
Rolf J. Goebel

Einschreibungen der Trauer

*Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten
auf Christoph Friedrich Heinle*

Von allen wichtigen Texten Benjamins¹ sind seine Sonette auf seinen Dichterfreund Christoph Friedrich Heinle, der seit 1913 mit ihm in der Jugendbewegung aktiv war und am 9. August 1914, verzweifelt über den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, mit seiner Verlobten Rika Seligson Selbstmord verübt hatte, verhältnismäßig wenig von der Kritik gewürdigt worden.² Entstanden sind die Gedichte vermutlich zwischen 1915 und 1925, mit Handschriften-Datierungen von vor Ende 1917 und nach Anfang 1918;³ ihr Manuskript befindet sich unter den Papieren Benjamins, die im Juli 1981 von Giorgio Agamben in der Bibliothèque Nationale in Paris gefunden wurden.⁴ Sie sind in einer komplexen Sprache verfasst, die verschiedene Vorbilder, darunter den Duktus Stefan Georges und den Spätstil Hölderlins, höchst eigenwillig weiterführt. Esoterische, oft rätselhafte Metaphern und willkürlich-kryptische Bilder, eine preziös-archaisierende Stilhöhe, grammatikalische Brüche und das syntaktische Zusammenhänge verschleiernde Fehlen der Interpunktion⁵ – durch diese Merkmale verweigern sich die Sonette einer hermeneutischen Entschlüsselung, die sich durch den Nachvollzug der Einzelheiten im Gesamtzusammenhang das Verständnis kohärenter Sinntotalität erhofft.⁶ Stattdessen sind die Leser darauf angewiesen, die sich immer wieder selbst verschleiernde Beziehung des lyrischen Ichs zu dem Verstorbenen durch ein Nachbuchstabieren bestimmter Textdetails so zu rekonstruieren, dass deren Inkonsistenzen, Sinnbrüche und Mehrdeutigkeiten nicht beseitigt, sondern als das Medium erkannt werden, in dem eine poetisch-erotische Liebe die Möglichkeiten und Grenzen ihrer eigenen Versprachlichung reflektiert. Diese performative Selbstreflexion – so meine Kernthese – geschieht vorrangig im Rahmen einer intermedialen Beziehung zwischen Schrift, Bild bzw. Blick und Musik. In diesem Sinne zielt der folgende Versuch einer Interpretation bewusst auf keine Gesamtdeutung, sondern beschränkt sich darauf, einige ausgewählte Textpassagen explizierend zu einem Netzwerk zusammenzustellen, das diese Intermedialität der trauernden Liebes-Erinnerung im Kontext anderer Schriften Benjamins zu erhellen versucht.⁷ Dadurch zeigt sich, dass die Sonette einerseits Themenbereiche in poetisch kondensiertem Stil ansprechen, die Benjamin andernorts in seinen literaturkritischen und philosophischen Texten analytisch-diskursiv ausgeführt hat, andererseits aber

von diesen anderen Schriften interpretatorische Schlaglichter empfangen, die das Verständnis der Gedichte auf eine Weise prägen, die eine rein immanente Lektüre nicht ermöglichen dürfte.

Der emphatisch selbstreflexiven, oft an Hermetik grenzenden Sprache der Sonette ist es auch zu verdanken, dass ihnen die »Sättigung mit historischer Erfahrung« weitgehend fehlt, die man etwa in der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* findet.⁸ Diese Tilgung expliziter historisch-autobiographischer Spuren mag das nicht bewältigte Trauma der konfliktreichen Beziehung zwischen Benjamin und Heinle *ex negativo* spiegeln, verweist aber auch auf die eminent sprachliche Natur, die zumindest für Benjamin den Umgang mit dem Freund schon zu dessen Lebzeiten schmerzlich prägte: »Er stellte sich mir gegenüber im Namen der Liebe und ich setzte ihm das Symbol entgegen.«⁹ Wie Reinhold Göring betont, drückt sich hier der Gegensatz zwischen einer von Heinle möglicherweise anvisierten (intellektuell-erotischen?) »Verschmelzungsvorstellung« und dem von Benjamin dagegengesetzten »Insistieren auf der Sprachlichkeit und damit auch der Vermittlung oder Medialität von Wissen«¹⁰ aus, die für dessen erotisch-emotionale Haltung zum Freund, aber auch für die nachfolgende Trauer- und Erinnerungsarbeit, wesentlich ist. Deshalb verbietet sich auch der Rekurs auf die realen Bedingungen der Freundschaft zwischen Benjamin und Heinle als interpretatorischer Schlüssel, denn diese Lebensumstände erscheinen in den Sonetten fast vollständig aufgehoben in der Transfiguration des Toten in ein ideales Objekt des Begehrens, der Trauer und der Erinnerung durch ein rein poetisches Subjekt. Wie Klaus Garber richtig betont hat, verabschieden diese Texte radikal die ästhetischen Normen der Erlebnislyrik: »Sie sind nicht stilisiertes Abbild einer wie auch immer gearteten Befindlichkeit eines lyrischen Ich, sondern im strengsten, erhabensten, schönsten Sinn des Wortes Gedankenlyrik.«¹¹

Einen ersten Deutungszugang ermöglicht dagegen die zehnte Strophe von Hölderlins Hymne *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*, die Benjamin als Epigraph nach der bahnbrechenden Ausgabe Norbert von Hellingraths zitiert:

Wenn aber stirbt alsdann,
An dem am meisten
Die Schönheit hing, daß an der Gestalt
Ein Wunder war, und die Himmlischen gedeutet
Auf ihn, und wenn, ein Rätsel ewig für einander,
Sie sich nicht fassen können
Einander, die zusammen lebten
Im Gedächtnis, und nicht den Sand nur oder
Die Weiden es hinweg nimmt und die Tempel
Ergreift, wenn die Ehre

Des Halbgotts und der Seinen
Verweht und selbst sein Angesicht
Der Höchste wendet
Darob, daß nirgend ein
Unsterbliches am Himmel zu sehn ist oder
Auf grüner Erde, was ist dies? (GS VII.1, 27)¹²

Im Zusammenhang des Hölderlin'schen Originals gelesen bezieht sich diese Strophe, trotz der Anspielungen auf die griechische Antike, auf den Kreuzestod Christi und die durch seine Abwesenheit verwüstete Welt der trauernden Jünger. In Benjamins dekontextualisierender Zitierung aber ist nicht mehr eindeutig festzustellen, auf wen die »Gestalt«, von der hier die Rede ist, verweist. So freigesetzt von jedem historisch-kulturellen Hintergrund, kann sie neue Funktion gewinnen als hermeneutischer Vorgriff auf wesentliche, in den Sonetten angesprochene Motive. Zu nennen wären besonders der enge Zusammenhang zwischen Tod und Schönheit; die Rätselhaftigkeit der trauernden Erinnerung; die religiöse Apotheose des Verstorbenen; und die durch die Absenz des Verstorbenen sinnentleerte, aber fragend nach neuer Deutung heischende Welt der Hinterbliebenen. Auch die für Hölderlins Spätstil bezeichnende Teilauflösung der poetischen Sprache, den Sinnzusammenbruch des gegenwärtigen Weltzustandes spiegelnd, weist ebenfalls auf Benjamins poetischen Stil voraus.¹³ Es ist die immanente, Form und Inhalt gleichermaßen zur Frage erhebende Selbstreflexivität der Verse Hölderlins, die den Interpretationsraum der Benjamin'schen Sonette erst eigentlich eröffnet. Dementsprechend thematisieren einige dieser Gedichte ebenfalls ihr eigenes poetologisches Programm, besonders das Sonett [51]:

Wie karg die Maße der gehäuften Klagen
Wie unerbittlich das Sonett mich bindet
Auf welchem Weg die Seele zu ihm findet
Von alledem will ich ein Gleichnis sagen (GS VII.1, 52)

Unter Verweis auf den klassischen Dichtermithos von Orpheus und Eurydike wird die strenge Form des Sonetts als prädestinierte Verankerung von Benjamins Eintauchen in die Unterwelt des Suchens, Erinnerns und Trauerns ausgewählt, eine Welt allerdings, die immer schon vom nicht mehr zu erfüllenden Begehren nach Wiederholung und Wiederkehr des Verlorenen gezeichnet ist.¹⁴ In den Sonetten erscheint die Gestalt Heinles dementsprechend als melancholisch beschworenes, sich dem diskursiven Zugriff aber immer wieder entziehendes Objekt erotischer Sublimierung, trauernder Gedächtnisarbeit und poetischer Selbstreflexion. In ihnen verwirklicht sich keine unmittelbar subjektive Erlebnis-Aussprache eines autonomen lyrischen Subjekts, das sich den Verstorbenen

authentisch vergegenwärtigt. Vielmehr inszeniert sich das lyrische Ich als poetisches Medium für die wie immer vergebliche Suche nach einer absoluten Wahrheitssprache, in der die Gestalt des Freundes als sprachlich-ästhetische Erscheinung in einem idealen Raum der Erinnerung gebannt wird.

Gleich die erste Zeile von Sonett [I] lautet: »Enthebe mich der Zeit der du entschwunden« (GS VII.1, 27). Der Erinnerungsraum wird also vom Verstorbenen selbst jenseits der realen Zeit eröffnet und kann, wie Göring betont, auf die »Lösung oder Verflüchtigung einer Nähe, die nicht als Distanzierung verstanden werden« sollte,¹⁵ bezogen werden. Hier erkundet das Gedicht das spannungsreiche Verhältnis zwischen Bild und Sprache, das bekanntlich im Zentrum besonders des frühen Benjamin steht:

Und auch das Abbild mag sich mir versagen
Von Zorn und Loben wie du sie mir botest
Des Gangs in dem du herzoglich getragen

Die Fahne deren Sinnbild du erlotest
Wenn nur in mir du deinen heiligen Namen
Bildlos errichdest wie unendlich Amen. (GS VII.1, 27f)

Während das sich dem Dichter versagende »Abbild« die Nachahmungspoetik der traditionellen Mimesis zurückweist, figuriert das »Sinnbild« positiv als Verweis auf Benjamins im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹⁶ entwickelten Begriff der Allegorie. Diese Form erscheint als Instanz willkürlich-indirekter Repräsentation, die unter dem melancholischen Blick des Allegorikers als abgestorbenes Fragment keinen immanenten Wahrheitsanspruch mehr für sich reklamieren kann, sondern vom allegorisierenden Zugriff erst eine jeweils andere Bedeutung verliehen bekommt, wodurch es ein »Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt«, wird. Hierin gründet der »Schriftcharakter der Allegorie«, die »fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem« ist (GS I.1, 359). Ähnlich soll im Sonett der Verstorbenen – gleichsam geleitet durch den melancholischen Blick Benjamins – die sinnbildliche »Fahne« (vielleicht als das emblematische Zeichen der in sich rätselhaften, sich einem eindeutigen Sinn entziehenden Freundschaft) allegorisch entschlüsseln. Während aber bei der Allegorie die profane, willkürliche Buchstaben-Schrift, will sie »sich ihres sakralen Charakters versichern,« quasi-hieroglyphisch »zum Bilde« drängt (GS I.1, 351), muss im Sonett umgekehrt die Entzifferung der Freundschaft durch die Annäherung des Bildhaften an eine sakrale Sprache, die bildlos ist, geschehen. Damit ähnelt die Aussage des Sonetts Benjamins früher Sprachmetaphysik,¹⁷ für die »Ihm Namen [...] das geistige Wesen, das sich mitteilt, die Sprache« selbst ist (GS II.1, 144). Dementsprechend soll das Sinnbild der Freundschaftsfahne

durch die Einschreibung der bildlosen Namenssprache des Toten in das Dasein des Dichters gedeutet werden. Diese wesenhafte, reine Sprache des Namens, die im Gegensatz zur allegorischen eben nicht nur »bloßes/ Zeichen« (GS II.1, 153) ist, offenbart sich wie ein »Amen«, also wie die sakrale Bestätigung einer dem Signifikanten immanenten Bedeutung, hinter der freilich der poetische Diskurs des lyrischen Ichs selbst immer schon als mangelhaft und unvollkommen zurückbleibt.¹⁸

Diese als hermeneutischer Einschreibungsprozess imaginierte, aber nie vollendbare Vergegenwärtigung des Toten kommt besonders im programmatischen Sonett [7] zum Tragen. Hier klagt das vom Freund verlassene Ich über das erstarrte, denaturierte Dasein, das nicht mehr vom beseligenden Blick des Entschwundenen belebt erscheint:

Wie soll mich dieses Tages Glänzen freuen
Wenn du nicht mit mir in die Wälder trittst
Wo Sonne in den schwarzen Ästen blitzt
Die konnte einst dein tiefer Blick erneuen (GS VII.1, 30)

Gerade als abgestorbene Welt wird diese bildhafte *natura morta* zum melancholischen Erinnerungsschauplatz für die sprachliche Einschreibung einer zunächst nicht näher entzifferbaren, aber autoritativen (Selbst-)Manifestierung des Toten mit unverhülltem Wahrheitsanspruch:

Indes der Lehre Wort dein Finger ritzt
In meines Denkens Tafel die in Treuen
Die Zeichen wahrte – (GS VII.1, 30)

Hier erfährt sich das lyrische Ich als der trauernden Gedächtnisarbeits dienendes Schriftlichkeitsmedium, als Schreibtafel, die dem hermeneutischen Treueprinzip verhaftet ist und die körperlich-direkt vermittelte Botschaft des Freundes geistig bewahrt – im doppelten Sinne von Speicherung und der durch sie mutmaßlich garantierten Bewahrheitung. Interessant ist, dass in diesem Gedicht der Inhalt der »Lehre« noch völlig unbestimmt bleibt; sie nimmt eine gedanklich-strukturelle Leerstelle ein, die, wie wir sehen werden, erst im Sonett [29] ausbuchstabiert wird.

Hinsichtlich der Einschreibungsmetaphorik weisen die vorliegenden Verse auf Benjamins großen Kafka-Essay von 1934¹⁹ voraus, wo Schrift und Erinnerung im introspektiven Studium verortet erscheinen. Benjamin liest die groteske Bilderwelt der Kafka'schen Figuren als Repräsentation der Entstellungen, »die die Dinge in der Vergessenheit annehmen« (GS II.2, 431) und die erst vom einstigen Erscheinen des Messias zurechtgerückt werden können (GS II.2, 433). In

diesem Sinne meint Benjamin, dass das Vergessen immer die »Möglichkeit der Erlösung« betreffe (GS II.2, 434). Intermedial argumentiert er, dass der Film und das Grammophon für die Entfremdungssymptome der kapitalistischen Moderne stehen, weil sich der Gang und die Stimme des Menschen in der Reproduktion durch diese Medien nicht mehr wiedererkennen. Demgegenüber eröffnet das Studium der Bücher bzw. der Schrift die Möglichkeit eines der Erinnerung dienenden »Rittes« in die Vergangenheit, nämlich gegen den »Sturm, der aus dem Vergessen herweht« (GS II.1, 436) mit dem Ziel einer authentischen Selbst-Wiedererkennung, während das unselige Drängen in die Zukunft nur hoffnungsloses Verirren bringt: »Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt« (GS II.2, 437). Ähnlich verbindet schon das Heinle-Sonett das verschriftete Dasein – des toten Freundes wie des Dichters selbst – mit der Hoffnung auf eine der Erinnerung förderliche Sprache, die allerdings, zumindest in diesem Gedicht, weder zur geistigen Vergegenwärtigung des Verstorbenen noch zur Aussicht auf Erlösung führt. Indem es sich als Schreiftafel der Botschaft des Freundes erfährt, findet das lyrische Ich zwar seine Trauer- und Erinnerungsarbeit legitimiert, aber nur um den Preis der realen Vereinsamung in der vom Verstorbenen verlassenen Gegenwart, deren visuelle Signifikanten nichts als Öde, Verfall und Leere bezeichnen. Auch hier ähnelt die poetische Szene des Sonetts dem Schauplatz des barocken Trauerspiels, in dessen Allegorie »die facies hippocratica der Geschichte als erstarnte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen« liegt: »Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus« (GS I.1, 343). Der gleiche abgründig-melancholische Blick eignet dem lyrischen Ich des Sonetts. Von dem kontemplativen Erinnerungsstudium des in sein Denken eingeschriebenen Heinle-Wortes schaut der Dichter auf, aber nur um statt des Freundes den Tod am Wegrand sitzen zu sehen. »Verlassener als Busch und Baum zur Nacht« fühlt sich das lyrische Ich in dieser windigen, »entblößteln Halde«, auf der des »Mittags Helle« blendend »[w]ie eines rätselvollen Auges Trauer« erscheint und so die kryptisch-unlesbare Visualität gegenüber der erhofften Wahrheitssprache metaphorisch betont (GS VII.1, 30f.).

Ähnlich wie das Wort Heinles in Benjamins Dasein eingeschrieben ist, so wird umgekehrt dessen erotisches Begehren und menschliche Zuneigung im Körper des Verstorbenen durch materielle Signifikanten festgehalten: »In deinen Leib mein Lieben ist gemeißelt« (Sonett 181, GS VII.1, 31). Sonett [10] erklärt diese geheime, früher sich selbst uneingestandene, aber nach dem Tode des Freundes durchbrechende Erotik als zentrales Moment der erinnernden Wiederholung. Das lyrische Ich stellt sich vor, der Verstorbene träte wieder in sein Leben ein, so wie Heinle Benjamin zu Lebzeiten in seinem Zimmer besucht hat:

Da wagte ich das Wort: o wär ich dein
Und also innig ward dir umgeben
Mein Dasein gleich den leichtesten Geweben
Daß du's gewährtest denn du bliebst allein (GS VII.1, 32)

Obwohl die werbende Anrede eine gefühlmäßige Intimität beschwört, bleibt der Freund isoliert und das liebende Wort vermag die Beziehung zum Freund nicht zu fixieren. Im Gegenteil, die körperhafte Intimität (oder der phantasmatische Wunsch nach ihr) führt paradoxerweise dazu, dass die Liebessprache zu scheitern droht. Der Verstorbene entzieht sich dem Begehren, indem sein Charisma sich in eine Phantasmagorie auflöst, die auch das Illusionäre des Werbens bloßstellt: »Mich suchst du nicht um dich nicht will ich weinen / Vor deinen Schein vergangen ist mein Scheinen« (GS VII.1, 32). Entsprechend drückt Sonett [36] diesen Sprachverlust im Zentrum des körperlichen Liebesverlusts dadurch aus, dass es syntaktisch ungewöhnlich das Wort des Dichters betont ans Ende des Verses verbannt:

Beim Freund wacht Freundschaft die nicht forschet welche

Gefühle leiser im Geliebten tauschen
Denn von der offenen Lippe weht sie fort
Das nächtlich haust bei Liebenden das Wort. (GS VII.1, 45)

Die erotische Beschwörung des Toten erscheint in Sonett [35] deutlich als Moment, das die dichterische Inspiration und Wortschöpfung auslöst. »Ob ich den Freund so fragtest du mich liebe?«, heißt es gleich zu Beginn, und des Freundes Stimme, »erlösend was sich jahrlang staute«, verwandelt durch ihr Wort »die Brust zur Laute« des Liebesgeständnisses. Aber während des Dichters »Lippe im Bekennen träge« ist, bewirkt die körperliche Berührung die Befreiung des poetischen Diskurses:

Die Hand die zagt ob sie dem Freund sich schenkt
Hat er ergriffen der sie härter lenkt
Daß sie das Herz das liebte im Geheimen
Nun aller Welt verschütten muß in Reimen. (GS VII.1, 44f.)

Diese subjektive Selbst-Aussprache ist zwar in Reimen fixiert, empfindet sich aber auch als verschüttet und verschwendet. Letztlich droht das dichterische Wort wegen der unnachgiebig verstreichenden Zeit der Erinnerung immer wieder zu verstummen und schlägt um in ein Lied, das gerade, weil es jenseits der Sprache erklingt, mehr bedeutet als die fixierenden Buchstaben und linguistischen Laute. Wird hier des Dichters Brust zur Laute, so heißt es schon in Sonett [12]:

Einst wird von dem Gedenken und Vergessen
Nichts bleiben als ein Lied an seiner Wiege
Das nichts verriete und das nichts verschwiege
Wortloses Lied das Worte nicht ermessen (GS VII.1, 33)

In diesem Lied, das »Hoffen«, »Trost« und »Traurigkeit« gleichermaßen beheimatet, »lebt ein jedes Ding / Die weil der Schritt des Schönsten in ihm ging« (GS VII.1, 33). Die Sprache der Liebe ist also eine, die gerade in dem trauernden Beschwören des verstorbenen Geliebten das Scheitern ihrer eigenen Signifikationsversuche dramatisiert und ihre Aufgabe an ein Konkurrenzmedium, nämlich die wortlose Musik, abtreten will. In dieser Musik nur vermag die von Vergessen bedrohte Erinnerung an den Freund als etwas zu residieren, das sich den zerbrechenden, fragwürdigen und flüchtigen Metaphern der dichterischen Sprache immer wieder entzieht. Göring meint, dass dieses Sonett auf Benjamins Ideal der »reinen Sprache« verweist, auf eine »Ebene der Kommunikation, in der die Fetischisierung der Sprache, der Mythos der Repräsentation aufhört zu wirken«, also auf die »Möglichkeit einer Sprache, die dem anderen keine Gewalt antut, die ihn nicht zu repräsentieren vorgibt.«²⁰ Aber Benjamin geht, wie ich meine, noch einen entscheidenden Schritt weiter: Nicht eine Sprache jenseits der als Gewalt eindeutiger Signifizierung verurteilten Repräsentation intendiert er hier, sondern, paradoxerweise, eine Sprachbewegung, die gerade in der scheiternden Aussprache der erinnernden Trauer ihre eigene Auslöschung inszeniert. Diese Selbst-Dekonstruktion führt die poetische Sprache an eine Grenze, eben die zur wort- und programmlosen, also absoluten Musik, die im dichterischen Wortzusammenhang zwar anvisiert, aber wegen der Unmöglichkeit einer intermedialen Grenzüberschreitung innerhalb des Sprachlichen im Gedicht selber nicht realisiert werden kann. Weil nur das wortlose Lied, also die absolute Musik, den Verstorbenen auf Dauer betrauern und erinnern kann, kann die poetische Sprache diese rein musikalische Fähigkeit nur utopisch, jenseits des Hier und Jetzt des menschlichen Wortes, beschwören, nicht aber selbst vollbringen. Wie Sonett [17] verdeutlicht, ertönt diese Musik deshalb auch nicht als Ausdruck der ans reale Leben gebundenen dichterischen Subjektivität, sondern wird unmittelbar durch die Absenz des Verstorbenen ausgelöst: »Die Harfe hängt im Wind sie kann nicht wehren / Daß deines Todes Hauch die Saiten rührt« (GS VII.1, 35). Die Musik überdauert selbst das Instrument, das sie erzeugt: »Den Klang vernimmst du den ersterbend warfen / Im letzten Schmerz zerspringend meine Harfen« (GS VII.1, 36).

Letztlich verweist das Versagen der Sprache darauf, dass besonders die erotisch besetzte Schönheit, die in Sonett [17] nur im wortlosen Lied existiert, dem Betrachter und sich selbst undurchschaubar bleibt. Sonett [52] entwirft deshalb eine Theorie der Schönheit, die radikal mit der klassischen Definition

des symbolisch Schönen bricht. Hier postuliert das lyrische Ich, dass nicht versöhnliche Harmonie, sondern Trauer, also der Verlust einstigen Glücks, Teil der Schönheit ist und zur Unbegreiflichkeit des Ästhetischen führt:

In aller Schönheit liegt geheime Trauer
Undeutlich nämlich bleibt sie immerdar
Zwiefach und zwiefach unenträtselbar
Sich selbst verhüllt und dunkel dem Beschauer (GS VII.1, 53)

Mit dieser Definition verweist das Sonett auf den Aufsatz *Goethes Wahlverwandtschaften* (GS I.1, 123–201), in dem Benjamin gegen die verflachende Rezeption von Hegels Diktum, das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee bzw. der Wahrheit, behauptet: »Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit [...]. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.« (GS I.1, 195) Deshalb fordert Benjamin von der Kunstkritik, diese wesenhafte Verhüllung des schönen Gegenstandes nicht aufzuheben, sondern »vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben« (ebd.). Wenn der Schein also nicht etwas die Schönheit Eröffnendes, sondern ein sie Verschleiernendes ist, dann, so folgert das Sonett, entzieht sich die Schönheit der Wahrnehmung als etwas, von dem der Schein gleichsam abprallt, je mehr er sich der Schönheit angleichen will:

Sie Idie Schönheit! gleicht nicht Lebenden in ihrer Dauer
Kein Lebender nimmt sie im Letzten wahr
An ihr bleibt Schein wie Tau und Wind im Haar
Je näher nahgerückt je ungenauer (GS VII.1, 53)

Deshalb bleiben die im ersten Quartett genannten Sprachen, also die des Betrachters und die der Schönheit selbst, dem ästhetisch-erotischen Objekt unangemessen:

Sie steht wie Helena im Dämmerlicht
Der beiden Welten Sprache taugt ihr nicht
Es sei denn blendend ihr Geflecht zu trennen (GS VII.1, 53)

Aus dieser allgemeinen Nichtsprachlichkeit des Schönen allerdings steigt die besondere Schönheit des Freundes als etwas unvergleichlich Anderes hervor. Diese Differenz zwischen abstrakter und individueller, an den Leib des Verstorbenen gebundener Schönheit besteht darin, dass letztere gerade durch den Tod

des Leibes zu sich selbst kommt und durch diese Apotheose erst ihre eigene Selbstartikulation erreicht. Ganz im Sinne von Benjamins Bestimmung des Namens, der als »innerste|l Wesen der Sprache selbst« dasjenige ist, »in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt« (GS II.1, 144), heißt es abschließend:

Doch war es deiner Schönheit nicht gegeben
Als offner Tod aus deinem Jugendleben
Zu wachsen und sich selber zu benennen? (GS VII.1, 53)

Wird hier der Verstorbene zur Vergeistigung einer idealen, außerhalb der ungenügenden Kunstsprache des Überlebenden angesiedelten Schönheit stilisiert, so verlagert Sonett [29] diese ästhetische Mythologisierung ins Heilsgeschichtliche-Religiöse. Dies ist im Sinne der Schönheits-Theorie des *Wahlverwandschaften*-Aufsatzes durchaus folgerichtig, denn dort schließt Benjamin aus dem Verhülltsein des Schönen, dass man »zur Anschauung des Schönen als Geheimnis« gelangen müsse. Dieses Geheimnis des Kunstschönen aber verweist für Benjamin auf dessen religiösen Grund: »Weil nur das Schöne und außer ihm nichts verhüllend und verhüllt wesentlich zu sein vermag, liegt im Geheimnis der göttliche Seinsgrund der Schönheit« (GS I.1, 195).²¹ Während die melancholisch erstarrte Trauerlandschaft in Sonett [7] keine Erlösungshoffnung zulässt, obwohl diese in der »Lehre« des Verstorbenen bereits angelegt ist, transfiguriert Sonett [29] die erotisch besetzte Schönheit des Verstorbenen im Prozess der trauernden Erinnerung explizit zu einer göttlichen Erlösungsmacht:

Du Schlummernder doch Leuchte des Erwachens
Trauriger du doch der Betrübten Tröster
Verstummter dennoch Jubelruf Verlöster
Weinender du heilender Gott des Lachens (GS VII.1, 41)

Die Verlagerung vom Bereich der Ästhetik ins Reich des Religiösen wird explizit ausgesprochen: »Bote der Schönheit du in Not entblößter // Engel des Friedens den das Schwert zerschnitten«. Gleichsam als ein Echo der berühmten Anfangsgnome aus Hölderlins *Patmos*-Hymne (»Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch«²²) heißt es bei Benjamin: »Retter der winkt aus der Vernichtung Mitten«. Auch ähnelt dieser Sinnspruch Benjamins Charakterisierung des Dichters in dem Heinle gewidmeten Aufsatz *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: ›Dichtermut‹ - ›Blödigkeit‹* (GS II.1, 105–126): »Mut ist das Lebensgefühl des Menschen, der sich der Gefahr preisgibt, dadurch sie in seinem Tode zur Gefahr der Welt erweitert und überwindet zugleich« (GS II.1, 123). Letztlich gilt auch für die Sonette, was Benjamin über das »Gedichtete«, also die »fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff« (GS II.1, 106), sagt: »Die Umwandlung

der Zweiheit von Tod und Dichter in die Einheit einer toten dichterischen Welt, »mit Gefahr gesättigt«, ist die Beziehung, in der das Gedichtete der beiden [Hölderlinschen] Gedichte steht« (GS II.1, 124).

Neben dieser erlösenden Aufhebung des toten Dichters in seine poetische Welt zeichnen sich hier auch komplizierte Beziehungen Benjamins zu Stefan Georges poetisch-erotisch inspirierter Vergottung des Leibes des als Maximin verklärten jungen Dichters Maximilian Kronberger ab, der als Sechzehnjähriger an Meningitis starb.²³ Zwar widersteht Benjamin, wie Görling es formuliert, der von George vorgeführten Versuchung, den Tod des Geliebten »gewissermaßen in einem Selbstschöpfungsmythos als Opfer zu stilisieren, das in die Unsterblichkeit des Kunstwerkes transformiert wird.«²⁴ Nicht zustimmen aber kann man Rolf Tiedemanns Formulierung, bei Benjamin werde der Tote »weder als Leib vergottet noch als Gott verleibt.«²⁵ In einem ekstatisch-hymnischen Beschwörungsanruf, der die George'sche Mythisierung zwar auslöschen will, sie aber in vieler Hinsicht noch übertrifft,²⁶ erscheint der Freund in seiner heilsgeschichtlichen Apotheose als Inkarnation einer dialektischen Denkfigur, bei der gerade dem Scheitern und Zerstörten des Lebenden eine rettende Antithese eingeschrieben ist.²⁷ Diese Dialektik antizipiert Benjamins spätere materialistisch-messianische Geschichtstheologie: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird«, heißt es in *Über den Begriff der Geschichte* (GS I.2, 691–704), denn jedem Geschlecht ist »eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat« (GS I.2, 693f.). In dem Sonett freilich ist diese messianische Erlösungshoffnung aus dem jüdischen Vokabular in das christliche (»Heiland«) übersetzt und zudem von der Vergangenheit direkt in die Gegenwart verlagert. In den geschichtsphilosophischen Thesen »fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit voll auf zu« (GS I.2, 694); den Juden wurde laut Benjamin »die Zukunft [...] darum [...] nicht zur homogenen und leeren Zeit«, weil »in ihr [...] jede Sekunde die kleine Pforte« war, »durch die der Messias treten konnte« (GS I.2, 704). Dagegen hofft das Sonett schon hier und jetzt, nicht erst am Ende aller Tage, die Möglichkeit oder Verheißung einer Erlösungstat des Angebeteten zu erfahren.²⁸ Unmissverständlich wird der Verstorbene als endzeitlicher Nachfahr archaischer Gottheiten gefeiert, der einer schuldbeladenen Gegenwart die Gnadenbotschaft zu bringen verspricht:

Beter vertrieben von der tauben Schwelle
Ergreister Götter Bringer neuer Huld
Sei Heiland du und Löser unsrer Schuld. (GS VII.1, 42)

Radikaler als alle anderen Heinle zugesprochenen Eigenschaften unterstreicht diese heilsgeschichtliche Apotheose, dass sowohl der Verstorbene als auch die trauernde Erinnerung des Dichters – also das dargestellte Objekt wie auch der

Repräsentationsdiskurs und das lyrische Subjekt selbst – durchgehend an den intermedialen Rändern, Überlappungen und Gattungsschwellen von Schrift, Bild und Musik angesiedelt sind und diese Übergänge stets transzendieren. Verweisen Benjamins Sonette deshalb immer wieder auf seine theoretisch-kritischen Schriften, so lassen sie sich doch nicht bruchlos mit seinen späteren Texten vermitteln. Wenig scheinen sie gemeinsam zu haben mit dem historisch-materialistischem Duktus des *Kunstwerk-Aufsatzes*, den Baudelaire-Arbeiten, des *Passagen-Werks* und anderen, kanonisch gewordenen Arbeiten, die noch immer einseitig das gängige Bild des Autors prägen. Haben diese Werke nachhaltig Benjamins zentrale Stellung in den gegenwärtigen Kulturwissenschaften gefestigt, so könnten die Sonette mit ihrer intermedialen Reflexion auf Verschriftung, Visualität und der Nichtrepräsentierbarkeit von Musik das kritische Methodenbewusstsein aber gerade wieder zurücklenken auf Benjamins sprachmetaphysische, dichtungstheoretische und ästhetische Ursprünge. Deren Postulate, Kategorien und Interpretationsstrategien sind aus der Perspektive der Hochmoderne und der Avantgarde weitgehend dem klassisch-romantischen Kunstverständnis verpflichtet. Deshalb lassen sie sich zwar nicht mehr unmittelbar aus ihrem einstigen Entstehungskontext heraus in die Paradigmen heutiger Literaturwissenschaft transponieren, könnten ihr aber eben aus diesem unzeitgemäßen Abstand heraus vielleicht neue Anstöße zur selbstreflexiven Kritik und Revision ihrer eigenen Voraussetzungen, Ziele und Vorgehensweisen geben. Wie so oft also liegt gerade in Benjamins radikaler Inkommensurabilität, in der Differenz und Verweigerungsattitüde seiner Texte, die Chance seiner unerwarteten und unvorhersehbaren Aktualität.

Anmerkungen

- 1 Benjamins Werke werden zitiert nach: *Gesammelte Werke*, hg. von Rolf Tiedemann und Gerhard Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991. Im Text angezeigt als *GS* mit Band-/Teilbandnummer und Seitenzahl.
- 2 Genannt seien: Bernhild Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung. Zu den wiedergefundenen Sonetten von Walter Benjamin*, in: *Akzente*, 31(1984)1, 23–39 und Reinhold Görling, *Die Sonette an Heinle*, in: *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies, Stuttgart-Weimar 2006, 585–591.
- 3 Die genauere Datierung erscheint problematisch; vgl. den kritischen Bericht in *GS* VII.2, 573f.
- 4 Vgl. *GS* VII.2, 525f. und 568–582. Dort auch weitere Details zur Entstehungsgeschichte der Sonette. Zu geschichtlich-biographischem Hintergrund und Entstehung vgl. Rolf Tiedemanns *Nachwort* und den *Anhang* in seiner Separat-Edition: Walter Benjamin, *Sonette*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1986, 85–96 und 97–126. Vgl. auch Görling, *Die Sonette an Heinle*, 585f.

- 5 Zur fehlenden Interpunktion vgl. auch *GS* VII.2, 577.
- 6 Rolf Tiedemann charakterisiert in seiner Separat-Edition der Benjamin'schen *Sonette* den Stil dieser Gedichte als einen, der – in Nachfolge der »harten Fügung« Hölderlins (Norbert von Hellingrath) – darauf zielt, »den Dingen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; nicht Konkretes zuzurichten zum bloßen Exempel für den abstrakten Begriff; die subordinierende Sprache durch eine koordinierende zu ersetzen, in der alles gleiches Recht zu beanspruchen hätte« (ebd., *Nachwort*, 92).
- 7 Zutreffend meint Boie in *Dichtung als Ritual der Erlösung*, dass sich die Sonette und die theoretischen Schriften Benjamins oft gegenseitig illuminieren, wenn auch mit deutlichen Verschiebungen und Umänderungen (23f.).
- 8 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 586.
- 9 Brief Benjamins an Carla Seligson vom 17. November 1913; in: *Gesammelte Briefe in 6 Bänden*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995–2000, Band 1, 181. Diese kryptische Bemerkung bezieht sich unmittelbar auf einen politisch-ideologischen Konflikt zwischen Heinle und Benjamin nach einem Vortrag des letzteren auf einem Autorenabend der Zeitschrift *Die Aktion*, scheint über diesen Anlass hinaus aber auch auf die poetische Darstellung Heinles in den späteren Sonetten zuzutreffen. Vgl. *GS* II.3, 870–872. Dort auch viele Dokumente und biographische Einzelheiten zur Beziehung Benjamins zu Heinle und ihrem Engagement in der Jugendbewegung und Freien Studentenschaft (*GS* II.3, 852–888). Auch in der *Berliner Chronik* widmet Benjamin der Freundschaft zu Heinle einige Seiten seiner auf der Topographie Berlins begründeten Erinnerung (*GS* VI, 475–480).
- 10 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 588.
- 11 Klaus Garber, *Walter Benjamin als Lyriker. Zur Veröffentlichung seiner Sonette*, in: ders., *Zum Bilde Walter Benjamins: Studien – Porträts – Kritiken*, München 1992, 93.
- 12 Vgl. Friedrich Hölderlin, *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Vierter Band, besorgt durch Norbert von Hellingrath, *Gedichte 1800–1806*, 3. Aufl., Berlin 1943, 199–207, hier 204. Mit Ausnahme von Zeile 1, »alsdann« (bei Hellingrath: »alsdenn«), zitiert Benjamin diese Fassung des Gedichts im Wortlaut Hellingraths, aber mit modernisierender Schreibweise und Interpunktion. Vgl. den *Kritischen Bericht*, wo offen gelassen wird, ob diese Änderungen Benjamins eigene Redaktion darstellen oder einer anderen Hölderlin-Ausgabe entnommen sind (*GS* VII.2, 577f.). Auch Garbers Interpretation geht von diesem Hölderlin-Zitat aus; vgl. Garber, *Walter Benjamin als Lyriker*, 94f.
- 13 Vgl. auch Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 24.
- 14 Mehr zur Form des Benjamin'schen Sonetts bietet Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 35–39.
- 15 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 587. Görling spricht sogar davon, dass hier die »Entbindung aus der Tätigkeit, ja man könnte sagen, aus dem Amt des Andenkens eine Erfüllung der Liebe« sei (ebd.).
- 16 *GS* I.1, 203–430, besonders 336–365. Vgl. zum Folgenden: Burkhardt Lindner, *Allegorie*, in: *Benjamins Begriffe*, hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Band 1, Frankfurt/Main 2000, 50–94, besonders 53–69; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld 2010,

- besonders 176–195; und Suk Won Lim, *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg 2011, 59–69.
- 17 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *GS* II.1, 140–157.
 - 18 Zur »Anstrengung, sich im Bilde dem Bildlosen zu nähern« und ihrer Beziehung zur Namensprache, in der »Zeichen und Bedeutung« zusammenfallen, vgl. Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 32–35, hier 33. Obwohl Tiedemann betont, dass für Benjamin »Idler Dichter [...] kein adamitischer Namengeber« sei, meint er dennoch, dass die Sonette sich an der autonomen Namensprache orientieren, die »nicht länger Zeichen eines von ihr Geschiedenen« sei. Benjamins Ideal, so Tiedemann, ist das »einer reinen, absoluten Sprache«, in der der Name »Begriff eines Einzelnen, Unwiederholbaren« ist (*Nachwort*, 93).
 - 19 *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: *GS* II.2, 409–438. Vgl. Bernd Müller, »Denn es ist noch nichts geschehen.« *Walter Benjamins Kafka-Deutung*, Köln–Weimar–Wien 1996, besonders 185–204.
 - 20 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 590.
 - 21 Zum Schönheitsbegriff des Wahlverwandtschaften-Aufsatzes im Kontext von Benjamins theologischem Denken vgl. Andreas Pangritz, *Theologie*, in: *Benjamins Begriffe*, hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Bd. 2, Frankfurt/Main 2000, 774–825, hier 778–781.
 - 22 Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Vierter Band, besorgt durch Norbert von Hellingrath, *Gedichte 1800–1806*, 199.
 - 23 Zu Benjamins fasziniert-distanzierter Beziehung zu George vgl. Geret Luhr, *Diese unzeitgemäße und undankbare Aufgabe: eine ›Rettung‹ Georges. Zur Bedeutung Stefan Georges für das Werk von Walter Benjamin*, in: *George-Jahrbuch*, 2 (1998), 85–106.
 - 24 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 589.
 - 25 Tiedemann, *Nachwort*, in: Walter Benjamin, *Sonette*, 94. Er gesteht freilich zu, dass Benjamins Anrede des Toten als Gott, Heiland, Herr und Held noch Georges Geist atmet (ebd.).
 - 26 Dies als Modifizierung der Meinung Tiedemanns, der zwar einräumt, dass Georges Mythisierung des Toten auch noch auf Benjamins Versen lastet, aber meint, dass »Benjamin gerade den Bereich des Mythischen als einen des blinden Zwanges verlassen« wollte (Tiedemann, *Nachwort*, in: Benjamin, *Sonette*, 94).
 - 27 Vgl. zu diesem antithetischen »Zusammenfallen der Gegensätze« Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 26f.
 - 28 Vgl. auch Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 29–31, zum Verhältnis zwischen messianischer Zukunft, Gewalt und Heilsgeschehen in der Gestalt des Toten.