ›Rettung der Phänomene‹ verbunden hat.¹⁴ Zwar sind die Ideen in Benjamins Sinne nur schwer mit den empirisch und mathematisch entwickelten Gesetzmäßigkeiten vereinbar, auf welche die verwirrenden Wege der Sterne nach diesem Konzept zurückgeführt werden sollten, aber das Vertrauen in die Rückführbarkeit auf höhere Ordnungen selbst angesichts der verwirrenden Vielfalt der Sterne ist es, das die Attraktivität und Popularität des Siderischen ausmacht.

Die von Benjamin gestrichene Alternative zum Sternenhimmel ist das Gleichnis von den Steinen, das in Einschub B in Spalte 8 zu finden ist (vgl. 934 u. Abb. 6).¹⁵ Benjamin nimmt Bezug auf eine Legende

von den Steinen, welche den Sinai bedecken. Diese trügen, wie Salomon Maimon berichtet, die Zeichnung eines Blattes (Baumes) eingeprägt, deren sonderbare Natur es sei, alsbald auf jedem Steinstück sich herzustellen, welches abgesprengt von einem großen Blocke sei und so ins Unendliche fort. Die Ideen sind dergleichen Teile der Wahrheit, in welche allein [die] Regel derselben, unversehrt, wenn auch noch so winzig, sich geprägt findet. (Ebd.)

Wie in einem Mosaik eigentlich disparate Steinstücke zusammengefügt werden, so bilden die abgesprengten Steinstücke qua Prägung einen Zusammenhang. Im Gegensatz zum Mosaik, bei dem die Auswahl der Steine und die Art der Zusammenfügung nicht vom Zufall bestimmt werden, sondern Teil eines künstlerischen Kalküls sind, werden im Steingleichnis der Kunst des Absetzens keine Grenzen gesetzt. Der Grad der Absetzung, den Benjamin in Spalte 3 der Vorrede thematisiert hatte (vgl. 928), könnte kaum größer sein.

Das gleiche Bild ergibt sich beim Blick hinter die Kulissen in die Überlieferungsgeschichte der Legende. Hinter dem unscheinbaren »wie Salomon Maimon berichtet« (934) verbirgt sich ein verwirrendes Labyrinth aus Kommentaren. Salomon Maimon kommentiert in seiner *Lebensgeschichte* den Kommentar von Maimonides im *Führer der Unschlüssigen* zu einer Stelle aus dem *Exodus*, indem er auf den Maimonides-Kommentar von Moshe Narboni zu jener Stelle im *Führer der Unschlüssigen* zurückgreift.¹⁶ Moshe Narboni erzählt die Legende derart,

14 Vgl. Malte Kleinwort: »Zur Rettung der Ideen in Benjamins Trauerspielbuch«, in: ebd., S. 120–132.

15 Das Steingleichnis wurde zwar von der Forschung schon wahrgenommen, aber kaum angemessen gedeutet (vgl. z. B. Michael Bröcker: »Sprache«, in: Michael Opitz/Ermut Wizisla [Hg.]: *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2000, Bd. 2, S. 740–773, hier S. 759).

16 Vgl. Salomon Maimon: *Salomon Maimons Lebensgeschichte. Von ihm selbst geschrieben und herausgegeben von Karl Philipp Moritz*, neu hg. v. Zwi Batscha, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, S. 270.

als hätte er mit eigenen Augen noch auf dem kleinsten der zerkleinerten Steine aus dem Sinai die Prägung gesehen, wodurch »diese Stelle unsers Maimonides in ein helles Licht gesetzt wurde«. ¹⁷ Maimonides wiederum versucht in seinem Kommentar zu klären, was es heißt, wenn in der Tora über die Gesetzestafeln gesagt wird, sie sind »vom Finger Gottes beschrieben« worden (Ex 31,18) und »die Schrift war die Schrift Gottes« (32, 16). Er will in seinem Kommentar weder zulassen, dass Gott in welcher Form auch immer anthropomorphisiert wird, noch, dass Werke der Schöpfung fern vom ursprünglichen Schöpfungsgeschehen gedacht werden.

Diese komplexe Überlieferungsgeschichte der von Benjamin nacherzählten Legende wird von Benjamin nicht nur verschwiegen, sondern durch offensichtliche Veränderung, wie bewusst auch immer, sogar verschleiert: Ist bei Salomon Maimon, respektive Moshe Narboni, ein »Dornbusch (Seneh)« auf den Steinen eingraviert, ist es bei Benjamin die »Zeichnung eines Blattes (Baumes)«. Der für Narboni bedeutsame etymologische Zusammenhang, dass aufgrund des Dornbusches (Seneh) der Berg, auf dem die Steine zu finden waren, den Namen »Berg Sinai« trägt, wird damit offensichtlich unterschlagen. Benjamins Nicht-Berücksichtigung der gestrichenen Legende im Druck lässt sich einerseits im Zusammenhang mit von den Herausgebern bemerkten inhaltlichen Revisionen sehen, wie etwa der »Tilgung der Begriffe Offenbarung und Entelechie, die in der handschriftlichen Version der Erkenntniskritischen Vorrede nachdrücklich verwandt werden« (GS I, 922). Andererseits zeugen die Differenzen zwischen Benjamins Version und der von Salomon Maimon, die Verschleierung der Überlieferungsgeschichte und die spätere Nicht-Berücksichtigung davon, dass Benjamin sich nicht desorientieren wollte. ¹⁸ Der Ausgrenzung des Steingleichnisses folgt im Druck die nachträgliche Einfügung des Sternengleichnisses, mit dem für Benjamin wichtigen Begriff der Konstellation. Auch der Desorientierung gegenläufige Praktiken sind demnach für die Begriffsbildung bei Benjamin von großer Bedeutung.

17 Vgl. ebd. Narbonis Kommentar ist in hebräischer Sprache in einer Ausgabe des *Führers der Unschlüssigen* aus dem 18. Jahrhundert zu finden (vgl. Mose Ben Maimon: *Sefer More Nevochim*, Teil 1, mit Kommentar v. Narboni, Giwat Hanore u. Salomon Maimon, Berlin [Chinuch Nearim, Freyschule] 1791, Kap. 66).

18 Tatsächlich könnten ausgehend von dieser nacherzählten Legende grundlegende Fragen zu Benjamins Anverwandlung theologischer Motive zu seiner Sprachtheorie und zu seiner wissenschaftlichen Praxis angegangen werden. Leichtthin ließen sich beispielsweise Bögen von der Steinprägung selbst wie auch von dem von Benjamin verschwiegenen etymologischen Zusammenhang zum »adamitische[n] Benennen der Dinge« (938) schlagen oder von dem im Gleichnis zentralen Thema der Schöpfung zu Benjamins eigentümlicher Verwendung des Begriffes »Ursprung« (935). Sogar der Vergleich von Schrift und Himmelsblick ist bei Maimonides zu finden (vgl. Mose Ben Maimon: *Führer der Unschlüssigen*, ins Deutsche übertragen u. mit erklärenden Anm. versehen v. Adolf Weiss, 1. Buch, Leipzig [Felix Meiner] 1923, S. 248).

So stark Benjamin betont, dass sich die Einheit der Darstellung nicht einfach deduzieren lässt, so deutlich wird in seiner Vorrede, dass sich die Einheit auch nicht einfach, wie automatisch oder magisch auch immer, selbst herstellt, dass sie sich nicht jedem noch so kleinen Absatz oder jeder noch so kleinen Verirung einprägt. Und doch erscheint auf den handschriftlichen Seiten, die auf das Steingleichnis folgen, immer wieder ein Zeichen, das zuweilen anmutet, als würde es auf einen geheimen Zusammenhang hinweisen, als würde es für die Zusammengehörigkeit des Niedergeschriebenen in all seiner Disparatheit stehen. Es ist das ansonsten auch als Zeichen für einen Einschub genutzte »X«. Mal scheint es wie in Spalte 9 bloß eine Streichung zu indizieren, mal scheint es wie in Spalte 8 in der Passage direkt unter dem Steingleichnis (vgl. Abb. 6) oder zwischen Spalte 11 und 12 einen Verweis anzuzeigen, und mal markiert es wie in Spalte 19 etwas Unbestimmtes, das zwischen Streichung, Verweis und Prägung zu oszillieren scheint:

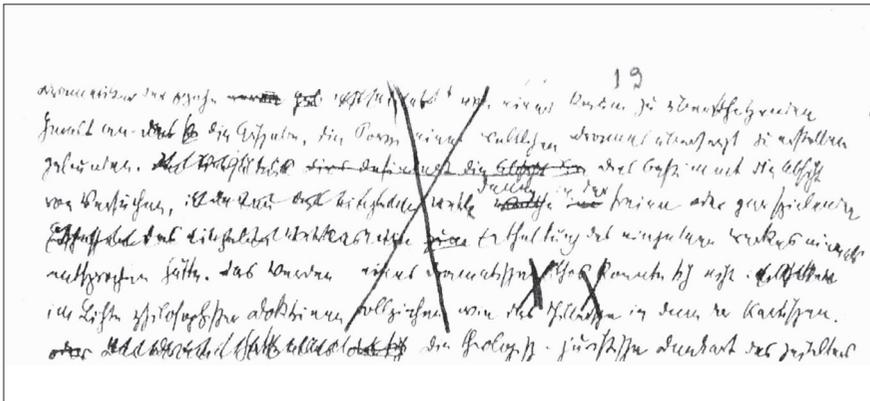


Abb. 8: Trauerspielbuch, Ausschnitt, Spalte 19, 1924.

(1927), aus: László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, Repr., Mainz u. a. (Kupferberg) 1967, S. 111.

Abb. 3 u. 4

Viking Eggeling: Standbildaufnahmen aus *Symphonie diagonale* (1924), 3 Min., 35 mm.

Abb. 5 u. 6

Tristan Tzara: »Man Ray – Die Photographie von der Kehrseite«, übers. v. Walter Benjamin, in: *G – Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3 (1924). Als Illustration Man Ray: *Rayographie* (1922), zuerst publiziert in: ders.: »Champs délicieux«, in: *G – Material zur elementaren Gestaltung* 3 (1924), S. 29–31, Repr., München 1986.

ARNO DUSINI

Das Buchstabieren Benjamins

Abb. 1

Das große Nürnberg'sche ABC für Kinder in saubern Kupfern, sinnlich dargestellt; Nürnberg, in der Kaiserl Privilegierten Kunst und Buchhandlung bei A. G. Schneider u. Weigel [1803]. Aus der Sammlung Walter Benjamin. Faksimile-Druck, Frankfurt a. M. (Insel-Bücherei 945) 1970.

Abb. 2

»Danziger Lesekasten« aus dem Ausstellungskatalog Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, hg. v. Wulf Herzogenrath, Köln 1980, S. 225.

Abb. 3

Ausschnitt aus dem Brief Benjamins vom 12. Oktober 1939 an Gretel Adorno. Abdruck mit freundlicher Erlaubnis des Walter-Benjamin-Archivs der Akademie der Künste, Berlin (WB-GA_0049_12.10.39), S. 2.

Abb. 4

»Walter Benjamin an Gretel Adorno, 12. Oktober 1939«, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. 6: 1938–1941, hg. v. Christoph Gödde/Henri Lonitz, S. 341–344. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1999.

MALTE KLEINWORT

Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch

Abb. 1

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 2 (Ausschnitt). Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 2

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 3 (Ausschnitt). Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1.

Abb. 3

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 2. Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 4

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 3. Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 5

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 4. Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 6

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 5. Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 7

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: S. 3 (Ausschnitt). Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1,4.

Abb. 8

Ursprung des deutschen Trauerspiels (1924), Walter Benjamin Archiv der Jewish National & University Library in Jerusalem; abgebildet: Sp. 19 (Ausschnitt). Vgl. GS I, 924–950 [Signatur: Arc.4* 1598/109]. Maßstab: 1:1.

JOSÉ M. GONZÁLEZ GARCÍA**Walter Benjamin: The Angel of Victory and the Angel of History**

Abb. 1–3, 5, 7–11, 13

Aufnahmen: José M. González García.

Abb. 4

Rudolf G. Scharmann: Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, München (Prestel) 2005, S. 19.

Abb. 6

Fotograf unbekannt, ca. 1900.