

MARIELA VARGAS  
BALTASAR GRACIÁNS SPUREN IN DEN SCHRIFTEN WALTER BENJAMINS

LiteraturForschung Band 34

Mariela Vargas

BALTASAR GRACIÁNS SPUREN  
IN DEN SCHRIFTEN  
WALTER BENJAMINS

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und  
Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: Wolfram Burckhardt

Umschlagabbildung: Walter Benjamins Bibliotheksausweis der Bibliothèque  
nationale de France, darauf montiert das Bild von B. Gracián

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Lektorat: Claudia Hein

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-400-4

# INHALT

Einleitung . . . . .	7
Blinde Flecken . . . . .	7
Baltasar Gracián im Trauerspielbuch: zwischen Barockforschung und Benjamin-Forschung. . . . .	8
Benjamins Gracián-Lektüre . . . . .	10
Zum Aufbau des Buches . . . . .	15
1. Geschichte der deutschen Gracián-Rezeption . . . . .	19
Die barocke Gracián-Rezeption . . . . .	19
Der Jurist als Literat . . . . .	23
Frankreichs Vermittlerrolle und die Leipziger Tür . . . . .	25
Christian Thomasius: Gracián und die deutsche Identität . . . . .	27
Gracián-Bild im Deutschland des 20. Jahrhunderts . . . . .	30
Werner Krauss: Gracián als Verfasser einer Lebenslehre. . . . .	31
Helmut Lethen und die Wiederkehr der ›kalten <i>persona</i> ‹ . . . . .	37
2. Walter Benjamin als Rezipient Graciáns. . . . .	43
Walter Benjamins Begegnung mit Gracián . . . . .	44
Zur Rezeption Graciáns in der Weimarer Republik. . . . .	46
Benjamins Anstandsbegriff. . . . .	48
Das Trauerspielbuch und die deutsche Moderne . . . . .	50
Der barocke Ursprung der deutschen Moderne. . . . .	53
Gracián und die barocke Politik. . . . .	57
Gracián innerhalb von Benjamins Europa-Bild . . . . .	60
3. Sprengungen und Ausgrabungen auf dem Weimarer Marktplatz. . . . .	67
Mexikanische Botschaft. . . . .	70
Die Axt der Evangelisierung im Urwald des Mythos. . . . .	73
Manifester Inhalt und Latenz der Bilder . . . . .	75

4. Gracián als Quelle der Benjamin'schen Aphoristik . . . . .	81
Vom Denkbild zum Aphorismus . . . . .	81
Der Aphorismus als politische Schreibweise . . . . .	84
<i>Einbahnstraße</i> und der Gracián'sche Aphorismus . . . . .	88
Aphorismus und Anthropologie . . . . .	94
5. Die <i>ponderación misteriosa</i> : eine Gracián'sche Figur im Trauerspielbuch . . . . .	103
Die Denkfigur der <i>ponderación misteriosa</i> bei Baltasar Gracián . . .	105
Die <i>ponderación misteriosa</i> als architektonische Figur bei Borinski	108
Die <i>ponderación misteriosa</i> als Verklärung der Subjektivität . . . . .	111
Die <i>ponderación misteriosa</i> : musikalische Apotheose des Trauerspiels	115
Das Ende des Trauerspiels . . . . .	119
6. Gracián und Leopardi: eine verspätete Abrechnung mit der Jugendkulturbewegung. . . . .	125
Benjamin und die Jugendkulturbewegung . . . . .	126
Benjamins Distanzierung von der Jugendkulturbewegung . . . . .	127
Das Dornröschen: zur ambivalenten Bestimmung der Jugend . . . . .	130
Politisches Schreiben . . . . .	131
Der ewige Jüngling: Benjamins Leopardi-Rezension . . . . .	135
Nietzsche: eine (un)sichtbare Referenz. . . . .	140
Der historische Mensch . . . . .	141
Gracián: politisches Handeln . . . . .	143
7. Gracián in Benjamins Schriften der dreißiger Jahre: die Nachträge zur <i>Einbahnstraße</i> . . . . .	149
Höflichkeit: chinesisch – oder spanisch? . . . . .	152
Detlef Holz: eine Gracián'sche Figur . . . . .	158
Gracián: defensive Klugheit . . . . .	163
Die Unfruchtbarkeit der Folgen . . . . .	169
Benjamins »gracianische[r] Wahlspruch: »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen« . . . . .	171
Die Zeit als Wohnung dessen, der keine Wohnung mehr hat . . . . .	177
»Zeit zu befehlen haben«: die Gracián'sche Maxime und die Plastik der Zeit. . . . .	179
Schlussbemerkung. . . . .	185
Literatur . . . . .	194

# EINLEITUNG

## Blinde Flecken

Leichten Fußes durchqueren spanische Autoren Walter Benjamins Texte. Sie haben mehr oder minder sichtbare Spuren hinterlassen, die wahrzunehmen erhöhte Aufmerksamkeit verlangt. Sie existieren als Randerscheinungen, auch wenn sie uns mitten im Satz begegnen. Meistens bestehen diese Spuren aus wohlbedacht platzierten Namen – die nicht mit bloßen Erwähnungen verwechselt werden sollten – oder aus einzelnen Adjektiven, die sich diskret und unbemerkt in den Satz einschleichen und ihm einen neuen Ton, eine neue Färbung verleihen. Trotz ihrer Unauffälligkeit und Unscheinbarkeit schaffen diese Referenzen bedeutsame Zäsuren, sie tragen reichhaltige Nuancierungen in sich, liefern unerhörte Kontrapunkte und steuern subtile Bemerkungen bei. Derjenige Leser, der nach Spuren von Baltasar Graciáns Präsenz in Benjamins Texten sucht, muss ein Auge fürs Detail haben. Schärft man den Blick, rücken diese Details aus dem Dunst von Nebensächlichkeiten ins Zentrum des Blickfeldes, auch wenn sie unscharf oder diffus bleiben, wie ›Flecken‹ oder, genauer gesagt, wie *blinde Flecken*. Als Details blitzen die Zitate, Nomina und zerstreuten Gracián-Bezüge in den Schriften Walter Benjamins auf, bevor sie im Dschungel der Begriffe, Bilder und Theoreme wieder verschwinden.

Mit dem aus dem Bereich des Optischen stammenden Topos des *blinden Flecks* versuche ich einen weiteren Aspekt zu benennen. Denn das Überraschende des ›spanischen Fundes‹ ist nicht seine Existenz oder seine besondere Stellung in Benjamins Schriften, sondern die Tatsache, dass er bislang so wenig Beachtung fand. Die Spuren Graciáns in Benjamins Schriften sind tatsächlich vor allem blinde Flecken, die die Kommentatoren bislang nicht zu sehen vermochten. Insofern verweist zwar das Wort ›blinder Fleck‹ auf eine Kritik an der Benjamin-Forschung, an ihren Rezeptionsformen und Lektüren; es wäre jedoch verfehlt zu denken, die Arbeit an blinden Flecken versuche, einen

Fehler oder einen Mangel zu beheben oder eine Kluft zu schließen. Es wäre ebenfalls ein Irrtum zu glauben, hier gehe es um die Wiederherstellung von etwas Fehlendem oder die Restitutio dessen, was der Benjamin-Forschung entgangen ist. Die Arbeit an blinden Flecken ähnelt vielmehr derjenigen, die das Auge leisten muss, um seine blinden Flecken zu bewältigen: Was dem Auge wahrzunehmen versagt bleibt, wird im Gehirn konstruiert. Die für die Datenverarbeitung zuständigen Areale des Gehirns liefern ein verarbeitetes Bild desjenigen, was vor dem Auge liegt, und ein erfundenes Bild dessen, was zwar außen ebenso vorhanden ist, aber auf den blinden Fleck des Augeninneren trifft und so nicht wahrgenommen werden kann. Hier entsteht also ein Bild eines nie Gesehenen. Von dieser Art ist das Bild, welches sich aus der Begegnung von Benjamin mit Gracián ergibt. Es verändert sowohl unsere Vorstellung von Benjamin als auch jene, die wir von Gracián haben. Es ist gleichsam das Bild eines Fortlebens des Barock und eines Nachlebens Graciáns in Benjamins Werk.

### Baltasar Gracián im Trauerspielbuch: zwischen Barockforschung und Benjamin-Forschung

Vor mehr als zwanzig Jahren stellte Uwe Steiner folgende Diagnose zur Rezeption des Trauerspielbuchs: »In Sachen der [deutschen] Rezeption des Trauerspielbuches« gelte es, ein »nur allzu offensichtlich zutage liegendes Dilemma zu überwinden«; denn sei einerseits in der Benjamin-Forschung »ein bisweilen eklatanter Mangel an Kenntnis der Literatur des 17. Jahrhunderts und der Barockforschung zu beklagen, so steht dem andererseits ein nicht weniger beklagenswertes Desinteresse an Benjamin und der seinem Werk geltenden Forschung dort entgegen, wo sich die Barockforschung ihrerseits auf das Trauerspiel einlässt«.<sup>1</sup> Die wechselseitige Unkenntnis zwischen Benjamin-Forschung und Barockphilologie gipfelte in Hans-Jürgen Schings' polemischem Vorschlag einer vermeintlich vorteilhaften Trennung von Zuständigkeitsbereichen, der den Anstrengungen, Benjamin in die Barockforschung zu integrieren,

1 Uwe Steiner: »Allegorie und Allergie«, in: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur*, Bd. 18, Heft 4, 1989, S. 648–663, hier S. 652. Steiner hieß somit Klaus Garbers Bemühung »um den überfälligen Brückenschlag zwischen Barockphilologie und Benjamin« willkommen. (Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen 1987, S. 1).

und den Grenzen dieser Anstrengungen gleichermaßen gerecht werden sollte: »Dann lieber: Benjamin den Benjaminforschern und die barocken Trauerspiele den Barockforschern«<sup>2</sup>. Die auf diese Weise erneut markierte Kluft zwischen Barockspezialisten und Benjaminexegeten bekräftigt die polemische Auffassung, dass Benjamin für das Studium des Barock selbst wertlos ist. Auch das Verharren der Benjamin-Forscher bei der ›Erkenntniskritischen Vorrede‹ des Trauerspielbuches bestätigt indirekt diese Ansicht.<sup>3</sup> Ein Blick auf die internationale Benjamin-Forschung zeigt, dass auch sie allzu oft ohne jeden Bezug auf die barocken Quellen auszukommen meint.<sup>4</sup> Die mangelnde Beachtung der barocken Literatur kennzeichnet selbst noch die spanische Rezeption des Trauerspielbuches.<sup>5</sup>

- 2 Hans-Jürgen Schings: »Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung«, in: Norbert Honsza; Hans-Gert Roloff (Hg.): *Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*, Amsterdam 1988, S. 663–676, hier S. 676.
- 3 Eine Ausnahme bildet hier die Dissertation von Yuh-Dong Kim, die eine Vermittlung zwischen beiden Positionen anstrebt und Calderóns Dramen einen Abschnitt widmet. Vgl. Yuh-Dong Kim: *Walter Benjamins Trauerspielbuch und das barocke Trauerspiel. Rezeption, Konstellation und eine raumbezogene Lektüre*, Hamburg 2005, S. 16–177 und den Aufsatz von Bettine Menke: »Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca *El mayor monstruo, los celos* nach Walter Benjamin«, in: Eva Horn; Bettine Menke; Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie, Philosophie als Literatur*, München 2005, S. 253–280.
- 4 So z.B. Samuel Webers Essay »Genealogy of modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 131–163 und »Taking exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 131–163 und 176–194. Siehe auch Peter Fenves: »Tragedy and prophecy in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*«, in: Gerhard Richter (Hg.): *Benjamin's Ghosts*, Stanford 2002, S. 237–259; Bernd Witte: *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976, S. 113, 121, 132, 136; Klaus Garber: *Rezeption und Rettung*, Tübingen 1987; Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, a.a.O., S. 7–24.
- 5 Das mangelnde Interesse der Literaturwissenschaftler und Spezialisten des *Siglo de Oro* gegenüber Benjamin ist jedoch auf andere Faktoren zurückzuführen. Das starke Eigengewicht und die Fülle der spanischen Literatur dieser Epoche bilden hier das eigentliche und schwer zu überwindende Hindernis für eine Auseinandersetzung mit den Benjamin'schen Begriffen und Theoremen über das Barock. Die Überzeugung von der Einzigartigkeit und der großen Bedeutung des spanischen *Siglo de Oro* als Kern des Barock erschwerte den Kontakt mit dem nordeuropäischen Barock und mit fremden theoretischen Ansichten, was eine gesamteuropäische Perspektive in Bezug auf das Barock verhindert hat. Wie in den ersten Etappen der deutschen Rezeption des Trauerspielbuches gilt das Interesse der im spanischsprachigen Raum betriebenen Benjamin-Forschung vorwiegend der ›Erkenntniskritischen Vorrede‹. Ziel der Lektüre ist das Verständnis von Benjamins Denken, wobei die Gegenstände, an denen Benjamin gearbeitet und seine theoretischen Ansichten gewonnen hat, paradoxerweise

Das vorliegende Buch versteht sich als Versuch, die Trennung der oben erwähnten ›Zuständigkeitsbereiche‹ von Barocktheorie und Benjamin-Forschung zu überwinden und anhand einer Rekonstruktion von Benjamins Gracián-Rezeption zwischen den beiden Bereichen zu vermitteln.<sup>6</sup> Es soll gezeigt werden, dass sich die Werke Benjamins und Graciáns wechselseitig erschließen, wenn man sich diesen mit der Frage nähert, welches Verhältnis zwischen geschriebenem Wort und politischer Praxis besteht.

## Benjamins Gracián-Lektüre

Der genaue Zeitpunkt von Benjamins erstem Kontakt mit dem Werk Baltasar Graciáns lässt sich anhand der erhaltenen bzw. verfügbaren Belege nicht genau bestimmen. Eine erste Berührung mit der spanischen Literatur fand aber relativ früh statt, und zwar im Rahmen von Benjamins Beschäftigung mit der deutschen Romantik. Obwohl im *Verzeichnis der gelesenen Schriften* (VII, 437–476)<sup>7</sup> schon 1917 einige bedeutende Werke der spanischen Barockliteratur aufgelistet sind, vor allem Ignatius von Loyola, Pedro Calderón de la Barca und Miguel

ignoriert werden. Vgl. Vicente Jarque: *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Universidad de Castilla-La Mancha 1992, S. 45–50 und 105–145; Sonia Arribas: »La representación del sujeto barroco como campos de fuerzas en Walter Benjamin«, in: *Eikasía. Revista de Filosofía*, Vol. VI, 37, März 2011, S. 199–209.

- 6 In diesem Sinne folgt die vorliegende Untersuchung den neuen Ansätzen zur Deutung des Trauerspielbuchs, die vor allem in der Kulturwissenschaft, etwa in den Arbeiten von Sigrid Weigel und Daniel Weidner zu finden sind, die eine breit angelegte Lektüre von bislang vernachlässigten Benjamin'schen Begriffen, Motiven und Unterscheidungen unternimmt, wie etwa Kreatürlichkeit oder die Differenz von Sakralität und Profanität. Siehe dazu Sigrid Weigel: »Souverän und Märtyrer«, in: dies.: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, a.a.O., S. 57–87; Daniel Weidner: »Einleitung: Walter Benjamin, die Religion und die Gegenwart« und »Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock«; beide Beiträge, in: ders. (Hg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Berlin 2010, S. 7–35 und S. 120–138. Sowie Claude Haas; Daniel Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*, Berlin 2014. Zur politischen Perspektive der Barock-Rezeption und zur Idee eines Zwischenkrieg-Barock siehe Jane Newman: *Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque*, New York 2011. Zur Barock-Rezeption in der Moderne und Postmoderne vgl. Moritz Száky; Federico Celestini; Ulrich Tragatschnig (Hg.): *Barock. Ein Ort des Gedächtnisses*, Wien/Köln/Weimar 2007.
- 7 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann; Hermann Schwepenhäuser, Bd. I–VII, Frankfurt am Main 1974ff. Im Folgenden unter Angabe des Bandes in römischen und der Seitenzahl in arabischen Ziffern nachgewiesen.

de Cervantes Saavedra, findet sich kein Eintrag zu Gracián. Belege für eine Begegnung mit dem spanischen Jesuiten finden sich erst in den zwanziger Jahre während der Vorarbeiten zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Die Lektüre von Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*<sup>8</sup> stellte aber kein flüchtiges Ereignis dar, sondern den Beginn einer fruchtbaren und langanhaltenden Auseinandersetzung mit dem Gracián'schen Denken.

»Gracián ist nicht nur ein großer Autor, sondern gerade heute [1928] einer der interessantesten« (III, 125), so preist Benjamin Gracián in einer Rezension. Dieses Bekenntnis zur Aktualität des Jesuiten gibt Auskunft über die Stoßrichtung von Benjamins Gracián-Lektüre, die vor dem Hintergrund von Benjamins ästhetischem und politischem Interesse gesehen werden muss; dieses war geprägt von einem deutlichen Bewusstsein der europäischen Krise, die alle Gebiete des menschlichen Handelns durchdrang. Gracián und dessen Lebenslehre war für Benjamin in jenem zum Sammelplatz des gefährlichen Lebens gewordenen Jahrzehnt beispielloses Vorbild für Geistesgegenwart und Handlungsfähigkeit, zwei Eigenschaften die für Benjamins politisches Projekt von höchster Bedeutung waren. Graciáns Aphorismen galten ihm als erfolgreicher Versuch, durch eine ästhetisch anspruchsvolle Schreibweise politische Wirksamkeit zu erlangen. So stand im Zentrum von Benjamins Lektüre des *Handorakels* die Frage nach dem Verhältnis zwischen Schrift und Politik, eine Frage die Benjamins Schaffen von Anfang an prägte und die sich wie ein roter Faden durch seine Schriften zieht; schon in seinem ersten theoretischen Text, *Das Dornröschen* (1911), geht es darum, wie die Jugend durch das Schreiben aus ihrem tiefen Schlaf geweckt und zum Handeln gebracht werden kann.

Benjamin ist nicht der einzige, der im 20. Jahrhundert einem regelrechten ›Gracián-Kick‹ erlegen ist. Während der Zeit der Weimarer Republik fühlten sich viele Denker und Künstler von der Gracián'schen Verhaltenslehre, von den Formen und der Sensibilität des Barock angesprochen, sodass der Rückgriff auf die barocke Ästhetik und das Studium des barocken Universums zum Mittel der Selbstreflexion wurden. Die Denker dieser Zeit verspürten eine innige Verwandtschaft

<sup>8</sup> Baltasar Gracián: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid 1995 [dt. *Handorakel und Kunst der Weltklugheit: Aphorismen*, übersetzt von Arthur Schopenhauer, Frankfurt am Main 2008]. Im Folgenden wird das Werk mit der Sigle HO (Handorakel) unter Angabe der Aphorismennummer zitiert.

zwischen ihrer Gegenwart und dem Barock und deckten unerwartete Korrespondenzen zwischen den Epochen auf. Die Frage nach dem Barock war im Grunde die Frage nach dessen »Bedeutung für die nationale Lebensform«<sup>9</sup> und nach der passenden Organisation eben dieser Lebensform. Die verschiedenen Antworten auf diese Frage prägten das wissenschaftliche Schaffen der deutschen Romanistik und der Germanistik der Zeit. Bei der Polemik in der deutschen Germanistik der zwanziger Jahre über die Bedeutung der barocken Werke handelt es sich eben nicht um eine rein wissenschaftsinterne Debatte, vielmehr spiegelt sie die politischen und ideologischen Konflikte der Zeit wider. Entsprechend wurde auch Benjamins Trauerspielbuch zum Schauplatz der politischen Kontroversen über die Identität der jungen deutschen Nation in der Weimarer Republik und Gracián zum Träger bestimmter politischer Eigenschaften und Ansichten, die Aufschluss über Benjamins eigene ›Politik‹ geben. In einem politischen Kontext, der für Benjamin durch das barocke Bewusstsein des geschichtlichen Geschehens als natürlicher Zustände und durch den Versuch, es auf natürliche Gesetze zurückzuführen, gegeben war, erschienen die Gracián'schen Grundsätze, die eine antinationalistische Haltung voraussetzten und gegen die Verklärung der Gemeinschaft die ›Künstlichkeit‹ des gesellschaftlichen Lebens hochhielten, besonders wertvoll. Die Figur Graciáns steht nicht nur für ›zivilisierte‹ Merkmale wie die Reflexion über das eigene Verhalten, die Disziplinierung der Affekte, einschließlich der Fähigkeit des physiognomischen Urteils, der Kunstgriffe der Manipulation und der List der Anpassung, sondern auch für eine Schreibweise, die im ständigen Wechselspiel von Tun und Handeln begriffen ist.

Benjamin sah in Gracián ein entscheidendes Charakteristikum der barocken Literatur verkörpert: Die Weltlichkeit der barocken Literatur erschließt sich hier gerade über ihre Geistigkeit, ohne dass die erstere in der letzteren aufgehen würde. Benjamins Interesse an Gracián lässt sich aber auch und vor allem auf dessen Position als Schwellenfigur zurückführen.<sup>10</sup> Der spanische Autor bewegte sich zwischen höfischer Gesellschaft und Aufklärung, zwischen Säkularisierung und gegenreformatorischem Eifer, zwischen Sein und Schein der Welt. Benjamin

<sup>9</sup> Herbert Cysarz: »Vom Geist des deutschen Literatur-Barock«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt 1975, S. 72–100, hier S. 79.

<sup>10</sup> Zu Figur und Stellenwert der Schwelle in Benjamins Denken vgl. Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main 1986.

interessierte sich für Gracián als Vermittler zwischen der Welt des Schriftstellers, der nur den profanen Ruhm als Weg zur Ewigkeit kennt<sup>11</sup> und einzig an eine Auferstehung in der Sprache glaubt, und jener des Ordensmannes, der nicht zu behaupten vermag, dass die Welt völlig heil-los ist. Die Antwort des Jesuiten Gracián auf diese Spannung zielte nicht darauf, die durch die zeitgeschichtlichen Umbrüche entstandene Heterogenität abzuschaffen oder zu reduzieren, sondern darauf, dem Chaos und der Komplexität des barocken Lebens Rechnung zu tragen und dadurch über sie zu triumphieren. Quelle dieser Haltung ist die Enttäuschung, *el desengaño*, die zu einer kargen Nüchternheit und Schärfe des Ausdrucks führt, die für Gracián charakteristisch ist und die gleichzeitig die Bedingung für die Befreiung von der Scheinhaftigkeit der Welt darstellt. Der Kontrast von Leben und Tod, Ewigkeit und Vergänglichkeit, Heiligkeit und Profanität bringt eine hyperbolische Prosa und eine ausgefeilte Rhetorik hervor, welche die Mittelbarkeit der Kommunikation, die Polyvalenz der Zeichen und die Opazität der Sprache reflektieren. Der *ingenio* (Witz, Pointe) war das sprachliche Werkzeug für die Selbstbehauptung in einer feindlich ausgerichteten Welt. Die Klugheit geht bei Gracián aus einer einzigartigen Mischung von Ästhetik und Utilitarismus, Vitalismus und Pessimismus, Hedonismus und Enttäuschung hervor.

Wenn man die beiden Denker genauer betrachtet, erscheint die Nennung von Benjamin und Gracián in einem Atemzug immer weniger zufällig. Trotz des großen zeitlichen und räumlichen Abstands weisen die Autoren zahlreiche Gemeinsamkeiten auf: Beide haben sich hauptsächlich als Schriftsteller, als *homme de lettres* verstanden, haben ihre intellektuelle Unabhängigkeit gepflegt und gegen äußere Eingriffe verteidigt. Der eine schwebte gewissermaßen über den Polen von Katholizismus und Weltlichkeit, der andere hielt Abstand zu dogmatischen Positionen des Marxismus ebenso wie zur jüdischen Theologie und das bei gleichzeitiger Anziehung durch beide. Barocke Spannungen kennzeichnen ihr jeweiliges Werk, sodass beide Autoren als barocke Schriftsteller betrachtet werden können. Auch eine letzte Ähnlichkeit sei erwähnt, die des Temperaments: Als Saturnkinder waren beide melancholisch gestimmt.

11 Bezeichnend für diesen Zug und auffällig für einen Jesuiten der Gegenreformation ist der Schluss von *El Criticón*: Beide Helden gehen nicht in die ewige Seligkeit ein, sondern in die Unsterblichkeit.

Benjamins bezog sich zeit seines Lebens auf Graciáns Aphorismenbuch *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*; seine Interpretationen und Annährungsweise veränderten sich jedoch im Laufe seines Lebens signifikant. Der Gracián des Trauerspielbuches, der der Giacomo Leopardi-Rezension und jener der *Einbahnstraße* zeigen drei Aspekte von Benjamins Gracián-Lektüre der zwanziger Jahre auf. Die politische Bedeutung der Figur Graciáns in der Benjamin'schen Produktion dieser Zeit kommt am deutlichsten in der 1928 geschriebenen Besprechung von Leopardis *Pensieri* zum Tragen. Benjamin reichert die knappe Rezension mit einer dezidierten Kritik an der politischen Lähmung an, welche die Jugendkulturbewegung charakterisiere.

In *Einbahnstraße* dagegen wird Gracián zwar namentlich nicht erwähnt, sein *Handorakel* bleibt aber stets gegenwärtig als Hintergrund und Quelle von Benjamins aphoristischer Schreibweise. Besonders hier begegnet uns ein durchaus weltlich orientierter Gracián. Nicht nur als kongenialer Autor ist er präsent, sondern ebenfalls als Vertreter des Barock in all seiner ›Aktualität‹, die Benjamin als Folge oder Symptom des »Zusammenbruch[s] der deutschen klassizistischen Kultur« (I, 235) deutet. So ist die Geschichte der Beziehung zwischen Benjamin und Gracián einerseits die Geschichte eines Dialogs mit dem Werk Graciáns – mit der dazugehörigen Konstruktion und Aktualisierung dieses Autors in einem historischen Kontext, der Anlass bot, sich in die Epoche des Barock zu vertiefen. Andererseits aber sah und zelebrierte Benjamin in jener Wiederbelebung und Wiederkehr das Ende der deutschen klassizistischen Kultur und das Symptom einer unumkehrbaren Öffnung des Horizonts der Tradition.

Benjamins Gracián-Lektüre setzte sich in den dreißiger Jahren fort. Unter all den von Benjamin gelesenen barocken Autoren ist Gracián der einzige, der sich noch nach dem Abschluss dessen, was Benjamin als einen »germanistischen Produktionskreis« (3, 322)<sup>12</sup> innerhalb seines Œuvre bezeichnete, einen Weg in sein Denken bahnte. In diese Phase seiner Arbeit fallen auch die *Nachträge zu Einbahnstraße* und die *Ibizenkische Folge*, eine Reihe von Textstücken, die im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Gracián entstanden sind. Im Zentrum seiner Beschäftigung stand Benjamins ›Gracianischer Wahlspruch‹ »Suche in

12 Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Götde; Henri Lonitz, Bd. I–VI, Frankfurt am Main 1995–2000. Im Folgenden zitiert durch Angabe des Bandes und der Seitenzahl in arabischen Ziffern.

allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen« (5, 96), eine Maxime, die aus seinem Dialog mit den Aphorismen des *Handorakels* hervorgeht. Waren die Hauptthemen von Benjamins ›barocken Büchern‹ die Geschichte und die Möglichkeit des politischen Handelns, weist die in Anlehnung an das *Handorakel* formulierte Maxime auf einen anderen Themenkomplex hin, nämlich den der Erfahrung, des Schreibens und des Erfolgs.

Trotz dieser Verschiebung des Schwerpunktes seiner Auseinandersetzung mit Gracián auf den Bereich der eigenen Biographie lässt sich ein roter Faden in Benjamins Beschäftigung mit Gracián erkennen, nämlich die Frage nach der wirksamen Praxis. Graciáns Figur ist bei Benjamin stets an einzelne ›Werke‹ gebunden, sei es in seinem Barockbuch, bei der Abrechnung mit der Idee der Jugend in seiner Leopardi-Rezension oder in Bezug auf seine eigene schriftstellerische Tätigkeit im Falle der ›Gracián'schen Maxime‹, die er sich aneignete. So lassen sich in seiner Gracián-Lektüre schematisch zwei Rezeptionsweisen unterscheiden, die an die unterschiedlichen Funktionen des *Handorakels* in Benjamins Schriften gebunden sind. Während Benjamin in den Arbeiten der zwanziger Jahre die Gracián'schen Ideen ins Feld führt, um seine eigenen politischen und ästhetischen Positionen zum Ausdruck zu bringen, wird Gracián in den dreißiger Jahren zu einer fruchtbaren Inspirationsquelle für Benjamins Reflexionen über seine eigene Schreibpraxis. Damals begann Benjamin auch mit der Idee zu spielen, dieser Beschäftigung eine eigene Form zu geben und für die *Literarische Welt* einen Aufsatz über Gracián<sup>13</sup> zu schreiben. Sein früher Tod vereitelte das Vorhaben.

### Zum Aufbau des Buches

Im ERSTEN KAPITEL wird die Geschichte der deutschen Gracián-Rezeption seit dem 17. Jahrhundert rekonstruiert, wobei vor allem die Bedeutung Graciáns als Modell des politischen Handelns deutlich wird. In diesem Kontext ist die Bedeutung des Barock in der deutschen Moderne im Rahmen der Debatte über die politische, religiöse und kulturelle Identität der jungen deutschen Nation von besonderem Interesse.

13 Vgl. die Liste »Projekte« (VI, 157). Notizen zu diesem Vorhaben haben sich nicht erhalten.

Im ZWEITE KAPITEL »Walter Benjamin als Gracián-Rezipient« wird Benjamins erste Begegnung mit Gracián nachgezeichnet, wobei diese innerhalb der Geschichte der deutschen Gracián-Rezeption verortet wird. Besondere Aufmerksamkeit gilt hier zum einen dem lebendigen Interesse am Barock in der Weimarer Republik, das auf eine Kontinuität zwischen Benjamins Denken und vormodernen Erscheinungen hinweist, zum anderen der originellen Aneignung der Gracián'schen Ideen durch Benjamin, in der diese für seine eigenen Reflexionen über die Praxis fruchtbar werden.

Im DRITTEN KAPITEL »Sprengungen und Ausgrabungen auf dem Weimarer Marktplatz« werden *Mexikanische Botschaft* (IV, 91) und *Tiefbau-Arbeiten* (IV, 101), zwei Traumerzählungen aus der *Einbahnstraße* behandelt, in denen die verstörende Seite von Benjamins Bruch mit der deutschen klassischen Ästhetik deutlich wird. In diesen Texten bedient sich Benjamin der Traum-Montage und der romantischen Theorie des Witzes, um das Erbe der Romantik zu kritisieren. Beide Texte bilden ein Diptychon, in dessen Zentrum ein verwandtes Motiv steht: Benjamins antinationalistische und anticlassizistische Haltung. Im Mittelpunkt der Erzählungen finden sich Szenen der Begegnung mit Neuem und Fremdem. Hier zeichnet sich ein Weg ab, eine Öffnung zu anderen Kulturen, die nicht rückgängig gemacht werden kann und die in ein In-Frage-Stellen der eigenen Welt mündet.

Wie das VIERTE KAPITEL »Gracián als Quelle der Benjamin'schen Aphoristik« zeigen wird, beschränken sich die Auswirkungen der Begegnung mit Gracián nicht auf Benjamins Trauerspielbuch, sondern diese führte in verschiedene Richtungen und wurde während unterschiedlicher Etappen fruchtbar. Eine dieser Stationen ist die gleichzeitig mit *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erschienene *Einbahnstraße*, mit deren Aphorismen Benjamin eine Brücke zwischen Barock und Avantgarde zu schlagen suchte. Das zeigt sich in *Einbahnstraße* an der aphoristischen Konzeption und anthropologischen Ausrichtung des Buches und, nach der Hinwendung zur Publizistik, in der inspirierenden Rolle Graciáns auch für diese.

Das FÜNFTE KAPITEL »Die *ponderación misteriosa*: Gracián und das Ende des Trauerspielbuchs« widmet sich Benjamins Gebrauch der Gracián'schen Denkfigur der »ponderación misteriosa« (I, 408). Dieser Rekurs stellt ein Hauptelement seiner These über den Unterschied zwischen spanischem Drama und deutschem Trauerspiel dar, welche eine nähere Untersuchung erfordert. Als Verklärung der Subjektivität und

als Allegorie ihrer Erlösung zugleich bildet die *ponderación misteriosa* den Schlüssel zum Verständnis des Endes des Trauerspiels.

Eine wichtige Episode in der Geschichte der Beziehung zu Gracián und ein eloquentes Beispiel für Benjamins Bezugnahme auf dessen Figur und Denken stellt die diskrete und verspätete, aber dafür äußerst bissige Abrechnung mit der metaphysisch beladenen Idee der Jugend dar, die Benjamin 1928 in einer Rezension zu Leopardis *Pensieri* führt. Im SECHSTEN KAPITEL wird dieser kurze, jedoch bedeutende Text untersucht, welcher bislang in der Benjamin-Forschung keine Beachtung fand. Mit seiner Rezension blickt Benjamin nicht nur kritisch auf sein eigenes Engagement in der Jugendkulturbewegung zurück, sondern stellt zugleich eine Diagnose der Gegenwart, die auf das Fortleben jener letztendlich politisch lähmenden *Idee* der Jugend in der Kultur und in den politischen Ansichten der Weimarer Republik aufmerksam macht. Gracián wird von Benjamin hier als Gegenpol zu den ›jugendlichen‹ Tendenzen der Zeit aufgefasst.

Im SIEBTEN KAPITEL werden die Konturen der Lektüre und Auseinandersetzung Benjamins mit Gracián während der dreißiger Jahre und dessen Einfluss auf die *Nachträge zur Einbahnstraße* nachgezeichnet. Die Texte der *Ibizenkischen Folge* (IV, 402–409), die im Dialog mit dem *Handorakel* entstanden sind, würden ohne Bezug auf Gracián weitgehend unverständlich bleiben. Benjamins eigener Konzeption der Höflichkeit (IV, 402f.) sowie seinen Überlegungen zur Wirksamkeit der Schrift liegt seine ausführliche Beschäftigung mit den Aphorismen Graciáns zugrunde. Zur Zeit von Benjamins Exil war die Rolle Graciáns in seinem Denken an die Reflexion zur geschichtlichen Zeit und zur Zeit des eigenen Lebens als Medium der Schrift gebunden.



# 1.

## GESCHICHTE DER DEUTSCHEN GRACIÁN-REZEPTION

### Die barocke Gracián-Rezeption

Baltasar Gracián y Morales S.J. (1601–1658),<sup>1</sup> Gelehrter, Schriftsteller und Ordensgeistlicher, Mitglied der Societas Jesu, ist im deutschen Kulturraum vor allem durch seine Aphorismen-Sammlung *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647) bekannt, die in Deutschland noch heute in Arthur Schopenhauers Übersetzung gelesen wird.<sup>2</sup> Die erste deutsche Rezeptionsphase fand jedoch

- <sup>1</sup> Zu Werk und Leben Graciáns vgl. Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt am Main 2000; Virginia Ramos Foster: *Baltasar Gracián*, Boston 1975; Evaristo Correa Calderón: *Baltasar Gracián: su vida y su obra*, Madrid 1961; Aurora Egido: *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid 1996; Aurora Egido: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid 2000; Aurora Egido; María del C. Marín Pina (Hg.): *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza 2001; Sebastian Neumeister; Dietrich Briesemeister (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, Berlin 1991; Sebastian Neumeister (Hg.): *Baltasar Gracián: antropología y estética. II. Internationales Kolloquium über Baltasar Gracián*, Berlin 2004.
- <sup>2</sup> Baltasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. In der Übersetzung von Arthur Schopenhauer, wiederhergestellt anhand der im handschriftlichen Nachlass überlieferten Fassung und mit einem Anhang versehen von Sebastian Neumeister, Stuttgart 2013. Schopenhauer war der vielleicht letzte große deutsche Philosoph, der Gracián auf Spanisch gelesen hat. 1825, im Alter von 37 Jahren, hatte Schopenhauer aus seiner Bewunderung für Gracián heraus begonnen, Spanisch zu lernen, und seine Begeisterung für das Werk des barocken Autors bewegte ihn bald dazu, es zu übersetzen. Vollständig übertrug er jedoch nur das *Handorakel*, die deutsche Übertragung des *Criticón* blieb bis auf einige längere Passagen unausgeführt. Schopenhauer äußert sich in seinen Texten häufig begeistert über Gracián, er spricht mehrfach von ihm als »mein trefflicher Gracián«, »mein Lieblingsschriftsteller«, dessen *Criticón* ihm »eines der liebsten Bücher auf der Welt« und »unvergleichlich« sei. Es ist »die größte und schönste Allegorie, die je geschrieben worden ist«. Schopenhauers Beschäftigung mit Gracián beschränkte sich aber nicht auf die Ebene einer persönlichen Liebhaberei. Sein Pessimismus nährte sich an Graciáns klugen und desillusionierten Ansichten über die Menschheit und mittels einer vergleichenden Lektüre des Werks des Jesuiten reflektierte Schopenhauer über ästhetische Fragen,

schon weit vor den Lektüren und Aneignung durch Schopenhauer und Nietzsche statt und zwar im Rahmen der zunehmenden Einflussnahme der Jesuiten in Deutschland. Während die höfische Gracián-Begeisterung im Rahmen der Aufklärung vollständig verschwand, fand das literarische und rhetorische Denken des Autors doch Platz in jedem Handbuch über das Barock und setzte sich zudem auf lebendige Weise in der Philosophie Schopenhauers fort, von wo aus es sich weiter verbreitete.

Die deutsche Gracián-Rezeption ist von der Geschichte der Übersetzung seiner Werke nicht zu trennen. Diese erfolgte in verschiedenen Phasen im Zuge des spanischen Kulturtransfers in den deutschen Sprachraum, dessen Zentrum der Wiener Hof zu Zeiten Karls V. bildete. Am Hof wurden zahlreiche spanische Dramen – unter anderem von Calderón de la Barca und Lope de Vega – aufgeführt. Eine entscheidende Rolle spielten bei diesem Transfer die Jesuiten, die Theaterstücke adaptierten und deren Darbietungen koordinierten. Diese Aufführungen stellten eine wirkmächtige Waffe der gegenreformatorischen Unternehmungen des Ordens dar und dienten dazu, Zweifler zurückzugewinnen und den öffentlichen Diskurs zu beeinflussen.<sup>3</sup> Auch die Höfe in Prag und München, an denen die Jesuiten seit 1568 tätig waren, nahmen spanisch-katholische Einflüsse auf. Diese Verbreitung von Übersetzungen spanischer Werke im deutschen katholischen Raum, begünstigte den Kontakt von Gelehrten und Dichtern mit den Schriften Graciáns. Das Verdienst, zum ersten Mal ein Buch Graciáns direkt aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzt zu haben, kommt allerdings dem schlesischen Juristen, Dichter und Diplomaten Daniel Caspar

die das philosophische und literarische Schreiben in Deutschland betrafen. Mit seiner Gracián-Übersetzung übte er gleichzeitig Kritik am Sprachgebrauch seiner Zeit und an der deutschen »Nachlässigkeit« in Fragen des Stils. Hauptsächlich kreidete er der deutschen Schriftstellerei drei Laster an: ihre Neigung, mehrere Gedanken auf einmal anzusprechen, ihre Schwerfälligkeit und ihre »Unentschiedenheit und Unbestimmtheit des Ausdrucks, wodurch alles wie im Nebel erscheint«. Graciáns Texte erschienen Schopenhauer besonders geeignet, diesem Übel entgegenzuwirken, weil sie durch die Kürze des *conceptismo* jede Weitschweifigkeit vermeiden: »Man sei daher stets des Ausspruchs Baltasar Graciáns eingedenk: ›Lo bueno, si breve, dos veces bueno‹ (das Gute, wenn kurz, ist doppelt gut), welcher überhaupt den Deutschen besonders zu empfehlen ist.« (Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 559).

3 Zum Jesuitentheater vgl. Christoph Nebgen: »Religiöses Theater (Jesuitentheater)«, in: *Europäische Geschichte Online* (EGO), hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010-12-03. URL: <http://www.ieg-ego.eu/nebgenc-2010-de> [Zugriff 17.08.2013].

von Lohenstein (1635–1683) zu, der zur Osmanenzeit als Syndikus in Breslau und später als kaiserlicher Rat am Wiener Hof tätig war.<sup>4</sup>

Die Wahl von *El Político* für eine Übersetzung hing mit Lohensteins Reflexionen im Rahmen seiner politischen Tätigkeit und seiner literarischen Praxis zusammen. Seine Beschäftigung mit Gracián zeigte sich nicht nur in seiner deutschen Übertragung von *El Político Don Fernando el Católico* (1640), welche 1676 in Breslau unter dem Titel *Staats-kluger Catholischer Ferdinand* erschien, sondern vor allem in seinen eigenen Theaterstücken, in denen er eine Art Dialog mit Gracián führte.<sup>5</sup> Eine Beschäftigung mit Gracián war damals zwar noch nicht Gegenstand jener Kritik, die sich später in Gestalt des französischen Anspruchs auf *clarté* äußerte und die den neoklassizistischen Vorurteilen gegenüber dem spanischen *conceptismo* zugrunde lag, aber sie war politisch dennoch nicht ganz ungefährlich. *El Político* enthielt nämlich, so Gracián, die Summe aller erforderlichen Tugenden zum Erhalt und zur erfolgreichen Ausübung der fürstlichen Macht. Für Gracián verkörperte der spanische König *Fernando El Católico* die Figur des vollkommenen Fürsten, den er zum Vorbild für die Ausbildung aller Fürsten erhob und somit als Ideal stilisierte.<sup>6</sup> Die Verherrlichung des

- 4 Zu Lohenstein vgl. Elida Maria Szarota: *Lohensteins Arminius als Zeitroman. Sichtweisen des Spätbarock*, Bern/München 1970; Gerhard Spellerberg: »Lohenstein als politischer Dichter«, in: Martin Bircher; Eberhard Mannack (Hg.): *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, Hamburg 1977, S. 266–269; Alberto Martino: *Daniel Casper von Lohenstein: 1661–1800*, Berlin 1978. Hubert Fichte setzte sich 1976 für die Wiederentdeckung und Umwertung Lohensteins ein, der als »schwülstiger« Autor galt. (Vgl. Hubert Fichte: »Elf Übertreibungen«, in: ders.: *Mein Lesebuch*, Frankfurt am Main 1976, S. 12f.).
- 5 Zur Beziehung zwischen Lohenstein und Gracián siehe Karl-Heinz Mulagks Kapitel »Lohenstein und Gracián« und »Anhang Nr. IX. Lohenstein als Übersetzer«, in: Karl-Heinz Mulagk: *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, Berlin 1973, S. 282–306 und 336–341. Mulagk zeigt in seiner detaillierten Studie, dass Lohenstein über tiefe Kenntnisse der Werke Graciáns verfügte und dass »die Beschäftigung mit Gracián und die Rezeption gewisser Teile seiner Gedankenwelt bei Lohenstein kein ephemeres momentanes Ereignis gewesen ist; ja es ist zu fragen, ob er nicht das Gesamtwerk des Spaniers gekannt haben könnte?« (Ebd., S. 286f.).
- 6 »Ferdinand habe »das größte Reich biß auff diesen Tag, so wol in der Religion, alß in der Herrschens-Art« gegründet und sei »nahe der größten König biß auff diese Stunde«. (Lorentzo Gratian: *Staats-kluger Catholischer Ferdinand*, aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Casper von Lohenstein, Breslau 1672, S. 32f. [Online abrufbar unter [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN665016018&LOGID=LOG\\_0005](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN665016018&LOGID=LOG_0005)]). Gracián stellt in den Mittelpunkt seines Buches das epistemologische Interesse an der Identifizierung von »gewisse[n] und sichere[n] Regeln, nicht tumme[n] Spitzfindigkeiten«, die er zur Gestaltung einer »Staatsklugheit« heranzieht: »Ich stelle einen König allen gewesenem entgegen, allen

spanischen Königs dürfte beim Herzog Georg Wilhelm von Schlesien Misstrauen hinsichtlich der Bedeutung und Intention von Lohensteins Unternehmen geweckt haben und teilweise als Kritik an ihm empfunden worden sein. Als einfacher Syndikus gab sich Lohenstein in seiner Widmung an den Herzog allerdings viel Mühe, um Missverständnissen, die die Übersetzung eines solchen Werkes auslösen konnte, vorzubeugen.

Obwohl die Thematik aktuell war und die politische Lage offen für katholische Einflüsse und somit günstig für eine Rezeption von Graciáns Werken, kam durch Lohensteins Übersetzung, die in drei Ausgaben erschien, doch keine deutsche Gracián-Rezeption in Gang. Erst 40 Jahre nach der ersten Auflage von *El Político* in Lohensteins Übersetzung erfolgte die erste umfangreiche Übersetzung von Schriften Graciáns in Deutschland; allerdings handelte es sich um eine Übertragung ins Lateinische und nicht ins Deutsche, ein Umstand, der eine Rezeption außerhalb von Gelehrtenkreisen erschwerte.<sup>7</sup> Adam E. Ebert (1656–1735), Juraprofessor an der Universität Frankfurt an der Oder, Verfasser von historischen Schriften und Reiseberichten sowie Übersetzer, fertigte zwischen 1712 und 1718 von fast allen Werken des Jesuiten Übersetzungen ins Lateinische an. Ebert widmete seine Übersetzungen dem preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich dem Großen und erhoffte sich davon fürstliche Gunst in Form von finanzieller Unterstützung. Diese Strategie hatte jedoch keinen Erfolg, sodass die

Nachkommenden aber zum Beispiel für; nemlich dem Catholischen König Ferdinand, einen Groß-Meister in der Herrschenskunst, einen Wahrsager in der Staats-Klugheit. / Diese Schrift, Durchlauchter Hertzog, Beförderer und Herr, sol nicht so wol ein Begriff seiner Geschichte, alß die Seele seiner Regierungs-Art nicht eine Erzählung seiner Heldenthaten, sondern ein Entwurf eines wohlangezielten Fürnehmens seyn; eine Richtschnur, sage ich, vieler Könige, nicht eine Lobrede eines einzigen; welche ich Euerer Hoheit schuldig bin, in dem ich solche aus dero Lehrreichen Unterredung auffgemercket. / Ich will hier etliche von seinen Fürsten-Regeln, jedoch mehr die leichten und verständlichen, als die fürnehmsten außlegen, die tiefsinnigen aber dem, der solche zuergründen Ihm einbildet, überlassen. Auch wil ich hier gewisse und sichere Regeln, nicht tumme Spitzfindigkeiten heraußstreichen, weil diese nur Falten und Verwickelungen der Vernunft sind, ich aber diß, was sicher ist, der Neuigkeit weit fürziehe.« (Ebd., S. 32).

7 Vgl. Dietrich Briesemeister: »Neulateinische Gracián-Übersetzungen aus dem 18. Jahrhundert in Deutschland«, in: ders.; Neumeister (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, Berlin 1991, S. 221–321. Zur Übersetzungsgeschichte Graciáns in Deutschland vgl. Sebastian Neumeister: »Gracián en Alemania«, in: Jorge M. Ayala (Hg.): *Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*, Barcelona 1993, S. 121–125; Knut Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Barcelona/Mainz 1977.

Texte zwar gebunden und in den Bestand der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufgenommen wurden, aber ungedruckt blieben.<sup>8</sup>

### Der Jurist als Literat

Die Tatsache, dass die ersten deutschen Gracián-Übersetzer, Ebert und Lohenstein, Juristen waren, darf nicht als bloßer Zufall angesehen werden, sondern muss vielmehr als Symptom der barocken Wissenskonfigurationen gedeutet werden, in denen es keine streng voneinander getrennten Disziplinen gab, sodass Kunst, Literatur, Didaktik und Wissenschaft miteinander verflochten waren. Dies weist zugleich auf die Sonderstellung der Bildung hin, durch die Literatur einschließlich ihrer ästhetischen Fragen und Politik miteinander verbunden waren. Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* ist, anders als *El Político*, keine Fürstenlaudatio und auch kein Fürstenratgeber. Es gilt dem ›klugen Mann‹, und sein Gegenstand ist dessen Erziehung. Der Zugang zu jenem Wissen, welches das *Handorakel* zu überliefern sucht, war vor allem den Literaten vorbehalten, wobei nicht nur Schriftsteller als solche galten, sondern ebenso Juristen. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts hat »die rational hoch entwickelte, bisher aber praxisferne deutsche Jurisprudenz Einfluss auf das praktische Leben gewonnen«, indem sie als Wissenschaft der innerweltlichen, zwischenmenschlichen, geordneten Zusammenlebens allmählich zur sozialbildenden Kraft wurde.<sup>9</sup> Dieses Verständnis des Berufes des Juristen und der Bildung als ›literarisch‹ in breitem Sinne erklärt auch Lohensteins Interesse an Gracián und an dessen politischer und literarischer Auffassung des Politikers als Helden und klugen Mannes.

Das wesentliche Merkmal des *homo litteratus*, des Gebildeten im 17. Jahrhundert, war dessen Fähigkeit, sich im Bereich der Praxis von staatlichen oder konfessionellen Vorschriften, Dogmen und Verfahrensregeln zu distanzieren. Dadurch, dass er auf den Erfahrungs- und Bil-

<sup>8</sup> Vgl. Rose Valentin; Fritz Schillmann: *Verzeichniss der lateinischen Handschriften der Königl. Bibliothek zu Berlin. II.3, III.* (Nachdruck 1905 und 1919), Darmstadt 1976, S. 1408.

<sup>9</sup> Vgl. Adalbert Wichert: *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert. David Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie*, Tübingen 1991, S. 7. Wichert zitiert hier Notker Hammerstein: *Jus und Historie. Ein Beitrag zur Geschichte des Historischen Denkens an deutschen Universitäten im späten 17. und 18. Jahrhundert*, Göttingen 1972, S. 72.

dungsschatz der verschiedensten Bücher zurückgreifen konnte, sicherte er sich eine gewisse Autonomie in seinen Entscheidungen.<sup>10</sup> Eine Definition von 1645 gibt Auskunft über die Nähe zwischen den Aufgaben und Vorgehensweisen des Juristen und des Literaten. Als »ein rechter LITERATUS« galt, wer nicht nur »die Gesetze zu Dutzenden herauswerffen« konnte und zu ihrer Anwendung »weilers keines Richters« bedurfte, sondern selbständig »mit des Kaisers geschriebenen Rechten umgehen« konnte, weil »er sich bei begebenden Fällen auff seine Bücher beruffen / und aus denselben der Sachen ausschlag erkundigen möchte«, sowie in der Lage war, die Gesetze eigenständig »zu erklären / und eine CONCLUSION nach der andern daraus zu schliessen«.<sup>11</sup>

Die Figur des Juristen als *homme de lettres* und Intellektueller bildet die Grundlage der für das 17. Jahrhundert charakteristischen engen Verbindung zwischen Dichtung und Jurisprudenz. Die weitreichende Bedeutung und der Anspruch der Jurisprudenz für die Gesamtkultur dieses Zeitraums<sup>12</sup> zeigt sich auch darin, dass der Großteil der zeitgenössischen Autoren eine juristische Ausbildung hatte.<sup>13</sup> Es kann daher nicht überraschen, dass Gracián in einer juristischen Fakultät breites Echo fand. Die eigentliche deutsche Gracián-Rezeption begann nicht mit Lohensteins Übersetzung von *El Político*, welche kaum Widerhall in den literarischen Zirkeln der Zeit fand, sondern erst 1685 mit einer Rezension der französischen *Handorakel*-Übersetzung *L'homme de Cour* von Nicolas Amelot de la Houssaie, die Otto Mencke, Professor an der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig verfasste.<sup>14</sup> Ein Jahr später erschien eine deutsche Übertragung, die auf Amelots französischer Fassung des *Handorakels* basierte und von dem Leipziger

10 Vgl. Adalbert Wicherts Dissertation *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert*, a.a.O.

11 Caspar Ziegler, Wittenberger Professor und Rat, für den Juristen Stephan Packbusch (1645). Zit. nach Maria Fürstenwald (Hg.): *Trauerreden des Barock*, Wiesbaden 1973, S. 41.

12 Martin Heckel sieht die Entwicklung, die das Recht, ein konservatives Element der Kultur, im Rahmen der Konfessionskriege vollzog und die in die Bildung eines unkonfessionellen Rechtssystems mündet, als ein »kulturhistorisch einzigartiges Phänomen« an. (Martin Heckel: *Staat und Kirche nach den Lehren der evangelischen Juristen Deutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Jus Ecclesiasticum 6, München 1968, S. 70).

13 Vgl. Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 409.

14 Vgl. Otto Mencke; Johann B. Mencke: *Acta Eruditorum*. Mensis Februarii, Leipzig 1685, S. 89–91.

Juristen Johann Sauter stammte.<sup>15</sup> Bald darauf, 1687, kündigte Christian Thomasius (1655–1728) seine berühmte Gracián-Vorlesung an der Juristischen Fakultät der Leipziger Universität an.

### Frankreichs Vermittlerrolle und die Leipziger Tür

Leipzig war die Eingangstür durch die Gracián Einzug in die deutsche Universität hielt. Das geschah aber nicht ohne die Vermittlung Frankreichs: Gracián wurde im deutschsprachigen Raum nicht nur vorrangig über die französischen Übersetzungen seiner Schriften bekannt, sondern prägend war für die deutschen Leser auch die französische Sicht auf Graciáns Denken. Nicht nur für die adeligen Kreise, sondern auch für das Bürgertum in Deutschland war das, was sich in Paris abspielte, richtunggebend: Mode, Lebensstil, Sprachgebrauch, literarischer Geschmack und wissenschaftliches Denken waren stark von den Neuheiten französischer Herkunft geprägt. Für das gelehrte Bürgertum von Leipzig und Dresden, das sich kein bedeutendes Pariser Ereignis entgehen lassen wollte, war es folglich selbstverständlich, sich mit der im Sommer 1684 veröffentlichten Übersetzung des *Handorakels* von Nicolas Amelot de la Houssaie zu beschäftigen. Der *Homme de Cour*<sup>16</sup> erlebte innerhalb kurzer Zeit über ein Dutzend Auflagen und fand großen Anklang auch über die Grenzen Frankreichs hinaus. Nicht zuletzt, weil das Buch einen literarischen Disput bezüglich des adäquaten Schreibstils entfachte.

Der Jesuit Dominique Bouhours (1628–1702) entwickelte in seinen Schriften eine Theorie der Rhetorik, deren Mittelpunkt die Grundbegriffe des *bel esprit* und des *je-ne-sais-quoi* bildeten. Bouhours, der dem Neoklassizismus nahe stand, kritisierte zeitgenössische italienische und spanische Dichter, die einen ›conceptistischen‹ Schreibstil pflegten. Die stilkritischen Einwände bezogen sich auf ihre gewollte Dunkelheit und vermeintliche Verschrobenheit, denen er den *bel esprit* gegenüberstellte. Wie Boileau, erhob Bouhours die *netteté* und *clarté* zum Stilideal und

15 Baltasar Gracián: *L'homme de cour Oder Balthasar Gracians Vollkommener Staats- und Weltweise*. Übersetzt von Johann Leonhard Sauter, Leipzig 1686 (2. Aufl. Mainz 1687: *L'homme de cour, oder der heutige politische Welt- und Staatsweise in unsere hochdeutsche Sprache übersetzt, anitzo aus dem Original vermehret, und zum andermahl herausgegeben von Joh. Leonhard Sauter*).

16 Amelots Übersetzung erschien 1684 gleichzeitig in Paris und in Den Haag. Sie wurde beifällig rezensiert im *Journal des Savants* XII, 21. August, Artikel XIV, Amsterdam 1684, S. 322–323.

sah deshalb in Gracián das Gegenbild seiner Bestrebungen. Trotz *élévation, subtilité, force* und sogar *bon sens* war Graciáns Schreibweise ihm zu dunkel, voller sprachlicher Exzesse und schwülstiger Hyperbeln.<sup>17</sup> Bouhours' Anforderungen dagegen orientierten sich an einer Art von *wit*, welcher seinen Gegenstand mit treffender Klarheit berührt, eine Bedingung, die die französische Sprache mit ihren Ausdrucksmöglichkeiten zu erfüllen vermag. Denn sie »exprime les choses précisément comme elles sont. Elle n'aime point les exagérations parce qu'elles altèrent la vérité & c'est pour cela sans doute qu'elle n'a point de ces termes qu'on appelle Superlatifs«.<sup>18</sup>

Aus Frankreich stammt aber auch die erste Verteidigung Graciáns. Die Übersetzung des *Handorakels* von Amelot de la Houssaie entstand nämlich als Reaktion auf Bouhours' Meinung, Gracián könnte nicht einmal sich selbst verstehen. De la Houssaie unternahm in seinem Vorwort zur Übersetzung eine Würdigung des spanischen Schriftstellers. In seiner Darstellung von Graciáns literarischem Verdienst und Schreibstil führte er die Kommentare Bouhours auf ein durch mangelndes Verständnis verursachtes Vorurteil zurück. Gracián drücke sich zwar lakonisch und mit *ingenio* aus, aber dem Verständigen, dem »Bon-Entendeur«<sup>19</sup>, würden die Aussagen einleuchten. Im Zusammenhang eines neuen Sprachbewusstseins, das von Frankreichs Interesse geprägt war, seine sprachliche Identität gegenüber Italien und Spanien zu behaupten, bildete sich so allmählich ein Verständnis für Graciáns Werk heraus.<sup>20</sup>

17 »Gracian est parmi les Espagnols modernes un de ces génies incompréhensibles: il a beaucoup d'élévation, de subtilité, de force, et même de bon sens; mais on ne sait le plus souvent ce qu'il veut dire, et il ne le sait pas peut-être lui même. Quelques uns de ses ouvrages ne semblent être faits que pour n'être point entendus.« (Dominique Bouhours: *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671, S. 160f.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122907n> [Zugriff 17.08.13]).

18 Ebd., S. 50.

19 Ebd.

20 In England war John Locke ein interessierter Leser von Bouhours' *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, zu dem er Notizen machte und dessen Einfluss in seinem *Essay concerning Human Understanding* zu spüren ist. In »On Words«, dem dritten Buch seiner Abhandlung, schließt er sich Bouhours' Klarheitsforderung an: »Als ich [...] daran ging, den Umfang und die Zuverlässigkeit unserer Erkenntnis zu untersuchen, mußte ich feststellen, daß diese unsere Erkenntnis zu den Wörtern in einer so engen Beziehung steht, daß nur wenige klare und zutreffende Aussagen über die Erkenntnis möglich sind, ohne vorher genau zu erforschen, was die Wörter leisten und in welcher Art sie die Dinge bezeichnen. [...] Ich neige zu der Annahme, daß, wenn man die Unvollkommenheiten der Sprache als des Instruments der Erkenntnis gründlicher erwägen wollte, ein großer Teil der Streitigkeiten, die in der Welt so viel Lärm verursachen, von selbst aufhören würde.« (John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Drittes Buch, Kapitel 9, Hamburg 2006, S. 117f.).

## Christian Thomasius: Gracián und die deutsche Identität

Durch Christian Thomasius, Jurist und Philosoph, Wegbereiter der Frühaufklärung in Deutschland, erfuhr Gracián in Deutschland eine Rezeption, die über die Lektüre und Kenntnisnahme von Seiten der Gelehrten hinausging. Thomasius sah Gracián vornehmlich als Impulsgeber für die Diskussion über Themen seiner Zeit an und nutzte ihn als Vorwand, um sich in der zeitgenössischen Debatte über die politische Bedeutung der nationalen Sprachen zu positionieren. In einem Kontext, der den engen Zusammenhang von Nationalbewusstsein und Sprachbewusstsein deutlich machte und die Sprache zum ›Wesen‹ eines Volkes erhob, hatte die Ankündigung seiner in deutscher Sprache gehaltenen Gracián-Universitätsvorlesung im Wintersemester 1687/1688 in Leipzig eine symbolträchtige Bedeutung.<sup>21</sup> Thomasius bediente sich Graciáns, um sich mit der französischen Tradition auseinanderzusetzen.<sup>22</sup> Sein Programm lässt sich dem Titel seiner Vorlesung entnehmen: »Christian Thomas eröffnet Der Studirenden Jugend zu Leipzig in einem Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein Collegium über des Gratians Grund-Reguln,

21 Diese Auffassung ist ab dem 19. Jahrhundert vor allem für die sprachphilosophischen Reflexionen der Romantiker von Bedeutung. Vgl. Wilhelm von Humboldt: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Über die Sprache*, Wiesbaden 2003; Johann G. Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 2006; dazu Helmut Gipper; Peter Schmitter: *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik: Ein Beitrag zur Historiographie der Linguistik*, Tübingen 1985.

22 »Als ich für ohngefähr dreyszig Jahren ein teutsch Programma in Leipzig an das schwartze Bret schlug, in welchem ich andeutete, daß ich über des Gracians Homme de cour lesen wolte, was ware da nicht für ein entsetzliches lamentiren! Denckt doch! ein teutsch Programma an das lateinische schwartze Bret der löbl. Universität. Ein solcher Greuel ist nicht erhöret worden, weil die Universität gestanden. Ich muste damahls in Gefahr stehen, daß man nicht gar solenni processione das löbliche schwartze Bret mit Weyhwasser besprengte.« (Melchior von Osse; Christian Thomasius: *D. Melchiors von Osse Testament gegen Hertzog Augusto, Churfürsten zu Sachsen, 1556. Nebst Vorrede und Anhang von einem Versuch kleiner Annalium den damaligen Zustand so wohl by Hofe als auf Universitäten desto deutlicher sich einzubilden. Zum Gebrauch des Thomasischen Auditorii*, Halle 1717, S. 252.) Obwohl Thomasius keineswegs der erste Wissenschaftler war, der seine Vorlesung auf Deutsch hielt, verursachte bereits diese Ankündigung einen Skandal. Vgl. Werner Schneiders: »300 Jahre Aufklärung in Deutschland«, in: ders. (Hg.): *Christian Thomasius (1655–1728). Interpretationen zu Werk und Wirkung*. Studien zum Achtzehnten Jahrhundert XI. Hamburg 1989, S. 1–20. Schneiders bemerkt, dass schon 1526 Paracelsus medizinische Vorlesungen auf Deutsch gehalten hatte, freilich dürfte Thomasius davon nichts gewusst haben, und das Ganze galt für die Leipziger Verhältnisse an der Universität als revolutionär.

Vernünfftig, klug und artig zu leben.«<sup>23</sup> Vor allem der Untertitel der Vorlesung dürfte einiges Aufsehen erregt haben. Darin warf Thomasius die Frage nach der Nachahmung der Franzosen auf und lud zur Reflexion über die Rolle der Sprache in der wissenschaftlichen Produktion ein. Obwohl sonst kein Verehrer der Franzosen, empfiehlt Thomasius hier den Deutschen doch, dass sie den Franzosen in der Nachbildung »d'un honnête homme, d'un homme scavant, d'un bel esprit, d'un homme de bon goust et d'un homme galant«<sup>24</sup> nachstreben sollen, wozu die Kenntnis der alten Sprachen, besonders des Lateinischen, nicht nötig sei.

Thomasius' Vorlesung über Gracián war von einem klaren Bildungsziel geleitet, das seiner Kritik an Amelots Übersetzung zu entnehmen ist: »dem Amelot [habe ich] für sehr überl [sic] gehalten/ daß er alsbald an dem Titel des Gracians gekünstelt/ und aus der Arte de Prudentia, Homme de Cour gemacht/ da doch in dem gantzen Buche kaum zehn Regeln werden anzutreffen seyn/ die einen Hoffmann [sic] absonderlich angehen/ sondern dieselben vielmehr von allen und jeden/ sie leben in was für Stande sie wollen/ als Politische Lehr-Sätze in Acht genommen werden solten.«<sup>25</sup> Aus dem Vorwurf, den Thomasius gegen Amelots alles andere als originalgetreue Wiedergabe des Buchtitels erhebt, wird ersichtlich, dass das gesellschaftliche Ideal des Thomasius nicht der Höfling ist, sondern der ›Weltweise‹. Gracián hatte, Thomasius zufolge, kein Handbuch für den Hof geschrieben, sondern ein Buch für jeden Mann, der bereit wäre, dem Vorbild »des honnête homme, des homme savant, der beaux esprits, des homme de bon gout und des homme galante«<sup>26</sup> zu folgen. In seiner *Einleitung in die Vernunftslehre* (1691) findet man eine Definition der Weltweisheit, die der Gracián'schen Weltklugheit sehr nah steht. »Die Weltweisheit ist so leichte, daß dieselbe von allen Leuten, sie mögen seyn, von was für Stande oder Geschlecht sie wollen,

23 Christian Thomasius: *Christian Thomas eröffnet Der Studirenden Jugend zu Leipzig in einem Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?. Ein Collegium über des Gratians Grund-Reguln, Vernünfftig, klug und artig zu leben*, Leipzig 1687. Digitalisierte Ausgabe abrufbar unter: <http://digital.slub-dresden.de/ppn343159171/5> [Zugriff 10.08.12].

24 Ebd., S. 7.

25 Christian Thomasius: *Christian Thomas eröffnet Der Studirenden Jugend zu Leipzig in einem Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?. Ein Collegium über des Gratians Grund-Reguln, Vernünfftig, klug und artig zu leben*, Leipzig 1687. Zit. nach Knut Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur*, a.a.O., S. 152.

26 Ebd., S. 7.

begriffen werden kann.«.<sup>27</sup> Während Amelots aus Gracián einen französischen Hofmann gemacht hat, ging es Thomasius hingegen darum, Graciáns Maximien dem gebildeten Bürgerstand zugänglich zu machen.

Thomasius' Versuch, Gracián von der französischen Patina zu befreien, war nicht der Ausdruck philologischen Eifers, sondern ein politisches und kulturelles Unternehmen. Die Abgrenzung von dem starken französischen Einfluss und der spöttische Blick auf die französische Rokoko-Gesellschaft können als Momente im Prozess der Konstitution nationaler Identität gedeutet werden.<sup>28</sup> Thomasius begann seine Vorlesung mit einem Hinweis auf das Ausmaß des französischen Einflusses auf die deutschen Sitten: »Frantzösische Kleider, Frantzösische Speisen, Frantzösischer Hausrath, Frantzösische Sprachen, Frantzösische Sitte, Frantzösische Sünden, ja sogar Frantzösische Krankheiten sind durchgehendes im Schwange.«.<sup>29</sup> Die Befreiung von diesem Einfluss ging allerdings interessanterweise ausgerechnet mit der Forderung einer Nachahmung einher: Was die Deutschen nachahmen sollten, lag Thomasius zufolge im Umgang der Franzosen mit ihrer Sprache und in der selbständigen Reflexion über das für den eigenen Kontext angemessene Bildungsvorbild.<sup>30</sup> Vom Sprachbewusstsein zum Nationalbewusstsein ist es nur ein Schritt. Politik und Sprache werden als einander zugeordnet erkannt. Amelots Gracián-Übersetzung war insofern ein positives Beispiel für die französische ›Bildungspolitik‹, Selbstbestimmung und Selbstreflexion, welche in der Muttersprache der Franzosen erfolgte; diesen Geist wollte Thomasius auf einer aufklärerischen Basis für Preußen neu erfinden und gewinnen.<sup>31</sup>

27 Christian Thomasius: *Einleitung in die Vernunftslehre*, Halle 1691, Vorrede, § 4.

28 Vgl. Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, a.a.O., S. 58–138.

29 Thomasius: *Einleitung in die Vernunftslehre*, a.a.O., S. 3.

30 »Dieses kann ich unangemerckt nicht lassen/ daß sie aus einem überaus klugen absehen nicht allein ihre Werke merentheils in Französischer Sprache heraus geben, sondern auch den Kern von denen lateinischen/griechischen/ja auch nach Gelegenheit teutschen Autoren in ihre Muttersprache übersetzen; denn dadurch wird die Gelehrsamkeit unvermerckt mit grossen Vortheil fortgeplanzet.« (Ebd., S. 14).

31 Für eine detaillierte Studie über die ersten deutschen Dichter, die Baltasar Gracián gelesen, übersetzt und seine Ideen angewendet haben (Johann Baltasar Schupp, Christian Weise, Samuel von Butschky und Daniel Casper von Lohenstein), siehe Knut Forssmanns oben zitierte Arbeit *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, a.a.O., S. 58–138.

## Gracián-Bild im Deutschland des 20. Jahrhunderts

Das 20. Jahrhundert war der Schauplatz verschiedener Wiederbelebungen des Barock und auch das Jahrhundert einer lebendigen und differenzierten deutschen Gracián-Rezeption. Die neue, gewichtige Wende, die die deutsche Gracián-Rezeption im 20. Jahrhundert nimmt, geht mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit vom ästhetischen Kontext des *conceptismo* hin zu Graciáns Verhaltenslehre einher. Die ursprüngliche semantische und begriffliche Fülle, die im Keim der Schopenhauer'schen Übersetzung des *Handorakels* enthalten war, erfährt nun eine starke Fokussierung auf die Verhaltenslehre. Um die Umrisse von Graciáns nachbarocker Identität in Deutschland<sup>32</sup> deutlich werden zu lassen, sollen an dieser Stelle zwei Beispiele der Aneignung Graciáns näher betrachtet werden. Das erste stammt aus der Romanistik; es handelt sich um Werner Krauss' 1947 veröffentlichtes Buch *Graciáns Lebenslehre*<sup>33</sup>. Das zweite Beispiel stammt aus der Kulturwissenschaft, es ist die 1994 von Helmut Lethen veröffentlichte Studie über die Wiederkehr der Verhaltenslehre in der Literatur und der Anthropologie der Zwischenkriegszeit im 20. Jahrhundert: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*<sup>34</sup>. Ein genauer Blick auf diese zwei Interpretationen der Schriften Graciáns, insbesondere von dessen *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, zeigt eine bemerkenswerte Verschiebung der Schwerpunkte der deutschen Gracián-Studien, die symptomatisch für die deutsche Erfahrung der Nachkriegszeit ist: War bei Krauss noch von ›Graciáns Lebenslehre‹ die Rede, verwandelte sich das *Handorakel* später in eine bloße ›Verhaltenslehre‹, um in Lethens

32 Zur Gracián-Rezeption in der jüngsten Romanistik vgl. Manfred Hinz: *Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián*, Bonn 2002; Gerhard Poppenberg: »Ganz verteufelt human. Gracián als Moralist«, in: Briesemeister; Neumeister (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del coloquio internacional Berlin 1988*, a.a.O., S. 170–200; Gerhard Poppenberg: »Pasto del alma, alimento del espíritu. Acercamiento al sistema de la Agudeza«, in: Neumeister (Hg.): *Baltasar Gracián: Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional*, a.a.O., S. 63–76; Sebastian Neumeister (Hg.): *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte*, Berlin 2010; Helmut Lethen: »Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert«, in: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte*, Heft VII/3, Herbst 2013, S. 59–76.

33 Werner Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt am Main 2000 (Erstausgabe 1947).

34 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.

Deutung schließlich eine neue, unheimliche Gestalt zu gewinnen, bei der die Verhaltenslehre als Verhaltenslehre *der Kälte* erscheint.

### Werner Krauss: Gracián als Verfasser einer Lebenslehre

Werner Krauss, der zur Widerstandsgruppe Schulze-Boysen-Harnack gehörte, wurde wegen seiner Mitarbeit an der Konspiration der Roten Kapelle zum Tode verurteilt.<sup>35</sup> Unter »besonderen Verhältnissen«<sup>36</sup> verfasste er während seiner Haft in einem Gefängnis des NS-Regimes in Plötzensee zwei Bücher,<sup>37</sup> eines davon war ein Buch über Gracián, an dem Krauss Mitte Januar 1943 im Angesicht des am 18. Januar 1943 verkündeten Todesurteils zu schreiben begann, das andere der Roman *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*.<sup>38</sup> Später bezeich-

35 Über die Gründe seiner Gefangenschaft äußert sich Krauss lakonisch in einem Brief an Erich Auerbach vom 26. März 1946: »Ich war auf Veranlassung des damaligen Dekans Träger [Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Marburg, M. V.], der mich los sein wollte, 1940 zur Wehrmacht eingezogen. Ad arma cucurri, und ich brachte es bis zum Gefreiten. Aber meine glanzvolle Laufbahn nahm ein jähes Ende, als ich wegen meiner Beteiligung an der Konspiration Harnack-Schulze-Boysen Ende 1942 verhaftet wurde. Im Januar 1943 verurteilte mich das Reichskriegsgericht mit unzähligen anderen zum Tode. Im Mai wurde ich, nachdem das Urteil rechtskräftig geworden war, nach Plötzensee zur Hinrichtung verschleppt. [...] Es gelang, eine Verschleppung zu erreichen und mit Hilfe eines Reichskriegsgerichtsrats (der nach dem 20. Juli 44 Selbstmord beging) meine Psychiatrisierung anzuordnen. Ich wurde von einem Gefängnis zum anderen geschleppt. Erst Ende 1944 wurde das Todesurteil aufgehoben und in eine Zuchthausstrafe verwandelt. Neue Gefahr durch die Gestapo, die mich dem militärischen Strafvollzug entziehen und nach Buchenwald überführen wollte. Meine Rettung war die überstürzte Räumung der Festung Torgau, wobei ich unter Ausnützung des entstehenden Tohuwabohu in einen Lazarettzug flüchten konnte.« (Karlheinz Barck [Hg.]: *Eine unveröffentlichte Korrespondenz. Erich Auerbach/Werner Krauss*, in: »Beiträge zur Romanischen Philologie« XXVI, 1987, Heft 2, S. 301–326, hier S. 312).

36 In Krauss: »Vorbemerkung« heißt es: »Diese Arbeit wurde 1943 unter besonderen Verhältnissen geschrieben. Der Verfasser war auf die ihm von wohlgesinnter Seite zur Verfügung gestellten Gracián-Ausgaben angewiesen. Sekundärliteratur war ihm nicht zugänglich. Wenn nach der Befreiung eine grundlegende Änderung nicht vorgenommen wurde, so geschah es in der Meinung, daß eine Darstellung der Lebenslehre Graciáns aus ihren eigenen Voraussetzungen auch ohne eine genauere philologisch-historische Koordinierung ein allgemeines Interesse verdienen kann.« (Ebd., S. 7).

37 Vgl. Elisabeth Fillmann: *Realsatire und Lebensbewältigung. Studien zu Entstehung und Leistung von Werner Krauss' antifaschistischem Roman »PLN. Die Passionen der halykonischen Seele«*, Frankfurt am Main/Berlin u.a. 1996. Das Gracián-Buch und der Roman erschienen 1947 bzw. 1946 bei Vittorio Klostermann.

38 Werner Krauss: *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, Frankfurt am Main 1983.

nete Krauss rückblickend beide Texte als Dokumente einer Rettung vor jeglicher »intellektueller Verirrung«<sup>39</sup>. Die »Emanzipation der menschlichen Seelenkräfte«<sup>40</sup>, die Gracián förderte und forderte, und die, »geschichtlich gesehen, verknüpft [...] mit der Emanzipation des politischen Wesens«<sup>41</sup> ist, stand im Mittelpunkt von Krauss' literarischen und praktischen Bestrebungen, als er beschloss, sein Gracián-Buch zu schreiben. Da ihm nur die Texte Graciáns zur Verfügung standen, musste seine Darstellung der Gracián'schen Lebenskunst ohne Verweise auf Sekundärliteratur auskommen und »aus ihren eigenen Voraussetzungen«<sup>42</sup> heraus erfolgen. »Ich fand mich in einer einzigartigen Situation«, erzählt Krauss später, »ohne jede Rücksicht auf die Wirkung bei einem realen oder gedachtem Publikum mein ganzes Leben in die Gegenwart des Wortes zu nehmen. Schließlich begann ich eine wissenschaftliche Arbeit über Graciáns Lebenslehre, die mir einige schreckliche Stunden verkürzte.«<sup>43</sup>

Werner Krauss' Studie über Gracián bietet eine Rekonstruktion von dessen ›Lebenslehre‹. Die Wahl des Begriffs ›Lebenslehre‹ deutet auf eine Interpretation hin, die Graciáns Denken von einer ›Verhaltenslehre‹ absetzt und dessen Ideen in einen Bereich rückt, der sich gegen die Annektierungsversuche der empirischen Wissenschaften sperrt. Dieser Bereich ist der des Lebens, denn für Krauss ist das Leben »naturgemäß immer wissenschaftsfeindlich«<sup>44</sup>. Graciáns Erfolg und Ruf in der Mo-

39 Werner Krauss: *Vor gefallenem Vorhang. Aufzeichnungen eines Kronzeugen des Jahrhunderts*, hg. von Manfred Naumann, Frankfurt am Main 1995, S. 19. Siehe auch Karlheinz Barck: »Gracián-Lektüre in Plötzensee. Werner Krauss' ›gleichnishafte Zeugenschaft‹«, in: Ottmar Ette; Martin Fontius; Gerda Haßler; Peter Jehle (Hg.): *Werner Krauss. Wege. Werke. Wirkungen*, Berlin 1999, S. 141–152. Zu *PLN* siehe Elisabeth Fillmann: »Formen und Funktionen der literarischen Umsetzung biographischen Erlebens bei Werner Krauss«, in: Ette; Fontius; Haßler; Jehle (Hg.): *Werner Krauss. Wege. Werke. Wirkungen*, a.a.O., S. 123–139.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 7.

43 Krauss: *Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen*. Beglaubigte Abschrift des eigenhändigen Berichts. Ungedruckt. Werner-Krauss-Archiv Berlin, S. 16.

44 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, a.a.O., S. 40. »Der Sieg des mathematisch-naturwissenschaftlichen Weltbilds über die Humanitäten hatte den inneren Menschen gebietsfremd gemacht in der Welt. Der Mensch war sich selbst zum Fremdling geworden, und seine eigene Bemühung setzte seitdem ein, um dieses exterritoriale Wesen im Weltverständnis ›irgendwie‹ mitzubetreffen. Die Neugier des Psychologen wurde gestachelt durch eine Erkenntnis, die nach der Mitte einer ausgebreiteten Unendlichkeit zustrebt, durch den Kitzel des Machtverlangens, mit etwas Unergründlichem ins Reine zu kommen.« (Ebd., S. 41).

derne ist nach Krauss sowohl der »psychologischen Vorliebe des 19. und 20. Jahrhunderts«<sup>45</sup> als auch der unsicheren Welt der Moderne zu verdanken. Die empirische Psychologie und die Intentionalitätstheorien seien jedoch unergiebigere Versuche, »mit etwas Unergründlichem ins Reine zu kommen«<sup>46</sup>. Zwar habe Gracián in der Figur des ›Descifrador‹ (Entzifferers) einen Charakter kreiert, der über ein bestimmtes Wissen über die menschliche Seele verfügt, aber dieses Wissen verstehe sich nicht als »Entlarvung«<sup>47</sup> und entstehe auch nicht als Ergebnis einer empirisch durchgeführten Analyse. Die »Vollendung«, die der kluge Mensch verkörpere, entziehe sich vielmehr »dem bestimmenden Zugriff«.<sup>48</sup> Bei Graciáns Menschenbeschreibungen sei ein »anderes Verfahren am Platz als bei der Analyse von Fehlern«, nämlich eine »Beschreibung« in Form eines »andeutende[n] Evozieren[s]: sie greift nicht, – sie sucht zu umfassen mit einem für alle Unendlichkeiten geöffneten Sprachvermögen«.<sup>49</sup> Die Unendlichkeit und Unergründlichkeit der Seele wird nicht durch Psychologie gebändigt, sondern durch die Sprache in ihrer Fülle evoziert.

Zu dieser Abgrenzung gegen die wissenschaftlichen Bestrebungen kommt eine weitere hinzu. Denn jedwede Nähe zur Religion oder Theologie wird auch von Krauss als falsche Voraussetzung für eine adäquate Gracián-Deutung abgelehnt. Anders als bei La Rochefoucauld, der »um den Befund des erlösungsbedürftigen Menschen, um den Menschen, der ohne die Gottesliebe ins Nichts absinkt«<sup>50</sup>, kreist, nehme Gracián sich vor, den Menschen in seinem Bestreben zu unterstützen, Dauerhaftes zu schaffen, ihn erfolgreich werden zu lassen, und zwar aus eigener Kraft. Gracián, so Krauss, »stellt die Seele auf sich selbst« und zeigt, dass der Mensch »es in der Hand hat, sich selbst zu befreien«.<sup>51</sup> Diese Krauss eigene Lektüre von Gracián weist auf die politischen Kräfte des Gracián'schen Denkens hin, die er in seinem Buch freilegen wollte.

45 Ebd., S. 39.

46 Ebd., S. 41.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 43.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 44.

Obwohl Krauss' Schreibprojekte während seiner Inhaftierung sich zweifellos als ein durch seinen Wunsch geleiteter Versuch beschreiben lässt, schreibend seine persönliche Situation zu bewältigen,<sup>52</sup> weisen beide Texte eine grundsätzlich politische Natur auf und sind durch den Willen gekennzeichnet, eine Analyse der »krisenhafte[n] Veranlagung dieser [deutschen] Nation«<sup>53</sup> zu leisten. Karlheinz Barck stellt bezüglich der in Plötzensee geschriebenen Werke die These auf, dass diese in einem »Spiegelverhältnis«<sup>54</sup> zueinander stehen und als »einander komplementär verstanden werden«<sup>55</sup> müssen. Dabei sei die »Destruktion aller Formen des Nationalismus« ein »Verbindungsglied zwischen beiden Texten«.<sup>56</sup> Krauss' Beschreibung der Stellung Graciáns in der europäischen Geschichte lässt die Perspektive kenntlich werden, aus der er dessen Bedeutung ermisst. Gracián sei nicht nur ein »große[r] Bewirker des geschichtlichen Lebens«<sup>57</sup>, sondern auch »der erste spanische Geist von wahrhaft und bewußt europäischer Orientierung – darin ein Vorläufer der Aufklärung, daß er das Nationale als besonderen Umstand der Veranlagung würdigt und in eine höhere Synthese des geistigen Lebens einführt«<sup>58</sup>.

Die ethische und politische Frage, die Krauss bewegte, als er *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele* und *Graciáns Lebenslehre* schrieb, hängt eng mit seinen Erfahrungen als Widerstandskämpfer und politischer Gefangener zusammen. Kurz nach seiner Befreiung beschäftigte sich Krauss in einem unveröffentlicht gebliebenen Text mit dem Titel *Betrachtungen und Erfahrungen über die deutsche Opposition* (1947) mit der Position der deutschen evangelischen Kirche in Bezug auf das Widerstandsrecht im Dritten Reich, die von Luthers

52 Vgl. auch Krauss' Würdigung der Aktualität Graciáns als geeigneter Begleiter für den, der sich »an einem Ende weiß und für seine Vollendung entschlossen hat«: »Die vollkommene Einverkörperung einer Geisteshaltung in einer Lebensmethode macht den historischen Kulturwillen Baltasar Graciáns allerdings für jedes Denken bedeutsam, das sich an einem Ende weiß und für seine Vollendung entschlossen hat.« (Fillmann: »Formen und Funktionen der literarischen Umsetzung biographischen Erlebens bei Werner Krauss«, a.a.O., S. 123).

53 Krauss: *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, Frankfurt am Main 1983, S. 7.

54 Karlheinz Barck: »Gracián-Lektüre in Plötzensee. Werner Krauss' »gleichnishafte Zeugenschaft«, in: Ette u.a. (Hg.): *Werner Krauss. Wege. Werke. Wirkungen*, a.a.O., S. 141.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 142.

57 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, a.a.O., S. 13.

58 Ebd., S. 14.

»Treueverpflichtung der Untertanen gegenüber jeglicher Regierung«<sup>59</sup> bestimmt war. Vor allem den Rekurs der Geistlichen auf eine ›innere Rechtfertigung‹ ihres Verhaltens, die den Gehorsam gegenüber dem göttlichen Gebot nicht mit einer »aktive[n] Kampfansage« an ein verbrecherisches Regime verbinden wollten, interpretierte Krauss als eine Verletzung des Naturrechts. Diese Geste schuf jene »unsichtbare Scheidewand, die den Schuldigen von dem Unschuldigen sondert«,<sup>60</sup> die für Krauss zwischen zivilem Ungehorsam und Gottesgehorsam, zwischen ihm und den mitgefangenen Geistlichen stand.<sup>61</sup>

Krauss sah es als notwendig an, Formen der Persönlichkeitsentfaltung zu entwerfen, die durch ihre Distanz zum nationalsozialistischen Verständnis von ›Volk‹ und ›Gemeinschaft‹ in der Lage sind, Widerstand zu leisten, sobald die Situation es erforderlich macht. Sein Interesse an

59 Krauss: *Betrachtungen und Erfahrungen über die deutsche Opposition*. Zit. nach Elisabeth Fillmann: *Realsatire und Lebensbewältigung. Studien zur Entstehung und Leistung von Werner Krauss' antifaschistischen Roman »PLN. Die Passionen der balykonischen Seele«*. Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 33. Hg. von Dieter Kafitz, Franz Mennemeier und Erwin Rotermund, Frankfurt am Main 1996, S. 377.

60 Ebd., S. 377.

61 »Während in England und in Frankreich schon im 16. Jahrhundert die Diskussion um das Revolutionsrecht entbrannte, blieb es in Deutschland bei der von Luther festgehaltenen Treueverpflichtung der Untertanen gegenüber jeglicher Regierung. Erst der Kampf der deutschen protestantischen Fürsten mit dem Kaiser veranlaßte ihn zu der Konzession eines Widerstandrechtes für den Fall einer Verletzung des Gotteswortes durch menschliche Satzung. Da aber die Landesherren allein die Entscheidung über die Annahme des Gotteswortes zu treffen hatten, ging der Streit über die Köpfe der Beherrschten hinweg. Wenn die Kirche im Dritten Reich ihren Widerstand ausschließlich auf die religiösen Anliegen beschränkte, so war das nicht eine politische Akkommodation, sondern der folgerichtige Ausdruck einer Lehre, die sich jeder Verankerung im Naturrecht enthoben hatte. Über diesen Punkt hatte ich unablässige Diskussionen mit meinen Mitgefangenen, unter denen sich Geistliche beider Konfessionen befanden. Sie suchten die innere Rechtfertigung ihres Verhaltens immer auf der Linie, daß sie dem göttlichen Gebot gehorsam gewesen seien, ohne die staatliche Ordnung [sic], die das göttliche Gebot und das Naturrecht verletzte, den Gehorsam durch aktive Kampfansage kündigen zu müssen. Insbesondere bestand ich darauf, den Hitler geleisteten Treueid für nichtig zu erklären, weil er erpreßt war und weil dieser Despotie der Charakter der echten Obrigkeit fehlte. Man hielt mir entgegen, daß dieser Eid Gott gegenüber geleistet werde, und nur indirekt der menschlichen Obrigkeit. [...] Das Resultat all dieser Diskussionen war immer dasselbe. Diese Mitgefangenen fühlten sich als Opfer des Regimes, während ich ein Verbrechen gegen das Regime begangen hatte. Zwar versagten sie mir nicht ihre Sympathie, da ich ein verbrecherisches Regime bekämpft hatte, und wir somit unter einem gemeinsamen Feind zu leiden hatten. Aber es blieb zwischen uns die unsichtbare Scheidewand, die den Schuldigen von dem Unschuldigen sondert. Dennoch ist es erstaunlich, daß der Druck einer solchen Tyrannei nicht schließlich bei den Bedrückten eine neue Theorie zur Ermächtigung eines Widerstands hervorbrachte.« (Ebd., S. 377).

einer Aktualisierung von Graciáns Denken und dessen ›Befreiung‹ von der Inanspruchnahme seitens der modernen Psychologie entspringt seinem Kampf gegen den Irrationalismus als eine der Gefahrenzonen, in denen sich nationalistische und faschistische Mythen ansiedeln könnten.<sup>62</sup> Krauss greift auf Graciáns Maxime zurück, um ein Gegenmodell zur mangelnden politischen Kultur in Deutschland zu entwerfen: Ein Modell, das sich gegen den Kult der Aufrichtigkeit und gegen die Klage über den Verlust einer authentischen Gemeinschaft richtet.<sup>63</sup> Da Gracián weder die ›weltlose Innerlichkeit‹ des bürgerlichen Individuums noch die protestantische des Gewissens kennt, lässt sich sein Denken gegen die Inszenierung selbstgerechter ›Aufrichtigkeitskultur‹ mobilisieren.

Krauss' Gracián-Arbeit in Plötzensee ist ein Beleg für die politische Bedeutung des Gracián'schen *Handorakels* in Deutschland. Ähnlich wie Thomasius situiert Krauss Gracián in der Reihe der Aufgeklärten, denn Graciáns Auffassung des Hofs als »Form der Verbindlichkeit« zwischen allen Menschen begründet eine neue Form von Soziabilität und »insofern nimmt es [das Höfische, M.V.] an der Expansion eines andern Begriffs teil, der die Beziehungsgesetze erfassen will: am Begriff des Politischen«. <sup>64</sup> »Das Höfische ist zur Höflichkeit geworden«<sup>65</sup>, als solche ist das Höfische nicht nur bloßes Lebensgesetz, sondern auch der Schauplatz, auf dem sich eine Umwertung des Politikbegriffs vollzog. Denn dort, wo das Politische keine bloße Staatskunst mehr ist und sich als gesellschaftlicher Kampf um Geltung und Anerkennung entwickelt, ist es untrennbar mit den Fragen von Takt und Geschmack sowie mit dem Gespür für den richtigen Augenblick verbunden. Ein so verstandenes Politisches wirkt der Entstehung und Verbreitung von Ursprungsmythen, wie denjenigen des Nationalsozialismus, entgegen. In Graciáns Situationismus, der ihn vom Humanismus trennt, sieht Krauss eine Bedingung der Möglichkeit für den Kampf gegen Ungechtigkeiten.

62 »Während die moderne Tiefenpsychologie in den Strömen des Irrationalismus aufgeht, mündet Graciáns Versuch, seelisches Neuland für den Bereich der menschlichen Selbstherrschaft zu erweitern und zu festigen, in die Linie der geistesaristokratischen, frühaufklärerischen Haltungen.« (Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, a.a.O., S. 160).

63 Vgl. Barck: »Gracián-Lektüre in Plötzensee. Werner Krauss' ›gleichnishafte Zeugen-schaft‹«, a.a.O., S. 151.

64 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, a.a.O., S. 79.

65 Ebd.

Die Feinunterscheidungen und Verstellungen, die die Intrigen am Hof erfordern, weisen auf die Situationsbedingtheit und den ›Kampfcharakter des Daseins‹ hin. Sie mögen moralisch umstritten sein, aber sie bilden zugleich eine natürliche Barriere gegen jegliche Art von Fundamentalismus und gegen die Verführung zur Gemeinschaft. Krauss, der einschlägige Erfahrungen mit den Mythen des Nationalsozialismus gemacht hatte, sah in Gracián einen Weg, der Gefahr des Authentizitätsdiskurses zu entgehen; zugleich glaubte er hier einen ›Kulturwillen‹ bestätigt, der nicht an zivilen Qualitäten einbüßen musste. Dieser Wille ist der Wille zur Arbeit an sich selbst – *cultivo de sí mismo* – und zugleich (politische) Selbstrealisierung. Das Ziel: eine echte Person zu werden (*ser persona*). In seinem Buch deutet Krauss richtig *persona* als ›Person‹ statt als Maske und übersetzt folgerichtig die erste Maxime des *Handorakels* in dieser Weise: »Alles ist heute auf der Höhe – vor allem die Persönlichkeit [Todo está en su punto y el ser persona en el mayor]«<sup>66</sup>. Denn die Person ist letztendlich die Quelle, der die Taten entspringen.

### Helmut Lethen und die Wiederkehr der ›kalten persona‹

Helmut Lethen diagnostiziert eine für die deutsche Gesellschaft der 1920er Jahre charakteristische ›Kältetendenz‹. Es ist ein Augenblick sozialer Desintegration, in dem die vertrauten Orientierungsmuster der Wilhelminischen Gesellschaft keine Geltung mehr haben, die Gehäuse der Tradition zerfallen und die Moral an Überzeugungskraft einbüßt. »Drei Nachkriegsjahre mit immer wieder aufflackerndem Bürgerkrieg und die Erfahrung der Inflation werden in einer Phase der Stabilisierung von Wirtschaft und Politik aufgefangen, deren provisorischer Charakter den Zeitgenossen von beinahe allen Parteien eingeschärft wird. Unter der radikalen Intelligenz hat die Demokratie wenige Freunde. Man trifft auf viele Zeugnisse des Bewußtseins, zwischen den Kriegen zu leben.«<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Ebd., S. 73. Schopenhauer gibt die Stelle stark abweichend wieder: »Alles hat heutzutage seinen Gipfel erreicht, aber die Kunst, sich geltend zu machen, den höchsten.« (Gracián: HO, 1).

<sup>67</sup> Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a.a.O., S. 7. Lethens Schilderung der Nachkriegsjahre weist viele Gemeinsamkeiten mit den Beschreibungen der barocken Gesellschaft auf, wie man sie folgender Darstellung von Harald Steinhagen entnehmen kann: »Indem sie [die Akteure der barocken Gesellschaft, M.V.] ihre wirklichen Motive,

In diesem Kontext kehren die Verhaltenslehren wieder. Sie ermöglichen die Regulierung der Spontaneität und der Formen der Expression, um die ›Balance‹ der Person zu gewährleisten. Sie verbreiten »Techniken der Mimikry an die gewalttätige Welt und legen alles darauf an, den Menschen in seiner schutzlosen Objektheit abzuschirmen«<sup>68</sup>.

Die Aufdeckung dieser bis dato unbemerkten Wiederkehr der ›Verhaltenslehre der Kälte‹ stellt eines der aufschlussreichsten Ergebnisse von Lethens Studie dar. Einerseits erhellt Lethen die Verflechtung von neusachlicher Anthropologie und Politik, indem er das »denkwürdige Kräfteparallelogramm mit dem politischen Extremismus«<sup>69</sup> aufzeigt, welches die neusachliche Anthropologie bildete; andererseits identifiziert er dadurch die spezifische Antwort der Neuen Sachlichkeit auf die Frage »Was für ein Naturding ist der Mensch?«<sup>70</sup>: Der Mensch ist ein Panzer, ein Kältepanzer, der die Zuckungen einer fragilen Kreatur verbirgt. Die Aufrüstung verschleiert und kompensiert die Abrüstung des Subjekts, dessen »konstitutive Gleichgewichtslosigkeit«<sup>71</sup> in der Weimarer Republik keine Anthropologie ergibt, sondern nur Verhaltenslehren.

Dieser »Tigersprung ins 17. Jahrhundert«<sup>72</sup>, der ein höfisches Modell des 17. Jh. für das 20. Jh. fruchtbar macht, lässt sich bei vielen Autoren unterschiedlicher ideologischer Provenienz wie Helmuth Plessner, Carl Schmitt, Walter Benjamin, Ernst Jünger und Bertolt Brecht verzeichnen,

Absichten und Ziele vor den anderen verbergen, ihr äußeres Verhalten als taktische Verstellung einsetzen – auf solche Weise wird die Unberechenbarkeit der anderen durch die eigene Unberechenbarkeit ausgeglichen – und so egoistisch ihren Vorteil auf Kosten der anderen suchen, verbreiten sie als isolierte, in sich verschlossene Einzelne ein Klima der Orientierungslosigkeit, des Mißtrauens, der ungehemmten Konkurrenz und der nur notdürftig übertünchten Feindschaft, dem sich jeder anpassen muß, um zu überleben und sich selbst zu behaupten. [...] Ist das Wesen dieser Verschlossenheit der Individuen, die nicht einmal durch die Folter gebrochen werden kann, Nichtidentität – die Differenz zwischen Innen und Außen, das bewusste Verbergen der eigenen egoistischen Absichten unter dem Schein eines äußerlich normalen Verhaltens –, dann erweist sich die Welt dieses Dramas [Gryphius' *Leo Armenius*, M.V.] unabhängig davon, daß es am Hof von Byzanz spielt am spezifischen Verhaltensmodus der Individuen in ihrer gesellschaftlichen Substanz als eine bürgerliche.« (Harald Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen 1977, S. 57f.).

68 Ebd., S. 36.

69 Helmut Lethen: »Walter Benjamin und die politische Anthropologie der zwanziger Jahre«, in: *global Benjamin*, a.a.O., S. 811.

70 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a.a.O., S. 52.

71 Ebd., S. 268.

72 Jacob Taubes: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Der Fürst dieser Welt, Carl Schmitt und die Folgen*. Religionstheorie und politische Theologie, Vol. 1, München 1983, S. 12.

bei denen das höfische Kommunikationsmodell des 17. Jahrhunderts einen besonderen Platz einnimmt. Was diese Autoren miteinander verbindet, ist die Lektüre des Gracián'schen *Handorakels*.<sup>73</sup> Der Rückgriff auf ein vormodernes Subjekt sollte das durch den Krieg radikal gebrochene »Vertrauen in die evolutionistischen Selbstheilungskräfte«<sup>74</sup> der Geschichte wiederherstellen und »das in Deutschland versäumte 17. Jahrhundert Europas«<sup>75</sup> nachholen. Das war notwendig, weil der Zivilisationsschub, der in anderen Ländern in der Frühen Neuzeit eine politische Kultur gestiftet hatte, in Deutschland wegen der konfessionellen Kriege und der ungünstigen ökonomischen Lage nicht stattgefunden hatte.

Noch eine weitere »deutsche Sonderbarkeit«<sup>76</sup> begünstigte die Wiederbelebung und Entwicklung von Verhaltenslehren: Die Erfahrungen auf den Feldern des Ersten Weltkriegs schlugen sich in Deutschland nicht in »Ritualen einer Schuldkultur«<sup>77</sup> nieder, sondern sie führten vielmehr zu einem »Aussetzen des Gewissens«<sup>78</sup>. Diese Lücke wurde, so Lethen, von Verhaltenslehren ausgefüllt, d. h. von erlernbaren Techniken, die dazu dienten, mit der Kälte ›draußen‹ zurechtzukommen. So erschien diese Wende zur »verhaltensorientierten Zivilisation«<sup>79</sup> und die damit einhergehende Wiederbelebung der Verhaltenslehren als eine Modernisierung. Denn die Vorstellung einer Gesellschaft ›jenseits der Gewissenskultur‹ versprach das Erlangen ziviler Qualitäten, die die mangelnde politische Kultur wettmachen konnten. Wurden von der ›Kultur der Innerlichkeit‹ negative Vorurteile gegenüber Kulturen verbreitet, die mit nur zivilem Verhalten sich genügten und auskamen und damit »Innerlichkeit, Authentizität und die Subtilitäten einer Wahrheit,

73 »The codes of cool conduct form a hidden intersection of the various political camps in pre-Hitler Germany. Underneath the political differences fantastic alliances developed: all of a sudden we glimpse a subterranean link between Ernst Jünger and Bertolt Brecht, Walter Benjamin in correspondence with Carl Schmitt, Werner Krauss, a resistance fighter, in touch with the dadaist Walter Serner. All these unlikely neighbors venerated – and here is the secret center of this book – a conduct code of the seventeenth century: the Art of Worldly Wisdom, written in 1647 by the Spanish Jesuit Balthasar Gracian.« (Lethen: »Preface to the american edition«, in: ders.: *Cool conduct. The culture of distance in Weimar Germany*, California 2002, S. XII.)

74 Klaus Garber: *Barock und Moderne im Werk Benjamins*, in: *Literaturmagazin* 29, 1992, S. 45.

75 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a. a. O., S. 8.

76 Ebd., S. 9.

77 Ebd., S. 26.

78 Ebd., S. 26f.

79 Ebd., S. 31.

die sich nicht im Verhalten zeigt«<sup>80</sup>, zu negieren schienen, umso mehr entschied sich die neusachliche Intelligenz, erschrocken und enttäuscht von der Gewalttätigkeit und Barbarei, die in der Kultur zugelassen wurden, für den Zivilisationsbegriff, dessen Repräsentant Gracián war.<sup>81</sup>

Für die deutsche Gracián-Rezeption der zwanziger Jahre galt es, so Lethen, »die *Künstlichkeit* der Gesellschaftsformen als *natürliches* Milieu des Verhaltens zu erschließen.«<sup>82</sup> Die Künstlichkeit der Gesellschaftsformen wird als natürliches Milieu des Verhaltens, als Schauplatz der Selbstverwirklichung und der Erschließung höherer, komplexerer Formen des Miteinanders verstanden. Nicht die aufklärerische Funktion der auf diese Weise erzeugten Freiheit, sondern die Entleerung des Gewissens macht für Lethen das Wesentliche dieser Zeit aus. Der hohe Preis für diesen ›angstfreien Zugang‹ zur Moderne war das Vorherrschen der Kälte in jeder gesellschaftlichen Begegnung, welche die strategisch angelegte Selbstinszenierung des agierenden Subjekts ermöglichen soll. Lethen legt den Akzent eben auf das Unheimliche dieses Reizes der Kälte und zugleich auf den Schutz, den die Verhaltenslehren gegen Situationen der Beschämung bieten können. Die Lethen'sche neusachliche ›persona‹<sup>83</sup> – vaterlos, hohl und in ihrer ›konstitutive[n] Gleichgewichtslosigkeit‹ absolut orientierungsbedürftig – ist nicht mehr in

<sup>80</sup> Ebd., S. 31.

<sup>81</sup> In diesem Kontext ist Benjamins Aphorismus »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« (I, 696) zu verorten, ebenso wie seine Handhabung des Begriffs des Anstands, als etwas, das angemessenes Sozialverhalten, im Sinne von Manieren, gutem Geschmack und Takt vereint, und das die allgemeine Entmenschlichung, die er diagnostiziert, konterkarieren kann. So die Forderung nach Anstand in *Erfahrung und Armut*: »Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt« (II, 218).

<sup>82</sup> Ebd., S. 9.

<sup>83</sup> Diesen Begriff entleiht Lethen von Marcel Mauss, der 1938 die Entwicklung dieser Kategorie von der Maskerade der ausgefüllten Rolle bis zur individuellen Figur moralischen Werts verfolgt. Vgl. Marcel Mauss: »Eine Kategorie des menschlichen Geistes: der Begriff der Person und das ›Ich‹«, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. II, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978, S. 221–252. Mit der Wahl des Begriffs der ›persona‹ bezieht Lethen auf die erste Stufe der von Mauss nachgezeichneten Entwicklung, in der das Maßgebende die Rolle ist, die jeder Mensch ausfüllen muss. Das Interbellum stelle eine »Zeit der Masken-Zivilisation« dar. »Eines der reizvollen Spiele der europäischen Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hatte darin bestanden, die Stufenleiter der Herausbildung der ›Person‹ in moralischem Verstande bis in die Zeit der ›Masken-Zivilisation‹ hinabzusteigen.« (Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a.a.O., S. 60).

der Lage, eine *Lebenslehre* zu entwickeln und muss sich deshalb mit *Verhaltenslehren* begnügen, die den Mangel eines breiteren Horizonts gleichzeitig beheben und verstecken sollen.<sup>84</sup>

Gracián, das unsichtbare Bindeglied der intellektuellen Bemühungen der Zwischenkriegszeit, steht in diesem Kontext für Kälte und Mobilität, für geschickte Taktiken, die im ›Grenzgebiet zwischen Humanismus und Barbarei‹ Orientierung bieten sollen, und für die Disziplinierung der Affekte. Schließlich repräsentiert Gracián in dieser Lesart ein Subjekt ohne moralische Bindungen. Listige Anpassung und Kunstgriffe der Manipulation sind die Eigenschaften des Lethen'schen entpsychologisierten Subjekts des Interbellums: »Das in Graciáns Verhaltenslehre unterwiesene Subjekt verfügt über keinen inneren Kompaß, wenn es das lebensgefährliche Territorium betritt. Den inneren Regulator, das Gewissen, hat der Jesuit entfernt, es engt ihren Bewegungsspielraum ein. Gracián hat ein Subjekt im Visier, das der *äußeren Stimme* bedarf.

84 Die ›kalte *persona*‹ als Typus der deutschen Kulturgeschichte erleidet bei Lethen das Schicksal der Entfremdung und die Verlassenheit und wird somit zur Verkörperung der Kreatur als »Allegorie des Wunsches, es möge ein Zusammenhang bestehen zwischen der Denaturierung des Menschen und seiner Erlösung. [...] Die Bilder der Kreatur, die im neusachlichen Jahrzehnt entstehen, untergraben diese Illusion« (Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, a.a.O., S. 246). Eine Variante dieser Figur erblickt Lethen im Kriegskrüppel. »Er repräsentiert einerseits noch Restbestände des Kältepanzers der soldatischen *persona*, andererseits die verletzte organische Substanz der Kreatur, die der Panzer verbergen sollte« (ebd., S. 247). Die Ambivalenz, die zu Anfang in Lethens Darstellung der Wiederkehr der Verhaltenslehren mitschwingt, wenn er deren zivilisatorische Bedeutung mitdenkt, weicht bald der Hervorhebung der Kälte als entscheidendem Zug der kulturellen und gesellschaftlichen Prozesse der zwanziger Jahre. Die Figur der Gracián'schen ›kalten *persona*‹ wird zwar als ein »Zaubermittel« präsentiert, dessen Zweck es ist, »dem Menschen einen angstfreien Zugang zum Prozeß der Modernisierung zu erschließen und einen Freiheitsspielraum zu konstruieren« (ebd., S. 34), aber Lethens Augenmerk gilt bei der Darstellung dieses Prozesses weniger der Aufwertung des gewonnenen Freiheitsspielraums als dem Nachzeichnen von dessen Schatten und Gegenpol: der Kreatur (ebd., S. 40–43). Denn das Training eines bloß funktionalen Ichs bleibt für die Menschen nicht folgenlos; es versetzt sie in einen chronischen Alarmzustand und wenn diese gezwungene Wachsamkeit versagt, droht die Blamage. Die entleerte Innerlichkeit füllt sich ihrerseits mit ›ungehemmten Täterphantasien‹. Diese nahezu manische Seite der ›kalten *persona*‹ kann ihre Kehrseite nicht permanent ausblenden, denn die aus der ›Figur der kalten *persona*‹ entfernte Angst kehrt im Bild der Kreatur wieder« (ebd., S. 11), welche den Anspruch, selbstbewußter Täter der Geschichte zu sein, nicht erheben kann. Die Maske der ›kalten *persona*‹ verbirgt Spannung und Zerrissenheit. Ihnen liegt die eine strenge Polarisierung zwischen ›kalter *persona*‹ und Kreatur, zwischen Panzerung und Entblößung, zugrunde.

Die ›persona‹ Graciáns kennt weder die ›weltlose Innerlichkeit‹ des bürgerlichen Individuums noch die protestantische des Gewissens.<sup>85</sup>

Diese Charakterisierung entspricht gewiss nicht der Gracián'schen Klugheit, aber sie lässt das Profil der Konstruktion deutlich zu Tage treten, die Lethen anhand von Gracián aufgebaut hat.<sup>86</sup> Lethen weist mit seinem Begriff der ›kalten *persona*‹ auf die genaue Anschlussstelle zu den barocken Verhaltenslehren hin, die das Interbellum für sich wiederentdeckt hat. Die Faszination der Neuen Sachlichkeit an Gracián war das unverkennbare Zeichen einer authentischen Aneignung und Umfunktionalisierung des spanischen Autors für ihre »Lebensversuche zwischen den Kriegen«<sup>87</sup>. Lethens Verdienst liegt nicht nur darin, die besondere Wirkungsgeschichte von Graciáns *Handorakel* in der intellektuellen Produktion der Nachkriegszeit in Deutschland aufgespürt, sondern vor allem die Gemeinsamkeiten der deutschen Rezeption von Gracián in Hinblick auf ihre politische Bedeutung aufgedeckt zu haben. In diesem Sinne weist Lethens Version von Gracián auf die Möglichkeiten des Gracián'schen Textes hin: Hier wird eine neue Form der Rezeption vorgelegt, die Graciáns *Handorakel* als Verhaltenslehre der *Kälte* erschließt.

<sup>85</sup> Ebd., S. 58.

<sup>86</sup> Lethen nimmt die Existenz gewisser Ähnlichkeiten zwischen Graciáns *persona* und der ›Reziprozität der Perspektiven‹ von George Mead und Helmuth Plessner an. Die Identität der Gracián'schen *persona* wäre somit eine Identität, deren Konsistenz lediglich von außen verliehen wurde, als Produkt der »Verschränkung der Perspektiven zwischen Ich und Alter ego« (ebd.). Dabei übersieht er jedoch, dass Graciáns *Handorakel*, wie Krauss und Lasinger herausgearbeitet haben, auf eine ›Ästhetik der Existenz‹ zielt, für die das Entwerfen eines »zweckmäßigen Bildes« der eigenen Identität in der Fremdwahrnehmung mindestens unzureichend sein könnte.

<sup>87</sup> So lautet der Untertitel von Lethens Buch.

## 2.

### WALTER BENJAMIN ALS REZIPIENT GRACIÁNS

Obwohl Baltasar Gracián deutliche Spuren in Walter Benjamins Texten hinterlassen hat, die auf eine intensive Lektüre und anhaltende Auseinandersetzung Benjamins mit dem Autor des *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* hinweisen, wurde Benjamin bisher nicht als Rezipient Graciáns wahrgenommen. Benjamins Haltung gegenüber Gracián bewegt sich zwischen Bewunderung und einer Geste der Aneignung, die sich der fremden Produktion bedient. Eine angemessene Auseinandersetzung mit Benjamins Gracián-Anverwandlungen muss über den Diskurs vom Einfluss eines Autors auf einen anderen hinausgehen. Denn, wie Benjamin schreibt, »[b]eeinflußt ist am meisten der Träge [Autor], während der Lernende früher oder später dazu gelangt, dessen sich zu bemächtigen, was am fremden Schaffen ihm das Dienliche ist, um es als Technik seinem Werke einzugliedern« (IV, 507). Benjamins Aneignung von Gracián stellt ganz in diesem Sinne nicht nur eine Indienstnahme einer Technik, sondern eine wahrhaftige Aktualisierung eines Denkens dar.

Benjamins Interesse an Gracián muss im Kontext der lebendigen deutschen Gracián-Rezeption der 1920er Jahre betrachtet werden. Seine Auseinandersetzung mit den Autoren des Barock gehört zu den Anfang des 20. Jahrhunderts unternommenen Versuchen, das Erbe des Barock zu bearbeiten und dabei neu zu erschließen, um so dessen Bedeutung für die deutsche Kulturgeschichte verständlich zu machen. War das 19. Jahrhundert der Schauplatz der ›Entdeckung‹ des Barock, seiner Klassifizierung und auch seiner Abwertung, fanden Anfang des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Aktualisierungsversuche und damit einhergehende Neubewertungen dieser Epoche statt.<sup>1</sup>

1 Hier müssen nicht nur die ›klassischen‹ Studien zum Barock der damals blühenden deutschen Romanistik und Germanistik, sondern auch die Arbeiten von Carl Schmitt

## Walter Benjamins Begegnung mit Gracián

Anhand der erhaltenen bzw. verfügbaren Belege lässt sich der genaue Zeitpunkt von Benjamins erstem Kontakt mit dem Werk Graciáns nicht genau bestimmen. Möglicherweise kam Benjamin zunächst vermittelt über Schopenhauer und Nietzsche<sup>2</sup> mit dem spanischen Autor in Kontakt. Vielleicht aber auch über seine Beschäftigung mit der deutschen Romantik,<sup>3</sup> im Zuge derer sich relativ früh zumindest eine erste Berührung mit der spanischen Literatur insgesamt belegen lässt. Im *Verzeichnis der gelesenen Schriften* (VII, 437–476) sind für das Jahr 1917 einige bedeutende Werke der spanischen Barockliteratur aufgelistet, vor allem Ignatius von Loyola, Pedro Calderón de la Barca und Miguel de Cervantes, es findet sich aber kein Eintrag zu Gracián. Die erste Seite des Verzeichnisses, welches unvollständig ist und nach einer Datierung Benjamins auf das Jahr 1917 zurückgeht, beginnt allerdings mit der Nummer 462. Die ersten Seiten enthalten mehrere Texte von Friedrich und August Schlegel sowie anderen Romantikern wie Ludwig Tieck und Novalis. Wahrscheinlich wurde Benjamins Interesse an Calderón de la Barca<sup>4</sup> durch August Schlegel geweckt, der fasziniert war vom

über die Souveränität und Ernst Troeltsch über die Rolle des Protestantismus in der deutschen Moderne oder die Anthropologie von Helmuth Plessner genannt werden. Vgl. dazu René Wellek: »The Concept of Barock in Literary Scholarship«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 5, N°2, December 1946, S. 77–109; Wilhelm Voßkamp: »Deutsche Barockforschung in den zwanziger und dreißiger Jahren«, in: Klaus Garber u.a. (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, Bd. I, Wiesbaden 1991, S. 683–703; Jane Newman: »Periodization, Modernity, Nation: Benjamin between Renaissance and Baroque«, in: *Journal of the Northern Renaissance* 1:1, Spring 2009, S. 19–34.

- 2 Zur Beziehung zwischen Nietzsche und Gracián vgl. Victor Bouillier: *Baltasar Gracián et Nietzsche*, Paris 1926. Hier entfaltet Bouillier anhand vieler Beispiele die These, Nietzsche sei der deutsche Erbe des *conceptismo*. Vgl. auch Erich Eckertz: *Nietzsche als Künstler*, München 1910; Adolphe Coster: *Baltasar Gracián*, Paris 1913 und André Rouveyre: »Étude critique«, in: *Baltasar Gracián: Pages caractéristiques*, Paris 1925.
- 3 Graciáns Schriften und poetische Ansichten waren unter den Romantikern sehr verbreitet. Vor allem der Begriff des Witzes im Sinne von *esprit*, ein zentraler Begriff der romantischen Theorie der Poesie (z.B. im 116. Athenäumsfragment), spielt auch in Graciáns Denken eine große Rolle, sodass ein erster Kontakt durch die Romantiker, mit denen sich Benjamin in seiner Dissertation beschäftigte, möglich ist. Eine echte Auseinandersetzung mit den Texten Graciáns zu jener Zeit ist jedoch eher unwahrscheinlich.
- 4 Hier sei auch Benjamins Aufsatz »*El mayor monstruo, los celos*« von Calderón und »*Herodes und Marianne*« von Hebbel. *Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas* (II, 246–276) erwähnt, welchen die Herausgeber auf 1923 datieren und dessen

spanischen Drama und insbesondere von Calderón, dessen Trauerspiele er übersetzte und kommentierte. Diese recht frühen Calderón-Lektüren erlauben jedoch keine Spekulation über einen möglichen Weg, der schon vor Benjamins Habilitationsprojekt von den spanischen Trauerspielen zu Gracián geführt haben könnte.

Eine erste intensive Gracián-Lektüre hat mit hoher Wahrscheinlichkeit im Rahmen von Benjamins Forschung zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* stattgefunden. Ein Blick auf die im Trauerspielbuch verwendete Literatur<sup>5</sup> zeigt, dass jede wichtige, von Benjamin in der Staatsbibliothek zu Berlin konsultierte Monographie und jedes der Nachschlagwerke,<sup>6</sup> entweder ein ganzes Kapitel über Gracián und das spanische *Siglo de Oro* enthält oder dem Thema zumindest mehrere Abschnitte widmet. Da Belege für eine Lektüre Graciáns vor den Vorarbeiten zum Trauerspielbuch fehlen, kann erst eine Datierung ab 1922 als sicher gelten. Diese Lektüre stellte den Beginn einer fruchtbaren und langanhaltenden Auseinandersetzung mit den Ideen Graciáns dar. Explizit taucht Gracián im Trauerspiel-Buch zwar nur an zwei Stellen auf, – im Kapitel zum Höfling und zur Kreatürlichkeit des Fürsten und

Entstehungsumstände ungeklärt geblieben sind. Die bislang kaum beachtete Arbeit verdichtet eine etwa sieben Jahre währende Beschäftigung mit den Trauerspielen Calderóns. Michael Opitz widmete dem Aufsatz einige spärliche Ausführungen im *Benjamin Handbuch* und Bettine Menke einen Artikel. Vgl. Michael Opitz: »Literaturkritik«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2006, S. 311–332, hier S. 319–320; Bettine Menke: »Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca *El mayor monstruo, los celos* nach Walter Benjamin«, in: Eva Horn; Bettine Menke; Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie. Philosophie als Literatur*, München 2006, S. 253–280.

- 5 Vgl. Egon Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1921. Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig 1924; Paul Hankamer: *Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums*, Bonn 1927; Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München/Leipzig 1922; Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921; Herbert Cysarz: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, Leipzig 1924.
- 6 Wie etwa jene von Egon Cohn und Karl Borinski. Um die Jahrhundertwende, parallel zur Entdeckung und Rehabilitierung des Barock in der Kunstgeschichte, erfuhr Gracián eine Hochkonjunktur, sodass in ganz Europa Bücher über ihn verfasst wurden: Karl Borinski: *Baltasar Gracián und die Hoflitteratur in Deutschland*, Halle 1894; Benedetto Croce: *I Trattatisti Italiani del Concettismo e Baltasar Gracián*, Napoli 1899; Narciso José Lin y Heredia: *Baltasar Gracián*, Madrid 1902; Egon Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts: Studien zur deutschen Bildungsgeschichte*, Berlin 1921.

im letzten Kapitel des Trauerspiel-Buchs, in dem zum Schluss die Figur der *ponderación misteriosa* ins Spiel gebracht wird. In diesen Kapiteln finden sich zwar Zitate Graciáns, wobei zu bemerken ist, dass Benjamin Gracián in den meisten Fällen nicht beim Namen nennt, auch wenn er sich mit dessen Ideen auseinandersetzt.

### Zur Rezeption Graciáns in der Weimarer Republik

Den tiefen politischen und wirtschaftlichen Krisen im barocken Spanien, sowie der damit einhergehenden Auflösung überkommener moralischer Werte und Überzeugungen, verdankt Europa die Entstehung einiger seiner größten literarischen Werke. Es ist die Zeit der Dichter Góngora, Quevedo, Lope de Vega und Calderón de la Barca, der Maler Valdés Leal, Velázquez und El Greco. Die Krise und der Zerfall der Tradition wurden zum Katalysator kreativer Kräfte. Virginia Ramos beschreibt die Lage im damaligen Spanien mit folgenden Worten:

The Period of Graciáns life (1601–1658) spanned most of the reigns of two kings, Phillip III (1598–1621) and Phillip IV (1621–1665), with a greater part of his life falling in the period of the latter ruler, known as Phillip the Great, the monarch who witnessed and supported the definitive maturation of arts and letters in the Golden Age of Spain. In contrast to such brilliance, the political life of the times was a disaster, with Spain falling in political impotence by the end of the seventeenth century. (Her decline, of course, was a matter of time after the destruction of the Spanish Armada in 1588). During the reign of Phillip III power was delegated to his favorite, the avaricious Duke of Lerma, whose regime suffered severe economic depression, the debasement of spanish coinage, a crushing tax system, and the expulsion of the *moriscos*, the Moorish working class of Spain. The Duke of Lerma did however manage to effect cordial relations between Spain's enemies: England, France, and the Dutch. But entanglements continued in Ireland, Italy, and North Africa, the Turkish pirates caused trouble in the Mediterranean, and the defense of the Catholic cause during the Thirty Years' War (1630–1659) was disastrous. Corruption, poverty, hypocrisy, and a general disintegration of moral values marked the era, in spite of fervent profession of religion. The rich church, a spendthrift, nonproductive court, legions of idle aristocrats, social parasites, beggars, prostitutes and an ethic that minimized the value of work dominated the scene. It was during this time that Góngora was writing his difficult poetry, Lope de Vega his prodigious dramas, and Quevedo his incisive *Buscón* and the *Dreams*.<sup>7</sup>

7 Virginia Ramos Foster: *Baltasar Gracián*, Boston 1975, S. 15.

Und es war ebenfalls eine Krise, diesmal im Deutschland der Weimarer Republik, welche im vielleicht kulturell kreativsten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ideale Bedingungen für die Rezeption des spanischen Barocks und für die Orientierungsangebote Graciáns bereitstellte. Die innere Verwandtschaft zwischen den Epochen manifestierte sich nicht nur in der Verbreitung der Romanistik und besonders der Hispanistik an den Universitäten,<sup>8</sup> sondern darüber hinausgehend auch im Rückgriff auf barocke Mittel und Strategien, sich im gesellschaftlichen Leben zurechtzufinden, wie sie in der neuentdeckten Verhaltenslehre zu finden waren. Hier zeigt sich ein klares Symptom für den Orientierungsbedarf der Gesellschaft.

Benjamin setzt sich 1923 in seinem Text »Kaiserpanorama« (IV, 94–107 mit der politischen Situation in Deutschland auseinander und kommt dabei auf Fragen von Witz, Takt und Anstand zu sprechen, Themen, die für Gracián zentral sind. In der ersten Fassung des Textes (IV, 916–935) liefert Benjamin eine weitsichtige Diagnose der sozialen Folgen des Krieges und der Inflation. Bei dieser ersten Fassung handelt es sich um einen umfangreichen Text, den Benjamin als »beschreibende Analysis des deutschen Verfalls« (IV, 929) bezeichnet. Dort diagnostiziert er anhand verschiedener »Symptome«, die vom »Verfall der Kochkunst« bis hin zum gänzlichen Niedergang des menschlichen Lebens durch die ökonomische Lage reichen, den endgültigen Untergang der bürgerlichen Gesellschaftsordnung in Deutschland. Er beobachtet »Unsicherheit, ja Perversion der lebenswichtigen Instinkte sowie Ohnmacht und Verfall des Intellekts. Dieses ist die Verfassung der Gesamtheit deutscher Bürger« (IV, 919). Die Situation mache sogar das Erzählen von Witzen unter Freunden unmöglich. Da der Witz in enger Verbindung mit Ingenium und Freiheit steht, wäre seine Hinfälligkeit symptomatisch für das Verschwinden des Taktes und jeglicher

8 Zur Geschichte und zeitgenössischen Lage der Romanistik in Deutschland vgl. Frank Estelmann u. a. (Hg.): *Traditionen der Entgrenzung: Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt am Main/Berlin u. a. 2003; Frank-Rutger Hausmann: »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. *Deutsche Romanistik im »Dritten Reich«*, Frankfurt am Main 2008. Es lehrten und wirkten damals wichtige Wissenschaftler-Figuren wie Leo Spitzer, Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Erich Auerbach und Werner Krauss. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten: Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*, München 2002. Zu Auerbach siehe Lethen: *Verhaltenslehre der Kälte*, a. a. O. Vgl. auch Karlheinz Barck; Martin Tremml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007. Zu Werner Krauss vgl. Ottmar Ette u. a. (Hg.): *Werner Krauss. Wege, Werke, Wirkungen*, Berlin 1999.

Form von anständigem Verhalten aus der »verrohenden« (IV, 921) mitteleuropäischen Gesellschaft.

### Benjamins Anstandsbegriff

Einen wichtigen Aspekt von Benjamins Analyse der deutschen Gesellschaft stellt der Anstandsbegriff dar. Denn gerade der allgemeine gesellschaftliche Verfall zeigte sich insbesondere in dem Verschwinden guter Sitten.<sup>9</sup> Benjamin weist darauf hin, dass Anstand etwas ist, das man entweder besitzt oder nicht; er kann nicht erlernt werden. Als im Inneren vorausgesetzte verhaltens- und handlungsleitende Haltung wird er als ein Kompass gesehen, über den bestimmte Menschen verfügen. Insofern ist Takt ein Bestandteil des Anstands: »Takt tritt nämlich nur dort in Erscheinung, wo seine Maximen unsichtbar bleiben. So kann das gewagteste Wort taktvoll bleiben, wenn es stark genug ist, die Aufmerksamkeit so zu fesseln, daß ihr für Reflexion kein Raum mehr bleibt; aber selbst der schlichteste Scherz wird taktlos, wenn er seine Harmlosigkeit zu erweisen sucht« (V, 933). Diesen Ausführungen ist zu entnehmen, dass der Anstand als Ausdruck grundlegend ästhetischer und ethischer Fähigkeiten und Werte angesehen wird. Bei Benjamin umfasst der Begriff sowohl ein angemessenes Sozialverhalten, im Sinne von Manieren, als auch guten Geschmack, Höflichkeit und Takt. Anstand impliziert bei Benjamin ein Wissen und ein *savoir faire*, die in allen Lebensbereichen Ergebnisse hervorbringen können, eben auch in der intellektuellen Produktion. Es besteht zudem ein Zusammenhang zwischen Anstand und (Miss-)Erfolg: »[D]ie Leute, die auf anständige Weise verlieren können, sind die Leute des Erfolges, die sich nicht nach jedem Mißerfolg hinwerfen und flennen. Sondern die wagemutig bleiben, denen die Mißgeschicke, die jedes Leben mit sich bringt, nicht soviel anhaben können, daß sie nicht zu einem neuen Kampfe bereit wären. [...] Solche Menschen werden heute gebraucht und das ist, glaub ich, das Geheimnis des Erfolges« (IV, 640).

<sup>9</sup> Vgl. IV, 933: »Damals, als es Gastfreundschaft gab, durfte man seine Freunde nach dem Abendessen zu sich bitten, damals als gesellschaftlicher Anstand noch wach schien, einen Witz, dessen Freiheit von seinem Glanz übertroffen wurde, in einem Salon erzählen. Heute wird um seiner Freunde willen der Wohlerzogene sich davon fern halten«.

Die allgemeine Verarmung von Menschen und Dingen vernichtet laut Benjamin die Distanz zur Umwelt, die für einen taktvollen und menschlichen Umgang so notwendig ist wie für die intellektuelle Tätigkeit. Was bleibt, ist eine »Stabilisierung« von elenden Verhältnissen und die Verkettung in die »unnatürliche Gemeinsamkeit« (IV, 916) einer dekadenten Gesellschaft. »Es ist als sei man *gefangen* in einem Theater und müsse dem schlechten Stück auf der Bühne folgen ob man wolle oder nicht, müsse es immer wieder, ob man wolle oder nicht, zum Gegenstand seines Denkens und Sprechens machen« (IV, 917).

Benjamins Gracián-Lektüre ist eng verknüpft mit einer Forderung nach ›Anstand‹. Es mag überraschen, dass Benjamin einen solch antiquierten Begriff verwendet, der wie ein ›Überbleibsel‹ vergangener Epochen erscheint und doch seine gesamtes Schreiben durchzieht. Wenn der Begriff auch weitgehend unreflektiert bleibt, lässt er aber doch die unterschwellige Verbindung seines Denkens zur barocken Moralistik sichtbar werden. Insbesondere für den späten Benjamin werden Maximen auf theoretischer und praktischer, ja auch auf privater Ebene immer wichtiger.<sup>10</sup> Benjamins Gebrauch des Anstandsbegriffes ist allerdings nicht auf dessen Lektüre des *Handorakels* zurückzuführen, sondern Benjamins Wertung des Anstandes als ethische Kategorie hat seine Rezeption des Gracián'schen Textes begünstigt. Seine Forderung nach Anstand ist Ausdruck eines bürgerlich geprägten Selbstwertgefühls, dessen Wurzeln in der höfischen Gesellschaft liegen; darüber hinausgehend bezieht sich der Anstandsbegriff für Benjamin allerdings nicht nur auf den Einzelnen, sondern auch auf die Art und Weise, in der etwas getan wird, nämlich als Regel der Praxis.<sup>11</sup>

10 Zur Moralistik vgl. Robert Zimmer: *Die europäischen Moralisten zur Einführung*, Hamburg 1999; Josef Rattner; Gerhard Danzer (Hg.): *Europäische Moralistik in Frankreich von 1600 bis 1950: Philosophie der nächsten Dinge und der alltäglichen Lebenswelt des Menschen*, Würzburg 2006.

11 In der 1933 verfassten Betrachtung *Erfahrung und Armut* (II, 213–219) taucht der Anstandsbegriff noch einmal auf, und zwar an zentraler Stelle. Die durch den Krieg bewirkte Zäsur in der Tradition führte zur Entwertung des gesamten Bildungsguts, weil »uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet« (II, 215). Darauf reagiert Benjamin mit der Einführung eines neuen, positiven Begriffes des Barbarentums. Benjamin propagiert keine Restauration und anders als die Kulturkonservativen ist er bereit, »die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben« (II, 210). »Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnten sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnten sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas *Anständiges* dabei herauskommt« (II, 218).

## Das Trauerspielbuch und die deutsche Moderne

In der Erkenntniskritischen Vorrede zum Trauerspielbuch befasste sich Benjamin mit dem deutschen Trauerspiel als Gegenstand der ästhetischen Reflexion. Als solcher weist das Trauerspiel eine Besonderheit auf, nämlich, dass, »wer einmal während seiner Inspektion aus dem angestregten Denken herausfällt, sofort seiner hysterischen Nachäffung verfallen ist« (I, 878). Diese Fähigkeit des barocken Schwulstes und Prunks rief mimetische Reaktionen bei den Wissenschaftlern hervor. So stand Benjamin der Barock-Forschung seiner Zeit sehr kritisch gegenüber, nicht nur weil diese in seinen Augen von alten Vorurteilen behaftet war, die einer »objektiven Würdigung« (I, 332) des Trauerspiels im Wege standen, sondern vor allem, weil die »improvisierten Versuche« (I, 237) den Sinn dieser Epoche zu vergegenwärtigen, jenem »Schwindelgefühl« (ebd.) erlagen, in das »der Anblick ihrer in Widersprüchen kreisenden Geistigkeit« (ebd.) sie versetzte. Die Herausforderung bestand darin, die notwendige Distanz zum Objekt zu bewahren, die Benjamin als eine Form von Nüchternheit und Selbstkontrolle verstand.

In diesem Kontext bekommt die Gracián'sche ›kalte *persona*‹ und deren innere ›Askese‹ eine neue, originelle Bedeutung, die an eine epistemologische Funktion gebunden ist. Die »souveräne Haltung« (I, 237), die Gracián verkörpert, sollte die nötige Distanzierung gegenüber einer Literatur gewährleisten, »die durch den Aufwand ihrer Technik, die gleichförmige Fülle ihrer Produktionen und die Heftigkeit ihrer Wertbehauptungen Welt und Nachwelt gewissermaßen zum Schweigen zu bringen suchte« (I, 237). Die von Benjamin zum Vorbild für Selbstbeherrschung und Nüchternheit in der Wissenschaft erhobene Gracián'sche Haltung sollte als Antidotum gegen die »vertiginöse Attraktion« (I, 878) dienen, die der ›übergriffige‹ barocke Stoff auf das erkennende Subjekt ausübte. Diese Attraktion beinhaltete die »Gefahr« (I, 237), »aus den Höhen des Erkennens in die ungeheuren Tiefen der Barockstimmung sich hinabstürzen zu lassen« (ebd.). Graciáns ›asketische‹ Fähigkeiten sowie seine gekonnte Realisierung einer ›Ästhetik der Spannung‹, die sich in seinem sicheren Umgang mit antithetischen Prinzipien und Phänomenen zeigte, ohne diese reduzieren oder auflösen zu wollen, entsprachen Benjamins methodischem Ideal: »einer gewissermaßen asketischen Schule den Geist zu der Festigung führen, die ihm erlaubt, im Anblick jenes Panoramas [der Widersprüche und der Antithetik des Barock] seiner selbst mächtig zu bleiben« (I, 237).

Trotz Benjamins kritischer Einstellung gegenüber der Philologie und Germanistik seiner Zeit, deren fehlende Distanz gegenüber ihrem Gegenstand er bemängelte, lieferte er mit seinen Texten der zwanziger Jahre – ein barockes Traktat über das Trauerspiel und die *Einbahnstraße*, ein aphoristisches und zugleich avantgardistisches Buch, – selbst ein »Stück Nachbarock« (I, 878). In diesem Sinne kann Benjamins Gracián-Rezeption als ein Moment jenes sich wandelnden Barockbildes begriffen werden, welches die deutsche Moderne für sich entwarf, um sich in diesem wiederzuerkennen.<sup>12</sup> Benjamins Schriften der zwanziger Jahre stellen aber noch in einer anderen Hinsicht eine »nachbarocke« Episode dar, die Aufschlüsse über seine Gracián-Rezeption bereit hält. Denn die nachbarocken Erscheinungen der Weimarer Republik können nur im Kontext der politischen Diskussionen über die junge deutsche Nation erfasst werden, die den akademischen Betrieb animierten. Bei der Polemik über die Periodisierung und Bedeutung der barocken Werke handelt es sich eben nicht um eine rein wissenschaftsinterne Debatte, vielmehr spiegelt sie die politischen und ideologischen Konflikte der Zeit wider. Die Frage nach dem Barock war im Grunde eine Frage nach seiner »Bedeutung für die nationale Lebensform«<sup>13</sup> und nach der passenden Organisation und dem eigentlichen Inhalt eben dieser Lebensform.

Ein zentraler Motor in der Barockforschung war die Übertragung und Anpassung der Grundbegriffe Heinrich Wölfflins von ihrem ursprünglichen Anwendungsbereich der Kunstgeschichte auf die Literatur des 17. Jahrhunderts. Wölfflins Theorie, welche die Ebenbürtigkeit von klassischen und anticlassischen Kunststilen und Perioden behauptete, hatte zur Folge, dass die deutsche barocke Produktion, die bislang als »undeutsch« galt, nun als Ausdruck eines tief »germanischen« Kunstwollens und Lebensgefühls angesehen wurde.<sup>14</sup> Benjamins Engagement in

12 Der Begriff des »nach« erfuhr einige Jahre später eine aufschlussreiche Erläuterung in seinem Essay *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (II, 465–505). Dort formuliert Benjamin die Auffassung, dass die Werke der Kunst- und Geistesgeschichte »für den, der sich als historischer Dialektiker mit ihnen befaßt, ihre Vor- wie ihre Nachgeschichte [integrieren] – eine Nachgeschichte, kraft deren auch ihre Vorgeschichte als in ständigem Wandel begriffen erkennbar wird« (II, 467). Diese Ansicht stellt die »Geschlossenheit der Gebiete und ihrer Gebilde in Frage« (ebd.) und weist zugleich auf die Unmöglichkeit des »nach« hin, ein »Original« zu reproduzieren, denn dieses befindet sich »in ständigem Wandel« (II, 467).

13 Cysarz: »Vom Geist des deutschen Literatur-Barock«, a.a.O., S. 79.

14 Vgl. Richard Alewyn: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln/Berlin 1966, S. 9–13, hier S. 10.

dieser Frage belegt der Briefwechsel der zwanziger Jahre. So begegnen in der Korrespondenz mit Florens Christian Rang<sup>15</sup> etliche Reflexionen zur »gegenwärtige[n] Lage des Deutschtums« (2, 368) und über das eigene Verhältnis zum Deutschen,<sup>16</sup> an das er sich in »tiefer Weise« (ebd.) »gebunden« (ebd.) fühlte.<sup>17</sup>

So wie die Barockforschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Teil der politischen Diskussionen der Zeit darstellte, waren Benjamins Schriften der zwanziger Jahre Ergebnis einer aktiven Teilnahme an der Debatte über die deutsche Moderne und die nationale Identität.<sup>18</sup> Die Beschäftigung mit Gracián und das Trauerspielbuch waren Benjamins Antwort auf seine Diagnose der politischen Situation in der Weimarer Republik. Das Buch diente in seiner Themenfülle als ideale Projektionsfläche der verschiedenen politischen Ausrichtungen und eignete sich hervorragend zur Spiegelung der Konflikte in der Weimarer Republik.<sup>19</sup> Indem das Trauerspielbuch die politische und kulturelle Matrix des Nachkrieg-Deutschlands widerspiegelte, lässt sich zugleich das Barock durch die Brille der Weimarer Republik und diese durch die Brille des Barock lesen.<sup>20</sup> Das Bild, das das Barock widerspiegelt, ist das Bild der deutschen Moderne als eine Epoche »that fails to live up to the possibilities it has made available and, therefore, not only confronts but generates cultural and political predicaments«<sup>21</sup>. Insofern stellt die Konstituierung des Barock in der Weimarer Zeit den Ursprung einer »peculiarly German modernity«<sup>22</sup> dar.

15 Zum Verhältnis von Benjamin und Rang vgl. Lorenz Jäger: *Messianische Kritik. Studien zu Leben und Werk von F.C. Rang*, Köln 1998, insbesondere Kap. 6 »Benjamin und die Bauhütte«, S. 147–163.

16 Vgl. 2, 305; 317; 322; 368ff.

17 Vgl. den Brief an Brief an Florens Christian Rang vom 18. November 1923 (2, 368f.).

18 Vgl. Jane Newman: *Benjamins Library. Modernity, Nation and the Baroque*, New York 2011; dies.: »Philologie, der kalte Krieg und das »Nachbarock««, in: Peter Burgard (Hg.): *Barock: neue Sichtweisen einer Epoche*, Wien 2001, S. 323–341.

19 Vgl. Lutz P. Koepnick: »The Spectacle, the Trauerspiel, and the Politics of Resolution: Benjamin reading the Baroque reading Weimar«, in: *Critical Inquiry* 22, Winter 1996, S. 268–291, hier S. 281.

20 Vgl. ebd., S. 281f.

21 Ebd., S. 278.

22 Newman: *Benjamins Library*, a.a.O., S. xi.

## Der barocke Ursprung der deutschen Moderne

Die Geschichte der deutschen Gracián-Rezeption bestätigt ihrerseits die These vom besonderen Verhältnis der deutschen Moderne zum Barock und liefert neue Materialien zur Erhellung und Nuancierung dieser Beziehung. Die Tatsache, dass sehr unterschiedliche Autoren wie Christian Thomasius, Daniel Caspar von Lohenstein, Arthur Schopenhauer, Helmuth Plessner oder Werner Krauss sich dem Studium des Gracián'schen Œuvre widmeten, vor allem dem des *Handorakels*, ist symptomatisch für die politischen und gesellschaftlichen Konflikte, die das Gesicht ihrer Epoche prägten, sowie für die Machtkämpfe um die kulturelle Identität des Landes. Für die Intellektuellen der Weimarer Republik, in der eine allmähliche Autonomisierung der Sphäre der Politik begann, welche zu einem separaten ›Reich‹ des menschlichen Handelns führen würde, waren das Barock und dessen intellektuelle Produktion äußerst interessant. So repräsentierte das Trauerspiel die Entstehung des Politischen als eine nicht-metaphysische Arena menschlicher Interaktion, in der die politischen Subjekte in konkurrierenden Ambitionen gesellschaftliche Ziele, Institutionen und Rechtsnormen aushandeln.<sup>23</sup> Während die Tragödie die mythische Ordnung bestätigte (I, 288f.), löste sich das barocke Trauerspiel vom Mythos ab. Diese Veränderung bezeichnete Benjamin als ein »Hineinwandern« (I, 271) der Geschichte in den Schauplatz: »Man glaubte, im geschichtlichen Ablauf selbst das Trauerspiel mit Händen zu greifen; es bedürfe nichts weiter als die Worte zu finden« (I, 243). Das »geschichtliche Leben« (I, 242) war »wahrer Gegenstand« (I, 242f.) der Trauerspiele. Das ging so weit, so Benjamin, dass das Wort ›Trauerspiel‹ als Synonym für Geschichte galt: es bezeichnete »im XVII. Jahrhundert [...] Drama und historisches Geschehen gleichermaßen« (I, 244).

Dieser Prozess der Bildung einer autonomen politischen Sphäre, die mit einem Geschichtsbewusstsein einhergeht, war jedoch im barocken Deutschland weniger stark ausgeprägt. Mit verheerenden Folgen, die bis ins Benjamins Gegenwart reichten und die in Form politischer Defizite der deutschen Moderne erkennbar waren. Die Bedeutung der am Hof entstandenen diplomatischen und politischen Fähigkeiten war

23 Vgl. Koepnick: »The spectacle, the Trauerspiel, and the politics of resolution: Benjamin reading the Baroque reading Weimar«, a.a.O., S. 280ff.

jedoch für Benjamin höchst ambivalent.<sup>24</sup> Denn auch wenn für ihn das Hofleben eine komplexe Form von Soziabilität darstellte und der Höfling, vor allem dessen Verkörperung bei Gracián, ihm als ein beispielhaftes Modell von gesteigerter Handlungsfähigkeit galt, so kannte das Trauerspiel »die historische Aktivität nicht anders denn als verworfene Betriebsamkeit von Ränkeschmieden« (I, 267). Eine der zentralen Thesen des Trauerspielbuchs besagt, dass die barocke politische Praxis, statt die Entwicklung einer politischen Sphäre zu fördern (vgl. I, 246), vielmehr zu einem »Ausnahmезustand der Seele« (I, 253) führte, der sich in Trauer niederschlug und zu einer Auffassung der Geschichte als Naturgeschehen führte, welche in eine »Vernichtung des historischen Ethos« (I, 267) und der menschlichen Handlungsmöglichkeiten mündete. Der Tyrann wurde somit in der extremen Ausübung der Souveränität zum Märtyrer einer politischen Utopie, deren Inhalt es war, »die eherne Verfassung der Naturgesetze an Stelle schwankenden historischen Geschehens zu setzen« (I, 253).<sup>25</sup>

Diese Ausführungen über das barocke Trauerspiel beinhalten einen signifikanten Aspekt von Benjamins Stellungnahme zur politischen

- 24 Vgl. I, 276: »[E]s [ist] die unvergleichliche Zweideutigkeit seiner geistigen Souveränität [des Höflings M.V.], in welcher die durchaus barocke Dialektik seiner Stellung gründet. Geist – so lautet die These des Jahrhunderts – weist sich aus in Macht; Geist ist das Vermögen, Diktatur auszuüben. Dieses Vermögen erfordert ebenso strenge Disziplin im Innern wie skrupelloseste Aktion nach außen. Seine Praxis führte über den Weltlauf eine Ernüchterung mit sich, deren Kälte nur mit der hitzigen Sucht des Machtwillens an Intensität sich vergleichen läßt. Die derart errechnete Vollkommenheit weltmännischen Verhaltens weckt in der aller naiven Regungen entkleideten Kreatur die Trauer. Und diese seine Stimmung erlaubt es, an den Höfling die paradoxe Forderung zu stellen oder gar es von ihm auszusagen, daß er ein Heiliger sei, wie Gracián dies tut. Die schlechthin uneigentliche Einlösung der Heiligkeit in der Stimmung der Trauer gibt dann den schrankenlosen Kompromiß mit der Welt frei, der den idealen Hofmann des spanischen Autors kennzeichnet.«
- 25 Benjamin sah in Graciáns Auffassung des Intriganten als Märtyrer bzw. Heiligen den Schlüssel zum Verständnis des Souveränitätsproblems im Barock, denn nicht nur der Höfling, sondern auch der Fürst müsse eine »Diktatur« (I, 276) über sein Affektleben ausüben. Diese *verkörperte* Gewalt besteht nicht nur im Martyrium »der aller naiven Regungen entkleideten Kreatur« (I, 276), sondern schlägt prompt in *körperliche* Gewalt um und in die Raserei, welcher der Fürst verfällt (vgl. I, 249). Die Benjamin-Forschung hat diese Passagen vornehmlich als Kritik am Schmitt'schen Dezesionismus gedeutet. Dennoch deckt das Stichwort ›Dezesionismus‹ das Spektrum von Benjamins politischer Kritik nicht ab. Vgl. Weigel: »Souverän und Märtyrer«, in: dies.: *Walter Benjamin*, a.a.O., S. 57–87; Koepnick: »The spectacle, the Trauerspiel, and the politics of resolution: Benjamin reading the Baroque reading Weimar«, a.a.O., S. 280–291; Weber: »Taking Exception to Decision. Walter Benjamin and Carl Schmitt«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 176–194; Menke: »Souverän, Märtyrer, Intrigant«, in: dies.: *Das Trauerspiel-Buch*, a.a.O., S. 69–121.

Situation der Weimarer Republik. Benjamins ›barocke Bücher‹ sind Teil dessen, was er seine »Politik« (2, 109) nannte.<sup>26</sup> Der Inhalt seines kritisch-politischen Projekts lässt sich näher bestimmen, wenn man die Brücke, die Benjamin im Trauerspielbuch zwischen Barock und Moderne schlägt, nachzeichnet. Benjamins Analyse des spanischen Dramas und dessen Kontrast zum deutschen Trauerspiel zeigen, wo er die Wurzeln jener politischen Fehlentwicklung Deutschlands sah, die zur Entwertung des politischen und ethischen Handelns geführt hatte. Die zwei konstitutiven und entscheidenden Elemente der Reformation – die Abkopplung des alltäglichen Lebens von der Transzendenz und die Utopie einer »widerhistorische[n] Neuschöpfung« (I, 253), die auf die »Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit« (I, 271) zielte – betrachtete Benjamin als immer noch aktuell. Sie prägten das Gesicht der deutschen Moderne und deren Geschichtskonzeption.

Diese beiden Elemente hatten eine Entwertung des menschlichen Handelns sowie die Behinderung der Bildung eines geschichtlichen Bewusstseins zur Folge. Der »Moralismus des Luthertums« erstickte jede Form von Aufstand gegen die Fürsten, denn er bestrebte »wie so nachdrücklich seine Berufsethik es bekundet, die Transzendenz des

26 Interessant in dieser Hinsicht sind Benjamins Äußerungen zu den Gesprächen mit Ernst Bloch und zu seiner Lektüre von dessen *Geist der Utopie* und *Thomas Münzer. Theologie der Revolution*. In einem Brief an Ernst Schoen vom 19.09.1919 berichtet Benjamin über seine Pläne, über ›Politik‹ zu schreiben, wobei die Motivation dafür aus seiner Ablehnung »jeder heutigen politischen Tendenz« (2, 46) stamme: »Ich habe viel für mich nachgedacht und dabei Gedanken gefaßt, die so klar sind, daß ich hoffe, sie bald niederlegen zu können. Sie betreffen Politik. In vieler Beziehung – nicht allein in dieser – kommt mir dabei das Buch eines Bekannten [Ernst Bloch, M.V.] zu statten, welcher der einzige Mensch von Bedeutung ist, den ich in der Schweiz bisher kennen lernte. Mehr als sein Buch [*Geist der Utopie*, M.V.] noch sein Umgang, da seine Gespräche so oft gegen meine Ablehnung jeder heutigen politischen Tendenz sich richteten, daß sie mich endlich zur Vertiefung in diese Sache nötigten, die sich wie ich hoffe gelohnt hat« (2,46). Ein Jahr später plant Benjamin einen Komplex von Texten zum Thema ›Politik‹, wie dem Brief an Gershom Scholem vom 01.12.1920 zu entnehmen ist: »Eine höchst beachtenswerte, wesentliche Besprechung von Blochs Buch, welche dessen Schwächen mit großer Strenge an den Tag legt, ist in letzter Zeit erschienen. Von S. Friedländer. Zu dieser werde ich mich wahrscheinlich im ersten Teil meiner ›Politik‹, welches die philosophische Kritik des Lesabéndio ist, äußern. Sobald ich ein mir noch notwendiges Buch aus Frankreich erhalten habe will ich an den zweiten Teil der ›Politik‹ gehen, deren Titel ist ›Die wahre Politik‹ mit den beiden Kapiteln ›Abbau der Gewalt‹ und ›Teleologie ohne Endzweck‹« (2, 109). Zu Benjamins Aufsatz *Die wahre Politik*, welcher seine Auffassung des Politischen darlegen sollte, vgl. Uwe Steiner: »Der wahre Politiker. Walter Benjamins Begriff des Politischen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 25, 2000, S. 48–92.

Glaubenslebens an die Immanenz des täglichen zu binden« (I, 263) und hatte deshalb »niemals die entschiedene Konfrontation der menschlich-irdischen Verlegenheit mit fürstlich-hierarchischer Potenz, auf der die Auflösung so vieler Calderonscher Dramen ruht, erlaubt« (I, 263).

Während in Spanien der Kampf um die Aufrechterhaltung der Ehre ein wichtiger Motor des sozialen und politischen Lebens darstellte, der auf der Macht menschlichen Tuns basierte, engten dagegen die Lehren der Reformation die Möglichkeiten des politischen Handelns ein.<sup>27</sup> Die »Abkehr von den ›guten Werken‹« (I, 317), die der Protestantismus mit seiner Doktrin der *sola fides, sola gratia, sola scriptura* förderte, indem er behauptete, dass der Einzelne nicht durch gute Werke, Fürbitten und sakramentale Vermittlung durch Priester das Seelenheil erlangt, sondern dass dieses dem Gläubigen allein aufgrund seines Glaubens von Gott aus reiner Gnade geschenkt wird. Diese Lehre hatte nach Benjamin die Handlungsmöglichkeiten des Individuums schwer beeinträchtigt und an dessen Stelle »Pflichtgehorsam« und »Trübsinn« (ebd.) gesetzt. Benjamin setzt die Reformation mit einem »Sturm gegen das Werk« gleich und zwar nicht nur, was die Wirkung und Hinlänglichkeit des menschlichen Handelns für die eigene Erlösung angeht, sondern auch bezogen auf das menschliche Tun überhaupt, was eine Deutung des deutschen Ursprungs der Moderne als eine Entwertung des menschlichen Handelns allgemein impliziert und nicht nur seines »Verdienst- und Bußcharakter[s] allein« (I, 317).

Ein Stück germanischen Heidentums und finsternen Glaubens an die Schicksalsverfallenheit sprach sich in jener überladnen Reaktion aus, *die zuletzt das gute Werk schlechthin, nicht seinen Verdienst- und Bußcharakter allein, aus dem Felde schlug. Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen.* Etwas Neues entstand: eine leere Welt. (I, 317, Hvhg. M.V.)

27 Vgl. I, 317: »Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. *Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den ›guten Werken‹ gegenüber.* Indem es die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Probstatt eines religiös nur mittelbaren, zum Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte, hat es *im Volke zwar den strengen Pflichtgehorsam angesiedelt*, in seinen Großen aber den Trübsinn.«

In der »leere[n] Welt« (I, 317), die so entstand, wurde jede Form von effizientem Handeln zunehmend gehemmt und die Produktion von bedeutenden Werken von Grund auf unmöglich gemacht. Diese Abkehr von den »guten Werken« verursachte eine »besinnungslose Flucht in eine unbegnadete Natur« (I, 271), die für Benjamin »spezifisch deutsch« (I, 260) war und die er als eine »restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande« (I, 271) definierte.

Eben jene protestantische Immanenz sowie die Abwesenheit einer »Straße der Befreiung« (II, 174) stellen für Benjamin auch die Grundzüge des Kapitalismus als einer »verschuldenden« (VI, 100) Kultreligion dar; weshalb er die Kontinuität zwischen Barock und Moderne als eine Kontinuität zwischen Glaubensform und Wirtschaftsform bezeichnete: »Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt« (VI, 102).

### Gracián und die barocke Politik

Benjamin diagnostiziert für seine Zeit eine ständige und unausweichliche Verschuldung, die der Kapitalismus den Menschen aufzwingt, sowie den Rückfall in eine Geschichtskonzeption, die eben dies als natürliches Geschehen betrachtet und so jede Handlungsmöglichkeit zunichte macht. Benjamins Rückgriff auf Gracián stellt in diesem Zusammenhang einen Versuch dar, jenen Kräften, die das Handeln in »verruchte Ohnmacht« (I, 252) versinken lassen, entgegenzuwirken. Das zeigt sich vor allem in seiner Rezension zur deutschen Übersetzung von Giacomo Leopardis *Pensieri* (III, 117–119).<sup>28</sup> Dort wird Leopardi als ein ewiger Jüngling präsentiert, der zu den »arme[n], hilflose[n] Menschen [zählt], die man von der Wiege bis ins Grab hat schonen und gängeln müssen« (III, 118) und »in deren engerem Lebensraum Erfüllen und Planen großartiger und gefährlicher aufeinandergetürmt sind als sonst« (III, 117). Ihm hält Benjamin den reifen, bodenständigen Gracián entgegen. War Leopardi eine *intelligence-cuirasse* und bildeten seine Aphorismen eine Rüstung »voll schöner Reflexe« (III, 118) einer »einsamen Jugend« (ebd.), auf der sich die Welt »verzerrt und golden« (III, 119) spiegelte, besaß Gracián

<sup>28</sup> Vgl. Kapitel 6 dieses Buches.

eine *intelligence-glaive*, eine scharfe, praktische Intelligenz, mit deren Hilfe er sich am Hof durchsetzen konnte.

Das Stichwort ›Jugend‹ ist nicht allein im Zusammenhang mit Benjamins eigener ›jugendbewegter‹ Zeit von Relevanz, sondern eben auch und vor allem im Zusammenhang mit seiner Diagnose der Gegenwart. Dass Benjamin 1928, 13 Jahre nach dem Bruch mit Gustav Wynekens, mit der Jugendkulturbewegung und dessen ›Metaphysik der Jugend‹, abrechnete, weist auf die Aktualität jener Ansichten und Positionen in der politischen Landschaft seiner Zeit hin.<sup>29</sup> Dem Ideal der Jugend, welches in Benjamins frühen Schriften eine herausragende Rolle spielte, lag eine verborgene ambivalente Struktur zugrunde. Trotz des emphatischen Gestus der Unbedingtheit, der das gesellschaftskritische Programm der Jugendkulturbewegung kennzeichnete, waren ihre Erneuerungskräfte zugleich durch eine melancholische Passivität gekennzeichnet, wie die Verbildlichung der Jugend in *Das Dornröschen* (II, 9–12) exemplarisch zeigt. Diese Figur gibt Aufschluss über den Widerspruch zwischen der Mission der Jugend, die zur Welt kam, um sie »einzurenken« (II, 9) und um die leidende Menschheit zu erlösen, und der Passivität von Dornröschen als Verkörperung dieser Jugend, nämlich einer Prinzessin, die zunächst selbst vom Prinzen erlöst werden muss. Die Hypostasierung eines jugendlichen Alters, das per se als revolutionär wahrgenommen wurde, galt Benjamin als klares Beispiel für das Verdrängtwerden der kulturellen Sphäre des Sozialen durch biologisch basierte Auffassungen von gesellschaftlichen Phänomenen, wie er sie in bestimmten politischen und ästhetischen Bewegungen in Deutschland feststellen konnte, die er als regressiv ansah.<sup>30</sup> Gegen dieses Erbe des deutschen Barock mobilisiert Benjamin barocke Waffen, nämlich jene »geschichtliche Besinnung« (III, 394) und die Gracián'sche *intelligence-glaive*, die Bedingung der Möglichkeit für das Handeln sind.

<sup>29</sup> Zu Benjamins ›Metaphysik der Jugend‹ vgl. Johannes Steizinger: *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins ›Metaphysik der Jugend‹*, Berlin 2013.

<sup>30</sup> So z. B. der Jugendstil, »der Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eignen Schwäche tarnt, indem es kosmisch in alle Sphären schwärmt und zukunfts-trunken die ›Jugend‹ als Beschwörungswort mißbraucht. Hier taucht, zunächst nur programmatisch, zum ersten Mal die Regression aus der sozialen in die natürliche und biologische Realität auf, welche seitdem wachsend sich als Symptom der Krise bestätigt hat« (III, 394). Vgl. hierzu auch Benjamins Kritik am George-Kreis in *Rückblick auf Stefan George* (III, 392–399).

Die 1923 verfasste Textfolge *Kaiserpanorama. Reise durch die deutsche Inflation* (IV, 94–101), deren Vorstufe den aufschlussreichen Titel *Gedanken zu einer Analysis des Zustands von Mitteleuropa* (IV, 916) trägt, entfaltet scharfe kulturkritische Reflexionen, in denen die Rolle Graciáns in Benjamins politischer Kritik greifbar wird. Der Text, der noch »den unmittelbaren Horror«<sup>31</sup> der erlebten Gegenwart in sich trägt, enthält eine »Ethnographie der deutschen Nationalhybris«<sup>32</sup>, die sich mit der »aus Dummheit und Feigheit zusammengeschweißte[n] Lebensart des deutschen Bürgers« (IV, 94) und deren »pathologische[n] Symptome[n] am Menschen« (IV, 917) auseinandersetzt. Benjamins Invektiven gegen die »groteske Isolierung Deutschlands« (IV, 97) und den Nationalismus der »Volksgemeinschaften Mitteleuropas« (IV, 95) sollten jedoch nicht den Blick vom positiven Engagement des Texts ablenken: Es geht hier nämlich auch um die Bildung eines positiv aufgeladenen Europa-Diskurses, der dem negativ konnotierten Begriff ›Mitteleuropa‹ entgegengesetzt wird.<sup>33</sup> Der Name ›Europa‹ wird in *Kaiserpanorama* mit zivilisatorischen Grundwerten in Verbindung gebracht. Er steht für das »europäischste aller Güter«, die »Ironie«, die »den Mitteleuropäern vollkommen verloren gegangen« ist (IV, 919), für individuelle »Freiheit« (IV, 100; 917) und »Freizügigkeit« (IV, 100).<sup>34</sup>

Diese Aufwertung des Europäischen bei Benjamin begegnet einem schon in den Briefen an Ludwig Strauß von 1912 (1, 61 ff.). Dort trägt der Begriff des Europäischen die Funktion eines Bindegliedes zwischen dem *Jüdischen und der ›Intelligenz‹*, denn die »besten westeuropäischen Juden« (1, 63) seien an die »literarische Bewegung gebunden« (ebd.), und es »stünde schlimm um Europa, wenn die kulturellen Energien der Juden es verließen« (1, 71). Die geistig fruchtbare Aktivität des Literaten, dem in diesen Briefen eine Schlüsselfunktion zukommt, steht

31 Scholem: *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 151. Scholem, dem Benjamin eine frühere Version des Texts in Form einer Schriftrolle als Abschiedsgeschenk zur Auswanderung nach Palästina überreichte, notierte: »Schwer verständlich war mir, was einen Mann, der das geschrieben hatte, in Deutschland zurückhalten konnte« (ebd., S. 151).

32 Kambas: *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, a.a.O., S. 17.

33 Unter dem Begriff fasst Benjamin folgende Termini zusammen: »Barbaren« (IV, 918), »Clangesetze«, »Dummheit«, »Zügellosigkeit«, Unkultur, »Plebs der expressionistischen Revoltöre« (IV, 917), »Kälte«, Verwahrlosung, »tierische Dumpfheit« (IV, 918), »Verfall des Intellekts« (IV, 919).

34 Diese Freiheit wird in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* als ›Reisefreiheit‹ thematisiert, in einem Text, der ebenso den Titel *Kaiserpanorama* (IV, 239–240) trägt.

im Dienst des Kampfes um die europäischen »Werte« (1, 63). Die Figur des Literaten, für Benjamin die »Idee des Literaten« (1, 63), findet ihr Vorbild in einem Katholiken, Lew Tolstoi, der Ernst »mit der Kultur des Christentums« (ebd.) machte.<sup>35</sup> Die Wurzeln einer solchen besonderen Stellung des Literaten reichen bis ins intellektuelle und höfische Leben des barocken Frankreichs und Spaniens zurück, wo der Literat einer erzieherischen Aufgabe verpflichtet war. Er verband geistiges Vermögen, unabhängige Urteilskraft und Kreativität im Umgang mit der Tradition. Graciáns *Handorakel* stellte ein exemplarisches Beispiel dieser Rolle und Fähigkeiten dar. Benjamins Definition des Literaten hebt dessen Unabhängigkeit und kreative Freiheit hervor, er bezeichnet ihn als den Mann, der »souverän mit Mustern schalten« (I, 354) kann. Diese Definition, die eng mit Benjamins kulturkritischer Rehabilitierung und Aktualisierung des Barock zusammenhängt, lässt die gemeinsamen Züge vom Literat und Allegoriker und somit deren große Nähe zueinander deutlich zu Tage treten. Literat und Allegoriker beherrschen die Montage und teilen zudem Eigenschaften mit dem Sammler, wie die Treue zu den Dingen, welche für Benjamin immer ein kritisches Potenzial hat, denn ihre »Dialektik« verbindet »die Treue zum Ding, zum Einzelnen« (III, 216) mit dem »eigensinnigen subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare« (ebd.).

### Gracián innerhalb von Benjamins Europa-Bild

Benjamins Gracián-Lektüre sowie seine Beschäftigung mit der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* erhalten erst in einem Kontext deutliche Konturen, in dem die akademische Debatte über das Barock eine unübersehbar politische Bedeutung hatte. Die »Rettung« älteren

<sup>35</sup> Der Literat als Modell für »jüdische Kulturarbeit« (1, 64) ist berufen, »das zu sein, was die Armen im Geiste, die Geknechteten und die Demütigen dem ersten Christentum waren« (ebd.). Benjamin verbindet somit eine religiös geprägte Aufgabe mit einer kulturellen Mission. Der Literat stellt den religiösen Lebenskern der Gesellschaft dar und steht für Benjamin am Beginn jeder neuen Epoche: »Ich will nur von den Literaten reden, weil ihr Wollen mir das zukunfts vollste und kulturell, ja religiös!, bedeutendste scheint. *Ihre Stellung ist eine der merkwürdigsten in unserer Gesellschaft.* [...] Die »Literaten« ziehen aus unserer gerühmten Aufklärung und Vorurteillosigkeit die Konsequenzen. Es genügt ihnen nicht, aufgeklärt im Versteck der bürgerlichen Sicherheit zu sein, sondern sie nehmen sich die neuen Lebensarten, die wir heute als menschlich anerkannt haben, d.h. deren Geist wir (in der Kunst) entdeckt haben« (1, 63, Hvhg. M.V.).

Schrifttums« (2, 368), die Benjamin mit seinem Trauerspielbuch leisten wollte, ist als Beitrag zur Identitätsdebatte Deutschlands in der Weimarer Republik zu verstehen. Diese ›Rettung‹ implizierte eine klare Positionierung gegen das vorherrschende Klassik-Paradigma<sup>36</sup> in der Literaturwissenschaft der 1920er Jahre.<sup>37</sup> Es ist insofern kein Zufall, dass in *Einbahnstraße* auf *Kaiserpanorama* (IV, 94–101) der Text *Tiefbau-Arbeiten* (IV, 101) folgt, eine Traumerzählung, hinter deren unscheinbarer Fassade Benjamin etwas platziert, das Sprengstoff bereit hält: Im wiedergegebenen Traum wird der Marktplatz von Weimar, der Ort, an dem das ›Viergestirn‹ – Wieland, Goethe, Herder und Schiller – wirkte, als ein »ödes Gelände« (IV, 101) dargestellt, in das plötzlich etwas Fremdes und Unerwartetes, und zwar die Turmspitze einer ›mexikanischen Kirche‹, hereinragt, die den Raum der deutschen Klassiker aufbricht.<sup>38</sup> Gegen jene »Synthese von abendländischem Christentum und einer ins Blut aufgenommenen Antike«<sup>39</sup>, die für Hugo von Hofmannsthal den Kern von Europa ausmachte, mobilisiert Benjamin in seiner Traumerzählung fremde Kräfte, um das tradierte Europa-Bild zu erschüttern.<sup>40</sup>

Um die Position, die Benjamin mit dem Rekurs auf die fremde ›mexikanische Kirche‹ markieren wollte, zu erhellen, ist ein Seitenblick auf das Europa-Bild, wie es zur selben Zeit von bedeutenden Vertretern der deutschen Romanistik, etwa Ernst Robert Curtius, propagiert wurde, aufschlussreich. Die kulturhegemonialen und elitären Züge der damals zirkulierenden Europa-Idee treten in einem Brief, den Curtius an Carl

36 Vgl. Wilhelm Voßkamp: »Deutsche Barockforschung in den zwanziger und dreißiger Jahren«, in: Garber u. a. (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, a. a. O., S. 683.

37 Zur Isoliertheit der Barockforschung im Deutschland der 1920er Jahre vgl. Richard Alewyn: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, a. a. O., S. 9.

38 Zur Analyse dieses Traums siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

39 Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Reden und Aufsätze 1–3. Bd. 2, Frankfurt am Main 1979, S. 478–481, hier S. 479.

40 Mit seiner Briefsammlung *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen* setzte Benjamin seine kritische Beschäftigung mit der deutschen Klassik und deren Wirkungsgeschichte fort. Gegen den Heroenkult, der die Werke der Klassiker hatte erstarren lassen, versuchte Benjamin einer anderen Klassik Achtung zu zollen. Das Jahr der Veröffentlichung der Briefe, 1932, war auch das Jahr kultischer Goethe-Feiern, »ohnmächtiger Beschwörungen einer Kulturnation, die gleichzeitig im Begriff stand, der Barbarei eine Apotheose zu bereiten«. (Gert Mattenklott: »Briefe und Briefwechsel«, in: Lindner [Hg.]: *Benjamin Handbuch*, a. a. O., S. 680–687, hier S. 685).

Schmitt im Dezember 1921 – im Rahmen ihrer Korrespondenz über ›politische Romantik‹ – geschrieben hat, deutlich hervor:

Ich will die Romanen lieben, möchte aber um keinen Preis einer sein. Als Deutscher mache ich von dem Privileg des deutschen Geistes Gebrauch, im nachfühlenden Verständnis auch das Fremde zu umfassen: die grandiose Starrheit des römisch-romanischen Ordnungswillens. Ich möchte ihn aufheben im dreifachen Hegelschen Sinne. Der entsprechende Akt von romanischer Seite wird nicht möglich sein. Oder glauben Sie?<sup>41</sup>

Während nach Curtius' Ansicht die kulturelle Vielfalt vom deutschen ›synthetischen Geist‹ umfasst und im »Hegelschen Sinne« aufgehoben werden soll, versucht Benjamin die Ansprüche fremder Elemente in der eigenen Kultur gelten zu lassen, um so das eigene Weltbild zu relativieren. Beim frühen Benjamin diene der Begriff des ›Internationalismus‹ diesem Zweck, später kommt Benjamins ästhetischen und politischen Reflexionen der romanischen Literatur eine ähnliche Funktion zu. Betrachtet man das Trauerspielbuch nicht nur als eine Studie, die auf die Dechiffrierung eines ästhetischen Phänomens zielt, sondern als eine Arbeit über den Ursprung der deutschen Moderne, dann erscheint vor allem dessen gründliche Auseinandersetzung mit den Dramen Calderóns als Teil seiner kritischen Reflexionen über die politische und kulturelle Identität Deutschlands und deren Beziehung zu Europa.

Die Demarkationslinie, die Benjamin im Trauerspielbuch zwischen dem deutschen und dem spanischen Trauerspiel zieht, ist weniger eine Division zwischen romanischen und deutschen kulturellen Ererungenschaften, sondern sie markiert vielmehr eine Trennung, die aus dem geteilten konfessionellen Universum Europas hervorging. Wenn Benjamin die theologischen Unterschiede, die »tief ins Gefüge« (I, 260) der beiden Dramenformen führen, reflektiert, bedenkt er zugleich die Auswirkungen jener religiösen Teilung des Kontinents auf die Weimarer Republik. Im Luthertum erblickte Benjamin das dem deutschen Barock ganz eigene Element, seine Ursprungsmarke. Insofern ist Benjamins Interpretation der Reformation nicht nur der Schlüssel zum Verständnis des Trauerspiels, sondern auch ästhetisches Ergebnis der protestantischen Melancholie wie auch der politischen Aktualität des

41 Ernst R. Curtius: »Briefe von Ernst Robert Curtius an Carl Schmitt (1921–1922)«, in: Rolf Nagel (Hg.): *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 133, Jahrgang 218, 1981, S. 1–15, hier S. 7.

Trauerspielbuchs.<sup>42</sup> Die Reformation hatte erhebliche Folgen, deren politische Bedeutung in der Moderne unübersehbar war und deren Tragweite Benjamin in der Auseinandersetzung mit dem spanischen Drama erhellt.

Die Diskussion über den Protestantismus war Bestandteil des deutschen Nationalismus und gelangte nach der Vereinigung Deutschlands 1871 ins Zentrum der Auseinandersetzung mit der Identität der jungen deutschen Nation. So fand Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ein regelrechter *furor protestanticus* statt, der die Identifizierung Deutschlands mit dem Protestantismus förderte – das aber in einem gesellschaftlichen und politischen Klima, das den ›Kulturkampf‹ zwischen Katholiken und Protestanten überwinden und die Differenzen beilegen wollte.<sup>43</sup> Im nationalistischen Diskurs der Zeit begegnet einem wiederholt die Ansicht, eine Nation brauche *eine* Religion.<sup>44</sup> Gerade das Lutherjubiläum 1917, in der Endphase des Ersten Weltkriegs, welches Benjamin erlebte, war vom Nationalismus bestimmt. Im Vordergrund der Feierlichkeiten stand die propagandistische Heroisierung Luthers, der als Stifter der nationalen Einigung und Förderer des Aufstiegs Deutschlands zu einer Großmacht präsentiert wurde. Luthers sprachschöpferische Leistung spielte dabei eine entscheidende Rolle. Seine Bibelübersetzung wurde gepriesen als die »machtvollste Emanation deutscher Sprache, die Deutschland besitzt, damit auch: deutschen Wesens, deutschen Gemüts und deutschen Willens. In ihr zuerst ist das deutsche Volk zum vollen Bewußtsein seiner selbst gelangt«.<sup>45</sup>

Das Studium des Barock in der Weimarer Republik wurde zum Schauplatz eines Nachlebens der Reformation, mit dem Ziel, das na-

42 Vgl. Newman: »Melancholy Germans. War Theology, Allegory, and the Lutheran Baroque«, in: dies.: *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque*, a.a.O., S. 138–184.

43 Vgl. Helmut Smith: *German Nationalism and Religious Conflict: Culture, Ideology and Politics, 1870–1914*, Princeton 1995, S. 151 und Wolfgang Altgeld: »Religion, Denomination and Nationalism in Nineteenth-century Germany«, in: Helmut Smith (Hg.): *Protestants, Catholics and Jews in Germany 1800–1914*, New York 2001, S. 49–65.

44 So ist z.B. in einem Aufsatz zur Protestantischen Union in Berlin 1913 zu lesen: »The spiritual and moral development of all Germany, including her Catholics, rest upon [...] the german Christianity of the Bible and the Reformation«. Zit. nach Smith: *German Nationalism and Religious Conflict: Culture, Ideology and Politics*, a.a.O., S. 160.

45 Gerhart Hauptmann: *Sämtliche Werke*, Bd. VI, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1962–1974, S. 1034.

tionalen Kulturerbe hervorzuheben.<sup>46</sup> Parallel zur Würdigung Luthers als Reformator, der eine theologische Alternative zum Renaissance-Papsttum geschaffen hatte, entwickelte sich innerhalb der deutschen Germanistik ein Verständnis der deutschen barocken Werke, das diese als die nationale und konkurrenzfähige Alternative zur italienischen Renaissance deutete. So betrachtete der Germanist Wilhelm Scherer Luthers Bibelübersetzung als »Schöpfungsact« der »einheitlichen deutschen Cultur und Sprache«.<sup>47</sup> An sie knüpfte sich die nationale Einheit, und ihre Wirkung wurde mit der der *Divina Commedia* gleichgesetzt. Was Dante für Italien, war Luther für die Deutschen: »Luthers Bibel ist unsere Divina commedia.«<sup>48</sup> Benjamins Abhandlung über das deutsche Trauerspiel nahm zwar diese Perspektive auf, die das Trauerspiel als spezifisch deutsch bewertet, aber seine Analyse war keineswegs frei von Kritik. Ganz im Gegenteil: Seine Darstellung der ›Idee‹ des Trauerspiels mittels eines kontrastierenden Verfahrens, bei dem die Hauptmerkmale der deutschen Trauerspiele gerade in den Unterschieden zu den spanischen Pendants deutlich wurden, zeigte die problematischen Stellen des protestantischen ›Deutschtums‹ auf und das vor allem bezogen auf die Rebellionsmöglichkeiten des Volkes.<sup>49</sup>

Darüber hinaus griff Benjamin auch Luthers Bibelübersetzung an. In seinen Augen versetzte sie »Wort und Schriftwort« (III, 60) in eine »theologische Isoliertheit« (ebd.). Die barocke Sprachbewegung versuchte dann, sich aus dieser Isoliertheit zu »lösen« (ebd.). Die Säkularisierung, die sich als Ausweg anbot, führte allerdings nicht zu einer autonomen gesellschaftlichen Sphäre, sondern zurück zum »Naturraum« (III, 60), wo sich die »Schrift zu säkularisieren, sich emblematisch im Naturraum niederzuschlagen« (ebd.) bestrebte. Benjamins

<sup>46</sup> Vgl. Newman: *Benjamin's Library*, a.a.O., S. 143.

<sup>47</sup> Wilhelm Scherer: »Die deutsche Spracheinheit«, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin 1874, S. 45–70, hier S. 55.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. Benjamins Diskussion über die Legitimierungsstrategie der königlichen Macht. »Der Versuch, dem Königtum im Schöpfungsstande seinen Ursprung anzuweisen, begegnet selbst in der juristischen Theorie. So drangen die Gegner des Tyrannenmordes darauf, als ›parricidi‹ Königsmörder in Verruf zu bringen. Claudius Salmasius, Robert Silmer und manche anderen leiteten ›die Machtstellung des Königs von der Weltherrschaft ab, welche Adam als Herr der ganzen Schöpfung erhielt, die sich auf bestimmte Familienhäupter vererbte, um schließlich in einer Familie, wenn auch in begrenztem Umfange, erblich zu werden. Ein Königsmord ist daher so viel wie ein Vätermord.« (I, 264).

kritische Anmerkungen richteten sich vor allem gegen die spezifischen und konstitutiven Elemente der deutschen Moderne, die im Barock vorgezeichnet lagen. Nämlich in der ›gegenhistorischen Haltung‹ des Luthertums und dessen Ethik, welcher die barocken Dichter »durch eine Metaphorik, die Geschichtliches mit dem Naturgeschehen analogisiert, die Spitze« (I, 268) weggenommen hatten.

Anders als der Gracián'sche Höfling und die Helden von Calderóns Dramen, die letztlich Lösung und Erlösung in der »beispiellose[n] Virtuosität der Reflexion« (I, 263) fanden, blieb das deutsche Trauerspiel in einer strengen Immanenz gefangen, in der die Kreatur in Trostlosigkeit versank. Im spanischen Drama ist durch die »Dialektik des Ehrbegriffs die kreatürliche Blöße der Person wie nirgends sonst einer überlegenen, ja versöhnenden Darstellung« (I, 266) fähig. Im »Wesen der Ehre« (ebd.) entdeckte das spanische Drama eine »adäquate Spiritualität für den kreatürlichen Leib und damit einen Kosmos des Profanen« (ebd.), der sich deutschen Dichtern und Theoretikern des Barock nicht erschloss.



### 3.

## SPRENGUNGEN UND AUSGRABUNGEN AUF DEM WEIMARER MARKTPLATZ

Siegfried Kracauer hat in seiner Besprechung von Walter Benjamins *Einbahnstraße* auf die auffällige »Explosionssprache«<sup>1</sup> des Buches hingewiesen. Wie Kracauer ausführt, gleicht die *Einbahnstraße* einem urbanen Bergbau, bei dem ausgegraben und gesprengt wird, und zwar überall: auf der Straße, in der Stadt und im Inneren des Subjekts. Viele dieser Ausgrabungen finden in der unterirdischen Welt des Traumes statt. Als leidenschaftlicher Traumerzähler berichtet Benjamin immer wieder von den Stunden, die im »Haus des Traumes abgelaufen« sind. In einem dieser Träume hilft der Träumende bei »Tiefbau-Arbeiten« in Weimar:

Im Traum sah ich ein ödes Gelände. Das war der Marktplatz von Weimar. Dort wurden Ausgrabungen veranstaltet. Auch ich scharfte ein bißchen im Sande. Da kam die Spitze eines Kirchturms hervor. Hoch erfreut dachte ich mir: ein mexikanisches Heiligtum aus der Zeit des Präanimismus, dem Anaquivtzli. Ich erwachte mit Lachen. (Ana = *áná*; vi = vie; witz = mexikanische Kirche [!]) (IV, 101)

In seinem Traum steht Benjamin also auf dem Marktplatz von Weimar, Stadt der deutschen Klassiker, deren Rolle in der *Einbahnstraße* durch die bedeutungsvollen Hinweise auf Goethe ersichtlich wird (vgl. IV, 87, 108). Der Ort der Klassiker erscheint Benjamin als »ein ödes Gelände«, unfruchtbar, langweilig, wie die »Öde in der neueren Kunstkritik« (I, 337). Gerade hier kommt bei den im Traum durchgeführten Ausgrabungen plötzlich etwas Unerwartetes und Fremdes ans Licht. Untersucht man die Art, wie es auftaucht, so wird klar, dass es sich

1 Siegfried Kracauer: »Zu den Schriften Walter Benjamins«, in: ders.: *Schriften*, Bd. 5.2, Frankfurt am Main 1971, S. 119–124, hier S. 123. »In der Tat ist die Sammlung reich an Detonationen. Hinter dem Schutthaufen kommen weniger reine Wesenheiten als vielmehr kleine materielle Partikel zum Vorschein, die auf Wesenheiten weisen.«

weder um eine ›Entdeckung‹ handelt – denn keiner hat ja dort etwas gesucht – noch um eine Begegnung mit einem Produkt der Überlieferung. Auch stellen diese ›Ausgrabungen‹ keine Form von Erinnerung dar – diesen Zusammenhang wird Benjamin erst fast ein Jahrzehnt später, in *Ausgraben und Erinnern* (IV, 400f.), entwickeln. Hier handelt es sich vielmehr um ein Hereinragen einer fremden Gestalt in den vertrauten Marktplatz, also um ein Hereinbrechen von etwas, das den Rahmen und den Boden der deutschen literarischen und ästhetischen Tradition sprengt. Die Spitze eines fremden »Kirchturms« ragt in den Ort der Klassiker, bricht in ihr Territorium ein, öffnet es, verletzt es. Das Bild eines den Sinn sprengenden, verblüffenden Funds, legt dessen kritische Bedeutung auf gewaltsame Weise bloß. Der Ort, an dem das Symbol und seine traditionelle Grundlage heimisch waren, wird grundlegend erschüttert. Dort, wo wir durch das Symbol Teil einer großen kulturellen Infrastruktur sind, lässt diese »mexikanische Kirche« Abgründe, Differenzen, Konflikte auftauchen, welche die Kontinuität der Überlieferung, die Totalität des Symbolischen und die Ästhetik des Symbols in Frage stellen.

Diese Ästhetik und allgemein der Problemhorizont des deutschen Idealismus waren für Benjamin immer noch wirksam: »Noch heute ist der Stand der deutschen Kunstphilosophie um 1800, wie er in den Theorien Goethes und der Frühromantiker sich darstellt, legitim« (I, 117). Benjamin bleibt gegenüber den »Ausgrabungen« nicht indifferent, er beteiligt sich aktiv und scharrt auch in der Erde. Er freut sich sogar über die überraschende Entdeckung; unerschrocken räumt er im Traum der durchlöchernden und subversiven Heterogenität eine Berechtigung ein. Genau das hatte er schon in seinem im selben Jahr erschienenen *Ursprung des deutschen Trauerspiels* getan. Das Buch bewirkt einen Bruch mit der Überlieferung und befreit das Trauerspiel aus den Ketten einer allein aus der Perspektive der Tragödie erfolgten Bewertung und Klassifizierung. In seiner Lesart wies Benjamin jede Anwendung aristotelischer Kategorien – wie der Katharsis oder der Einheit von Zeit und Ort – auf das Trauerspiel als unberechtigt zurück.

Der Bruch vollzog sich auf mehreren Ebenen: von der Abwendung vom Universum des tragischen Helden bis hin zur Zurückweisung des von der deutschen klassischen Ästhetik inthronisierten Symbolbe-

griffs.<sup>2</sup> An der »negative[n] Nachkonstruktion der Allegorie« (I, 338), die Benjamin heftig kritisiert, war nicht zuletzt Goethe beteiligt. Hebt Hans-Georg Gadamer in dem für die Hermeneutik typischen »sanften«, die Kontinuität unterstreichenden Ton die konstruktive Seite des Trauerspiel-Buchs hervor und bezeichnet Benjamins Leistung als eine »Rehabilitierung der Allegorie«<sup>3</sup>, so unterstreicht Benjamin hingegen in seinem Traum die destruktive, verstörende Seite seines Bruchs mit der deutschen Ästhetik. Er übt scharfe Kritik am einflussreichen Symbolbegriff, dessen Vorrang er als »die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist« (I, 236), denunziert. Der Ursprung dieser Anmaßung sei in der Übertragung theologischer Kategorien auf die Ästhetik zu finden: »Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt« (I, 236).

Die Erscheinung des mexikanischen Heiligtums lässt den Marktplatz zum Schauplatz neuer und unvorhersehbarer Konstellationen werden, wie es der Witz auf der sprachlichen Ebene tut. Benjamin zerlegt das Nahuatl-Wort *anaquivitzli* (der Name, das Heiligtum) in drei Teile und drei verschiedene Sprachen: Altgriechisch, Französisch/Spanisch und Deutsch. Das erste Teil-Wort – *ana* – bedeutet ›hinaus, über, gegen, hindurch‹ und beschreibt genau die Bewegung der fremden, hineinragenden Gestalt; *vi* wird als *vie* wiedergegeben, d.h. als ›Leben‹ auf Französisch; und schließlich folgt ›Witz‹, ein im Sinne von *esprit* oder der Gracián'schen *agudeza* zentraler Begriff der Romantiker.<sup>4</sup> Die Aneignung des romantischen Begriffs und der romantischen Praxis des Witzes ist eine zentrale Geste der *Einbahnstraße*, denn Benjamin bedient sich zwar eines Terminus, den die Romantiker neu für sich entdeckt hatten, tut dies aber, um das Erbe der Romantik zu kritisieren.<sup>5</sup> Die

2 In *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (III, 283–290) präzisiert Benjamin im Bild der Hydra, was er unter klassischer Ästhetik versteht: »In diesem Sumpfe ist die Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpfung, Einfühlung, Zeitenbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß zu Hause« (III, 286).

3 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990, S. 76–86.

4 Vgl. das 116. Athenäumsfragment, in dem Schlegel die romantische Poesie mit dem Witz unter dem Motto »den Witz poetisieren« in Verbindung bringt.

5 Der 1922 geschriebene Essay zu Goethes Wahlverwandtschaften (I, 123–201) ist das wichtigste Dokument für Benjamins Abrechnung mit Basistheoremen der Romantik – wie dem Symbolbegriff, der Religion der Kunst und der Figur des Genies, welche die damalige Goethephilologie prägten. Die ironische Geste der *Einbahnstraße* ist auch hier zu finden: Benjamins Kritik stellt den Versuch dar, dem Begriff der Kunstkritik in

abschließenden begrifflichen Bestimmungen des Witzes in Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (I, 7–122) heben den blitzhaften Charakter des Witzes hervor.<sup>6</sup> Dort zitiert er zwei Definitionen, die diesen Aspekt bezeugen: Novalis' Charakterisierung des Witzes als »magisches Farbenspiel in höheren Sphären« (I, 49) und Friedrich Schlegels Definition: »Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Phantasie. Daher [...] das Witzähnliche der Mystik« (I, 49). Neben diesen visuellen Definitionen wird auch eine taktile Bestimmung gegeben: »Gelegentlich hat Schlegel von einer ›dicke[n], feurige[n] Vernunft‹ gesprochen, ›welche den Witz eigentlich zum Witz macht und dem gediegenen Stil das Elastische gibt und das Elektrische.« (I, 49).

Nur durch die entstellende, schöpferische Kraft des Witzes rücken zwei völlig verschiedene Welten zusammen. Etwas Neues durchbricht den traditionellen deutschen Raum; durch diese Öffnung tritt zugleich die Welt des Katholizismus und die des Mythos ein, fremde und entfernte Zivilisationen überbringen eine mysteriöse Botschaft. Kurz, die ganze Bandbreite der Andersheit kündigt sich mit bissigem Humor an.

## Mexikanische Botschaft

In *Einbahnstraße* findet sich noch ein weiterer Traum, der von der Begegnung mit fremden Kulturen handelt: *Mexikanische Botschaft* (IV, 91). Gemeinsam mit *Tiefbau-Arbeiten* (IV, 101) wirkt er als Dip-

der Auseinandersetzung mit Goethe eine wahrhaft aktuelle Gestalt zu geben. In diesem Sinne ist der Essay eine exemplarische Kritik, eine Umsetzung des Kritikbegriffes der Romantik, die aber zugleich wichtige Thesen der Romantik ablehnt. Dort wird Kritik als notwendige Ergänzung des Werks aufgefasst, die dessen Wahrheitsgehalt zu Tage fördert. Die Kunstkritik erscheint somit als Mittel der Vollendung der Werke im Medium der Kunst. Zu *Goethes Wahlverwandtschaften* vgl. Burkhardt Lindner: »Goethes Wahlverwandtschaften«. Goethe im Gesamtwerk«, in: ders. (Hg.): *Benjamin Handbuch*, a.a.O., S. 472–492; Vivian Liska: »Die Mortifikation der Kritik. Zum Nachleben von Walter Benjamins ›Wahlverwandtschaften‹-Essay«, in: Heinz Brüggemann (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009, S. 247–262. Zu Benjamins Dissertation vgl. Uwe Steiner: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Würzburg 1989, S. 17–46; Beatrice Hanssen; Andrew Benjamin (Hg.): *Walter Benjamin and Romanticism*, New York/London 2002.

6 Zum Blitz bei Walter Benjamin vgl. Sigrid Weigel: »Der Blitz der Erkenntnis und die Zeit des Bildes. Die Bedeutung von Malerei und Mediengeschichte für Walter Benjamins Bilddenken«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 26/2012, Göttingen 2013, S. 30–51.

tychon, dessen Zentrum ein verwandtes Motiv bildet. Im Mittelpunkt beider Träume stehen Szenen der Begegnung mit Neuem und Fremdem.

Mir träumte, als Mitglied einer forschenden Expedition in Mexiko zu sein. Nachdem wir einen hohen Urwald durchmessen hatten, gerieten wir auf ein oberirdisches Höhlensystem im Gebirge, wo aus der Zeit der ersten Missionare ein Orden sich bis jetzt gehalten hatte, dessen Brüder unter den Einheimischen das Bekehrungswerk fortsetzten. In einer unermeßlichen und gotisch spitz geschlossenen Mittelgrotte fand Gottesdienst nach dem ältesten Ritus statt. Wir traten hinzu und bekamen sein Hauptstück zu sehen: gegen ein hölzernes Brustbild Gottvaters, das irgendwo an einer Höhlenwand in großer Höhe angebracht sich zeigte, wurde von einem Priester ein mexikanischer Fetisch erhoben. Da bewegte das Gotteshaupt dreimal verneinend sich von rechts nach links. (IV, 91)

Die mexikanische Botschaft ist vielleicht die Botschaft von der Existenz eines Mexikanischen, das sich als ein Anderes, in Form eines »Fetischs« oder einer konkurrierenden Gottheit, »gegen ein hölzernes Brustbild Gottvaters« (IV, 91) erhebt. Hier zeichnet sich ein Weg ab, eine Öffnung zu anderen Kulturen, die nicht rückgängig gemacht werden kann und die in ein In-Frage-Stellen der eigenen Welt mündet, wie es in dem Epigraph zum Traum mit einem Baudelaire-Zitat zugespitzt zum Ausdruck kommt: »Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire: C'est peut-être le vrai dieu« (IV, 91).

Zwei Fragen stellen sich: Woher stammen diese Bilder von mexikanischen Göttern und Landschaften, und warum tauchen sie gerade zu diesem Zeitpunkt in Benjamins Schriften auf. Der erste Kontakt mit dem, was später das Durchbrechen des deutschen und europäischen kulturellen und literarischen Felds bewirken sollte, ereignet sich bereits früh in Benjamins Leben; während seiner Zeit als Student an der Münchner Universität (1915–1916), kommt er zum ersten Mal mit der Geschichte des prä-kolumbianischen Amerika in Kontakt. Das Collegium Privatissimum des Berliner Altamerikanisten Walter Lehmann (1878–1939) über altmexikanische Kultur und Sprache war der Ort, wo das Weltbild des klassisch gebildeten Gymnasiasten durch eine neue Perspektive erschüttert wurde. Der Zeitpunkt dieser Begegnung lässt sich recht genau bestimmen: Sie fand im Wintersemester 1915 statt. Ihre Wirkungen entfalteten sich jedoch erst einige Jahre später in vollem Umfang und mit Nachhaltigkeit.

Vor dem Hintergrund der von Benjamin zumeist als öde erfahrenen Seminare an der Münchner Universität hoben sich – neben einem Se-

minar über »Geschichte der altkirchlichen Buße« – die Vorlesungen des Altamerikanisten Lehmann ab. Benjamin zählte diese »zu den fruchtbaren Vorlesungen« (1, 290) und schätzte ihren »wissenschaftlich[en] und gesellschaftlich[en] [...] Rang« (1, 300) sehr. In einem Brief an Fritz Radt vom 4. Dezember 1915 erzählt Benjamin mit Begeisterung:

In einer sehr eleganten Privatwohnung, bei einem Assistenten des ethnographischen Museums gibt es schöne Vorlesungen über mexikanische Kultur und Sprache der alten Zeit. Der Mann trägt mit erstaunlichem Wissen mit guter Methodik und Pädagogik vor [...]. Man sitzt auf seideüberspannten, sehr hübschen Stühlen (weiß und schwarz) um einen großen Tisch mit persischer Decke. An der Schmalseite steht der Dozent vor einer Tafel und vor ihm liegen auf dem Tisch die Codices, die von Zeit zu Zeit herumgegeben werden. (1, 290)

Zur Gruppe der regelmäßigen Besucher des Seminars von Lehmann gehörten u. a. das ›Universalgenie‹ Felix Noeggerath und Rainer Maria Rilke.<sup>7</sup> Im Mittelpunkt des Interesses des Seminars stand die Mythologie der mexikanischen Völker (vgl. 1, 300). Auch Scholem berichtet über Lehmanns Vorlesungen: »Benjamin blieb bis etwa zum 20. Dezember 1916 in München, wo er schon im Sommersemester bei dem Amerikanisten Walter Lehmann das Studium der mexikanischen Kultur und Religion der Maya und Azteken aufgenommen hatte, das eng mit seinen mythologischen Interessen zusammenhing. In diesen nur von wenigen, vor allem kaum von Studenten besuchten Vorlesungen wurde Benjamin die Figur und das Werk des spanischen Priester Bernard [sic] Sahagun denkwürdig, dem man so viel von der Aufbewahrung der Traditionen der Maya und Azteken zu verdanken hat.«<sup>8</sup>

7 Zur Beziehung zwischen Benjamin und Noeggerath vgl. Gershom Scholem: »Walter Benjamin und Felix Noeggerath«, in: ders.: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt am Main 1983, S. 78–127.

8 Gershom Scholem: *Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1975, S. 47. Scholem bezieht sich wahrscheinlich auf Bernardino de Sahagúns *Historia general de las cosas de nueva España* [Allgemeine Geschichte der Begebenheiten in Neu-Spanien]. Vgl. Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de nueva España*, Mexiko 1977. Es gibt eine deutsche Übersetzung: *Aus der Welt der Azteken. Die Chronik des Fray Bernardino de Sahagún*, übersetzt von Leonhard Schultze-Jena, Eduard Seler und Sabine Dedenbach-Salazar-Sáenz, Frankfurt am Main 1989. Das Buch basiert auf dem Florentinischen Kodex, welcher die wichtigste Quelle von Lehmanns Untersuchungen war.

## Die Axt der Evangelisierung im Urwald des Mythos

Als der Franziskaner Bernardino de Sahagún (1499–1590) 1529 mit einer Gruppe von achtzehn weiteren Mönchen in ›Neu-Spanien‹ ankam, d.h. acht Jahre nach der Eroberung des Landes durch Hernán Cortés, lag die Hauptstadt des Aztekenreiches, Mexiko-Tenochtitlán, noch immer in Trümmern. Die Mönche hatten ihre Ordenshäuser aus dem Baumaterial der aztekischen Tempel und auf deren Ruinen errichtet. Mit dieser ›Umfunktionierung‹ der Tempel fremder Götter nahm die geistige Eroberung Mexikos ihren eigentlichen Anfang. Die Arbeit der Mönche war hart, da sie zuerst das Nahuatl erlernen mussten, um danach in den eigens dafür gegründeten ›Colegios‹ den Söhne der aztekischen Oberschicht Latein lehren zu können. Relativ bald ließen sich beträchtliche Erfolge verzeichnen, doch wenn auch der Befehl des ersten Bischofs und Inquisitors von Mexiko-Tenochtitlán befolgt wurde, alle religiösen Symbole, Götterbilder und Altäre der Azteken zu zerstören, war »die Sünde der Götzenverehrung und [der] abgöttischen Riten, des götzenhaften Aberglaubens«<sup>9</sup> dennoch nicht ganz verschwunden. Im Prolog zur *Historia general de las cosas de Nueva España* beschreibt Sahagún die religiösen Praktiken der Einheimischen als Krankheiten, deren Heilung bestimmte Kenntnisse über ihre Ursachen erfordere, und die Aufgabe der Geistlichen als eine medizinische: »Um gegen diese Dinge zu predigen und überhaupt von ihrem Vorhandensein Kenntnis zu haben, ist es nötig zu wissen, wie sie sie in der Zeit ihrer Götzenverehrung ausübten.« So wie »der Arzt dem Kranken keine Medikamente verordnen [kann], ohne zunächst zu wissen, aufgrund welcher Körpersäfte und Ursachen die Krankheit entstanden ist«,<sup>10</sup> war Sahagún der Meinung, eine Evangelisierung der Azteken könne nicht gelingen, wenn man deren Kultur und Lebensweise dabei unberücksichtigt lasse.

Um Zeugnisse von den Gebräuchen des alten Mexiko zu sammeln und aufzuarbeiten, unternahm Sahagún mit modern anmutenden Methoden eine langjährige Arbeit, die in der Zusammenstellung der reichhaltigen ethnographischen und sprachlichen Materialien im Florentinischen Kodex gipfelte.<sup>11</sup> Mit der Ausführung der Arbeit beauf-

9 Bernardino de Sahagún: *Aus der Welt der Azteken*, Frankfurt am Main 1989, S. 11.

10 Ebd., S. 1.

11 Der Florentinische Kodex beschreibt die Eroberung und Missionierung Mexikos und stellt einen Versuch dar, das erhaltene Wissen über die Moralvorstellungen und Rituale der im 17. Jahrhundert untergehenden aztekischen Zivilisation festzuhalten.

tragte Sahagún die von den Mönchen ausgebildeten Indianer, sodass es ihm gleichzeitig gelang, die aus europäischer Sicht als Krankheit erscheinende fremde Kultur aus der Sicht der Indianer zu schildern. Diese Arbeitsweise machte die indigene Bevölkerung selbst zu Ethnologen ihrer Kultur. Lehmann verstand seine Arbeit als Fortsetzung von Sahagúns unvollendet gebliebenem Projekt, ein Nahuatl-Wörterbuch zu verfassen.<sup>12</sup>

Wegen einer Krankheit musste Lehmann seine Vorlesungen abbrechen, doch sein Einfluss auf Benjamin ging über die Münchner Semester hinaus und motivierte ihn zu einem besonderen Kauf: Benjamin erwarb das *Vocabulario de lengua mexicana* von Antonio de Molina, ein spanisch-aztekisches Wörterbuch, das 1880 in Leipzig erschienen war. Scholem notiert: »In Berlin sah ich dann auf seinem Tisch das große Aztekisch-Spanische Lexikon des Molinos [sic] liegen, das er sich angeschafft hatte, um Aztekisch zu lernen, was er aber nie durchgeführt hat.«<sup>13</sup> Später führt Benjamin sein Interesse an der Sprachphilosophie auf den »nachhaltigen Eindruck« zurück, den die Übungen des Berliner Privatdozenten Ernst Lewy zu Humboldts Schrift *Über den Sprachbau der Völker* sowie Lehmanns Münchner Seminar hinterlassen hatten (vgl. VI, 225–226). Angesichts der Hartnäckigkeit, mit der herkömmliche Rekonstruktionen des Denkens und der intellektuellen Entwicklung

Die enzyklopädische Arbeit entstand zwischen 1558 und 1580, wurde zweisprachig verfasst und besteht aus drei Teilen: einem auf Spanisch, einem auf Nahuatl und einem dritten Teil, der nur Bilder enthält. Der Kodex umfasst 12 Bücher und mehr als tausend Abbildungen. Da er eine der Hauptquellen für seine Studien war, hatte Lehmann Teile des Kodex ins Deutsche übersetzt. Zur Struktur des Codices: José Luis Martínez: *El »Códice florentino« y la »Historia General« de Sahagún*, Archivo General de la Nación, Mexiko 1989. Zum Thema »Conquista«: Serge Gruzinski: *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, Paris 1991. Georges Bataille war ebenfalls ein begeisterter Leser des Kodex, dem er historische Fakten über den Kult der Menschenopfer bei den Azteken für sein Buch über das Opferritual entnahm. Bataille verfasste 1928 einen ersten Aufsatz über das Thema *L'Amérique disparue*, in: *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. XI: L'Art Précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb*, Paris 1928, S. 5–14. Englische Version: »Extinct America«, in: *October*, n° 36, Spring 1986, S. 3–9.

12 Im Prolog zu seiner *Historia general* erzählt Sahagún: »Als dieses Werk angefangen wurde, begannen diejenigen, die davon wussten, zu sagen, dass ein Wörterbuch gemacht werden solle.« Sahagún fehlten damals die Grundlagen dafür, und beim Abschluss der Schrift war er zu alt und schwach, um solch ein Projekt in Angriff zu nehmen. Er versichert, die Grundlage für ein Wörterbuch erarbeitet zu haben, »so daß derjenige, der es wünscht, es mit Leichtigkeit machen kann, denn durch meinen Fleiß sind zwölf Bücher in der eigenen und jener natürlichen mexikanischen Sprache geschrieben worden« (Sahagún: *Aus der Welt der Azteken*, S. 16).

13 Scholem: *Die Geschichte einer Freundschaft*, S. 47.

Benjamins fortgeschrieben werden – wobei stets und ausschließlich auf seine Lektüren von Hermann Cohen oder den Romantikern verwiesen wird –, ist es vielversprechend, die Stellung dieser in seiner Münchener Zeit gewonnenen Perspektiven zu Mythologie, Sprache und Religion in Benjamins späterem Werk zu beleuchten. Hier möchte ich nur auf einige Aspekte dieser Zeit aufmerksam machen, die für Benjamins Biographie wichtig sind.

### Manifester Inhalt und Latenz der Bilder

Dass Benjamin sich dazu entschloss, neue Wege zu gehen und Vorlesungen über Altamerikanistik zu besuchen – für Philosophiestudenten ein sehr ungewöhnlicher Schritt –, war das Ergebnis zweier wichtiger Ereignisse, die diese Entscheidung angebahnt hatten: Erstens die Enttäuschung über seinen Lehrer Gustav Wyneken und das Scheitern der Jugendbewegung, welches gleichzeitig das Scheitern eines ganzen Erziehungsprogramms war.<sup>14</sup> Und zweitens der Krieg, der zum Freitod seines Jugendfreundes Christoph Friedrich (Fritz) Heinle führte.<sup>15</sup> Diese Ereignisse brachten Benjamin auf schmerzhaft Weise dazu, eine neue, nüchternere Haltung gegenüber seinen früheren Idealen einzunehmen. Benjamins erste Reaktion auf jene traurigen Ereignisse war das Schweigen. Ursprünglich ein Ergebnis des Schocks, verwandelte es sich später in eine bewusste ›Politik des Verstummens‹. Es folgte die Suche nach einer neuen Sprache, die jenes Schweigen durchdringend zur »kristallinen reine[n] Elimination des Unsagbaren« (1, 325) führen konnte.<sup>16</sup>

14 Der Auslöser dafür war Gustav Wynekens gedruckter Vortrag »Der Krieg und die Jugend« (1915), in dem Wyneken am 25.11.1914 vor der Münchner Freien Studentenschaft den Krieg als »ethisches Erlebnis« feierte.

15 Zu Heinle und Benjamin vgl. Erdmut Wizisla: »Fritz Heinle war Dichter«. Walter Benjamins Jugendfreund«, in: Lorenz Jäger; Thomas Reghely (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. *Frankfurter Benjamin-Vorträge*, Bielefeld 1992, S. 115–131.

16 Nach dem Tod Heinles schloss sich Benjamin zunächst in langjähriges Schweigen ein. Der Brief an Buber vom Juli 1916 machte aus diesem Schweigen – das gleichsam ein Argument war gegen eine bestimmte Auffassung von »politischer Wirksamkeit« von Sprache und Schrift, nämlich jener, die durch Worte zum Handeln zu bewegen versucht – eine Politik des Verstummens: »Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung« (1, 325f.). Zu Benjamins Schweigen siehe Shoshana Felman: »Benjamin's Silence«, in: *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2 (Winter 1999), S. 201–234.

Benjamins Lossagung von seinem Lehrer war nicht die einzige Reaktion auf Wynekens öffentlich bekundeten Kriegspatriotismus; auch die Hinwendung zum Studium fremder Kulturen kann als Antwort auf diese Enttäuschung betrachtet werden.<sup>17</sup> Die symptomatische Dimension des Versuchs, »Aztekisch zu lernen«, die Scholem nicht zu erkennen vermochte, entsprang der Faszination für den Mythos, aber auch dem Wunsch, eine völlig andere, ›neue‹ Sprache zu lernen. Im Vorwort zu *Sterbende Götter und christliche Heilsbotschaft* schreibt Lehmann: »Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man diesen Text als einzigartig bezeichnet. Er spiegelt nämlich Verhältnisse wider, in denen europäisches Denken und Glauben mit der altmexikanischen Welt zusammenstoßen, deren ›Götter starben‹, wie der Text selbst es ausdrückt.«<sup>18</sup> Lehmanns Faszination für die Maya-Hymnen und sein Engagement für ihre Edition beruhte auf seinem Wunsch, diese zu retten. Sein Vorhaben, sie zu übersetzen, sollte einen wesentlichen Beitrag zur Rettung und Überlieferung einer vom Aussterben bedrohten Tradition leisten. Es ging ihm um die Rettung und Verehrung fremder Gottheiten durch die Übersetzung der Texte ins Deutsche.<sup>19</sup> Da Benjamin 1914/1915 selbst Übersetzungsversuche unternommen hatte, musste er sich von Lehmanns Projekt einer Übertragung der aztekischen Hymnen stark angesprochen fühlen. An der Schnittstelle von Poesie, Religion und Mythologie stellten die Maya-Hymnen – als Überreste eines fast verloren gegangenen Universums – ein praktisches Beispiel für die Grenze der Übersetzbarkeit dar, also für das, was Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* beschrieb: »[K]ein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft« (IV, 9). Da die eigentlichen Leser der Maya-Hymnen nicht mehr lebten, konnte durch deren Übersetzung ins Deutsche ein neues Leben beginnen, ein Fort- und Nachleben.<sup>20</sup>

17 Vgl. Brief an Wyneken vom 9. März 1915 (1, 263f.).

18 Walter Lehmann: *Sterbende Götter und christliche Heilsbotschaft. Wechselreden indianischer Vornehmer und spanischer Glaubensapostel in Mexiko 1524. »Colloquios y doctrina christiana« des Fray Bernardino de Sahagún*. Herausgegeben aus dem Nachlaß von Gerd Kutscher. Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 3, Stuttgart 1949.

19 Lehmanns Idee einer Rettung des Mythos gehört auch zur Benjamin'schen Dialektik von Sprengung und Rettung des mythischen Denkens. Winfried Menninghaus hat im zweiten Kapitel von *Schwellenkunde* diese Figur herausgearbeitet. Vgl. Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main 1986, S. 26–58.

20 Im Übersetzer-Aufsatz bestimmt Benjamin den Zusammenhang von Original und Übersetzung als »Zusammenhang des Lebens« (IV, 10) und fordert ein »völlig

Genau wie bei dem erfundenen Nahuatl-Wort »Anaquivitzli« stammt der Stoff des ›manifesten‹ Trauminhalts aus Lehmanns Collegium.<sup>21</sup> Das Buch Sahagúns, von dem Scholem erzählt, ist eines der wenigen Dokumente jener Zeit, das die Perspektive der Einheimischen einzubeziehen sucht.<sup>22</sup> Wie die Zwangskonvertierten vieler anderer Religionen hatten die Azteken ihre alten Götter, wenn auch in fremde Gewänder gekleidet, weiter verehrt. Aufgabe des Fray Bernardino de Sahagún war nun, diese Verehrungsformen zu untersuchen und genau zu beschreiben, sodass sie auch von den Missionaren dechiffriert werden konnten. Anfangs hatte der Franziskaner sein Buch als Anleitung zur Vermeidung missionarischer Fehler konzipiert, indem er das notwendige Wissen für das bessere Erkennen der Sünde der Götzenverehrung zusammenstellte. Während er aber durch das Land reiste, um Erzählungen zu sammeln und Interviews mit Vertretern der indianischen Oberschicht und Priestern zu führen, nahm seine Arbeit eine Wendung. Den »hohen Grad der Vervollkommnung«<sup>23</sup> in der Kultur des mexikanischen Volkes erkennend, versuchte er eine rettende Beschreibung und Beschwörung von dessen Sprache, Riten und Lobliedern auf seine Götter zu leisten. Gerade die Genauigkeit bei der Wiedergabe der überlieferten Traditionen in den Glaubensgesprächen war es schließlich, die das Misstrauen der spanischen Kirche weckte und zum Verbot des Buches führte.

Die Bilder von spanischen Missionaren im Dschungel und von blutigen Riten hatten bereits eine lange Latenzzeit hinter sich, als sie in den Band *Einbahnstraße* eingingen.<sup>24</sup> Sigrid Weigel markiert drei Momente

unmetaphorische[s]« Verständnis des »Gedanke[ns] vom Leben und Fortleben der Kunstwerke« (IV, 11). Zu Benjamins Versuch, Geschichte als Zusammenhang des Lebens und Nachlebens zu denken, vgl. Daniel Weidner: »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«, in: Daniel Weidner; Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, München 2011, S. 161–178. Zur »Übersetzbarkeit« vgl. Samuel Weber: »Translatability I: Following (Nachfolge)« und »Translatability II: Afterlife«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, Cambridge/London 2008, S. 53–78 und 79–94.

21 Das Begriffspaar »manifest« und »latenter« Trauminhalt wird im Text im Sinne Freuds verwendet. Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, Frankfurt am Main 1972.

22 Zum Werk Sahagúns vgl. Eloise Quiñones Keber (Hg.): *Representing Aztec ritual: performance, text, and image in the work of Sahagún*, Boulder 2002.

23 Bernardino de Sahagún: *Aus der Welt der Azteken*, a.a.O., S. 12.

24 Das Latenzmodell ist ein wichtiges Element in Benjamins Reflexionen über das Schreiben. Er wendet es nicht nur bei der Beschreibung des Entstehungsprozesses seiner Texte an, wie z.B. in der Widmung des Buches *Ursprung des deutschen Trauerspiels* – »Entworfen 1916. Verfaßt 1925. Damals wie heute meiner Frau gewidmet« (I, 203) –, wo er das Buch in eine ausgedehnte Zeitspanne einbettet, sondern auch für die allgemeine Reflexion über den Zusammenhang von Texten und Erkenntnis:

in Benjamins Arbeitsweise mit Bildern: »Erstbegegnung: faszinierte Betrachtung des Eindrucks und Eindruck bzw. Berührung – Latenz: das Bild im Kopf als imaginäres Gegenüber der Reflexion – Denkbild: Besprechung des Bildes und Generierung eines dialektischen Bildes der Theoriebildung.«<sup>25</sup> Die Latenzzeit ist somit die Zeitspanne zwischen der Begegnung mit einem Bild und der Entfaltung seiner kulturellen, geschichtlichen und theoretischen Implikationen in Benjamins Text. Die mexikanischen Bilder fanden ihren Eingang in Benjamins Schriften gerade zu einem Zeitpunkt, zu dem neue Öffnungen seines Denkraums und Lebens stattfanden; so das Scheitern seines Habilitationsversuchs, die Liebe zu Asja Lacis und sein erster, von Lacis vermittelter Kontakt mit dem Marxismus. Auch die Konsolidierung einer anti-klassizistischen Ästhetik spielte dabei eine Rolle. Das Spanische, mit den indianischen Elementen verschränkt, steht für die disruptive Dimension der Alterität, für die nicht umkehrbare Operation der Kenntnisnahme des Anderen. Lehmann öffnet die Tür zu einem neuen kulturellen Universum, einer Literatur und einer Mythologie, die sich außerhalb der Ordnung von aristotelischer Ästhetik und westlicher Welt entwickelt haben.

Wenn Lehmann Spuren in Benjamins Denken hinterlassen hat, dann sind sie nicht nur in dessen sprachphilosophischen Ausführungen zu erkennen, sondern auch in Benjamins Aufmerksamkeit für das Potential anderer Denkweisen und in der Sensibilität, die er für die spanische Welt entwickelte. Lehmann hat nicht nur Benjamins Interesse am Mythos und an der Rolle der Mythologie in der Kultur geweckt, sondern auch den Weg für seine Rezeption der spanischen Denker gebahnt. Denn das spanische Barock war trotz seines literarischen und politischen Glanzes das Ergebnis einer kriselnden, durchbrochenen Welt.<sup>26</sup> In diesem Kon-

»In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner« (V, 570).

25 Weigel führt diesen differenzierten Begriff zur Analyse von Benjamins Bildern und Bilddenken ein. Sigrid Weigel: »Die unbekanntesten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie«, in: dies.: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main 2008, S. 265–296, hier S. 278.

26 Vgl. Michael Jennings: »Walter Benjamin and the European avant-garde«, in: David Ferris (Hg.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge 2006, S. 18–34: »Beginning in 1924, he [Benjamin, M.V.] turned his attention and his energies in precipitously new directions: to contemporary European culture, to Marxist politics, and to a career as a journalist and wide-ranging cultural critic. These three central aspects of Benjamin's turn in 1924 have received varying attention: the turn to Marxism is very well documented and plays a role in nearly every reading of the life and work; the failed academic career and the decision to pursue a career as a

text müssen die ›spanischen blinden Flecken‹ als eine Erweiterung des intellektuellen Horizonts gedeutet werden, welcher die Möglichkeit zur Entfaltung eines Denkens jenseits des Weimarer Marktplatzes, jenseits der Grenzen klassischer deutscher Ästhetik und aristotelischer Tradition erschließt. Auch die Wurzeln von Benjamins Interesse am Barock, genauso wie seine vergleichsweise frühe Rezeption der Avantgarde, kurz, Benjamins Öffnung zur europäischen Kultur, sind hier zu finden.

freelance cultural critic has, surprisingly, remained undervalued; *but the shift from German Romanticism and its predecessors to contemporary European culture, which is in many ways the most momentous decision for Benjamin in the 1920s, remains a black hole in Benjamin scholarship*« (Hvhg. M.V.).



## 4.

# GRACIÁN ALS QUELLE DER BENJAMIN'SCHEN APHORISTIK

## Vom Denkbild zum Aphorismus

An Versuchen, Benjamins Schreibweise in Gattungen und literarhistorische Traditionen einzuordnen, fehlt es nicht, auch nicht an solchen, die für eine Sonderstellung Benjamins jenseits aller herkömmlichen Gattungen plädieren. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist der Begriff des ›Denkbildes‹.<sup>1</sup> Die ›Karriere‹ des Denkbildes begann mit Adorno, der das Wort Anfang der 1950er Jahre in seinem Aufsatz zu Benjamins *Einbahnstraße* einführte und ihm dabei den Rang eines *terminus technicus* verlieh. Adorno stellt die These auf, *Einbahnstraße* sei nicht, »wie man bei flüchtiger Übersicht meinen könnte, ein Aphorismenbuch, sondern eine Sammlung von Denkbildern«<sup>2</sup>. Das Denkbild erhält hier den Rang einer »philosophische[n] Form«<sup>3</sup>. Adornos Hervorhebung

- 1 Überliefert ist das Wort als Überschrift für eine Gruppe von kleinen, im November 1933 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichten Textstücken aus dem Kreis der Nachtragsliste zu *Einbahnstraße* (IV, 305–438). Jedoch ist nicht nachweisbar, dass Benjamin damit die Einführung einer Gattungsbezeichnung im Sinn hatte (vgl. IV, 428 ff.; 1008). Dessen ungeachtet wurden im 1972 erschienenen, vierten Band der *Gesammelten Schriften* nicht nur die 1933 in der *Frankfurter Zeitung* publizierten Texte, sondern auch andere Textstücke verschiedener Provenienz unter dem Titel »Denkbilder« zusammengefasst (IV, 405 ff.).
- 2 Theodor Adorno: »Benjamins *Einbahnstraße*«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1990, S. 27. Eigentlich kursierte das Wort in Deutschland schon seit dem 17. Jahrhundert als Übersetzung für den Begriff ›Emblem‹. (Vgl. Eberhard Wilhelm Schulz: »Zum Wort ›Denkbild‹«, in: ders.: *Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Neumünster 1968, S. 218–252) Dass Adorno diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes als barocke Eindeutschung von ›Emblem‹ entschieden ignoriert, korreliert mit dem Anspruch auf Objektivität, den er für Benjamins Denken erhebt. Adornos Anliegen war offensichtlich ein epistemologisches: Benjamin in eine besondere Gattung einzuordnen, deren Hauptmerkmal ›Objektivität‹ ist.
- 3 Vgl. Adorno: »Benjamins *Einbahnstraße*«, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, a.a.O., S. 27. Adorno präsentiert Benjamins Denkbilder als Beispiele für eine philosophische Gattung, die dadurch gekennzeichnet ist, dass in ihr »Erfahrungen, die der trivialen

des Denkbildes hängt mit dessen Interesse zusammen, Benjamins Überlegungen von jeder Form von »Subjektivismus« zu befreien und sein Denken als »Antithesis« zum »Personbegriff des Existentialismus« vorzustellen.<sup>4</sup> Die große Anziehungskraft des Begriffs in der Adorno'schen Prägung liegt nicht zuletzt darin, dass er – als Gattung gedacht – die von Adorno angestrebte Verbindung von Philosophie und Poesie in Benjamins Denken herstellt. Der Annahme, Benjamin habe mit dem ›Denkbild‹ eine neue Gattung einführen wollen, fehlt jedoch jegliche philologische Basis.<sup>5</sup>

Eine treffende Beschreibung von Benjamins Schreibweise bedarf eines umfassenderen Blicks; weder der frühromantische Begriff des Fragments noch der von der Forschung bevorzugte Begriff des Denkbildes sind hier ausreichend, da die Begriffe zu vieles außen vor lassen.<sup>6</sup> Treffender erscheint eine Beschreibung der *Einbahnstraße* und ihrer »Nachträge« als Aphorismen. Die aphoristische Dimension von Benjamins Texten, die von Adorno so kategorisch abgestritten wurde, gelangte erst durch

Ansicht als bloß subjektiv und zufällig gelten, Objektivität zugesprochen wird, [...] ja, daß Subjektives überhaupt nur als Manifestation eines Objektiven begriffen wird« (ebd.).

- 4 Theodor Adorno: »Benjamin, der Brieffschreiber« (1965), in: ders.: *Über Walter Benjamin*, a.a.O., S. 62–20, hier S. 62.
- 5 Trotz des vermeintlichen ›programmatischen‹ Titels, unter dem sie im vierten Band der *Gesammelten Schriften* (IV, 428–433) zusammengestellt wurden, besitzen die Textstücke keinen spezifischen Status im Zusammenhang einer Theorie des Genres. (Vgl. Roger Müller Farguell: »Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder«, in: Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch*, a.a.O., S. 626–642, hier S. 639).
- 6 Wenn das im Sinne der Frühromantik verstandene Fragment von den Kommentatoren auch immer wieder zum Vorbild und Muster von Benjamins Praxis des Schreibens erhoben wird, so ist doch darauf hinzuweisen, dass es zwischen dem romantischen Fragment und dem Benjamin'schen Aphorismus beträchtliche Unterschiede gibt. Das romantische Fragment weist einen System-Bezug auf, der dem Aphorismus fehlt (vgl. I, 41). Die Idee des Wechselverhältnisses von System und Fragment drückt Benjamin in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) so aus: »Die Tatsache, daß ein Autor sich in Aphorismen ausspricht, wird niemand letztlich als Beweis gegen seine systematische Intention gelten lassen« (1, 42). Diese Verbindung zwischen gedanklicher Systematik und Fragment bzw. Aphorismus (als Fragment aufgefasst) begegnet uns nur in seinem Buch über die Romantiker. Definierte Schlegel Aphorismen als »zusammenhängende Fragmente« (Friedrich Strack; Martina Eichenlinger (Hg.): *Fragmente der Frühromantik*, Berlin/Boston 2011, S. 130), die auf eine Einheit hinweisen und Merkmale wie Dialogizität und integrativen Charakter besitzen, bleiben sie für Benjamin streng voneinander isoliert. D.h. nicht, dass diese gar keinen Bezug zueinander haben, sondern dass sie keinen systematischen Zusammenhang bilden. Die Idee einer Einheit, die einen vornehmlichen Platz in der romantischen Imagination besaß, fand keinen Eingang mehr in Benjamins »unendlich verzettelte Produktion« (5, 47), die er häufiger als »Trümmer- und Katastrophenstätte« (4, 113) bezeichnete. (Vgl. Justus Fetscher: »Zeilenwelt«, in: Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, a.a.O., S. 273–293).

die editorische Arbeit von Detlev Schöttker im Band VIII der Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Benjamins voll und ganz in den Blick. Schöttker plädiert dafür, die aphoristische Natur der *Einbahnstraße* ernst zu nehmen.<sup>7</sup> Diese Dimension erweist sich als besonders wichtig, wenn es darum geht, die schriftstellerische Tätigkeit Benjamins zu verstehen, wie er sie nach seinem scheiternden Versuch, eine akademische Laufbahn einzuschlagen, entwickelte. In mehreren Briefen und auch schon in den ersten Überlegungen zur *Einbahnstraße* bezeichnet Benjamin seine Schrift als »Aphorismenbuch«<sup>8</sup>.

Benjamins Vorliebe für aphoristische und fragmentarische Schreibweisen prägt sein gesamtes Werk. Sowohl die Texte des jungen Benjamin, wie z. B. der erste Teil der *Metaphysik der Jugend* (1913–14), als auch die späteren Schriften weisen eine aphoristische Form auf.<sup>9</sup> Anders als der klassische Aphorismus stehen Benjamins Aphorismen selten isoliert, sie sind immer in längere Texte eingebettet, wie Einzelfäden in ein Gewebe. Die erste aphoristische Phase gipfelt in den zwanziger Jahren in *Einbahnstraße*, welche unter dem Einfluss Graciáns zu einer Art eigenständigem ›Produktionskreis‹ wurde, zu einem Wirbel von Zetteln, Fragmenten und Notizen, dem auch ein geplanter Essay angehörte, welcher den Titel *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* tragen sollte.<sup>10</sup> Nicht selten wird die Intensivierung der Aphoristik bei Benjamin in dieser Produktionsphase übersehen sowie die aphoristischen Wurzeln des *Passagen-Werks*. Später, um 1933, verfasste Benjamin eine Reihe von Texten, die zur »Nachtragsliste zur *Einbahnstraße*« gehören und

7 Walter Benjamin: *Werke und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe, Frankfurt am Main 2008ff. Im Folgenden zitiert mit der Sigle WuN. Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, WuN VIII, S. 500ff. Dort sind auch Proben der zeitgenössischen Rezensionen des Buches zu lesen, welche Belege für die Rezeption als aphoristisches Werk liefern.

8 Z. B. in einem Brief an Scholem vom 30. Januar 1928, als *Einbahnstraße* gerade erschienen war (3, 322). Oder in der ersten Erwähnung des Buches in einem Brief an Scholem vom 22.12.1924, wo Benjamin ihm seine Absicht mitteilt, »Aphorismen, Scherze, Träume« in einer »Plakette für Freunde« zu versammeln (2, 510). In den während der Entstehung des Textes an Scholem geschriebenen Briefen ist stets die Rede von »Aphorismenbuch«, »Aphorismensammlung« und »Aphorismenbüchlein« (2, 511 und 3, 85; 161; 197).

9 Etwa die »Aphorismen« der *Ästhetischen Fragmente* (II, 601f.) oder die Abschnitte von *Zentralpark* (I, 665–690).

10 »Auch das ›Passagen Werk‹ basiert auf diesem Verfahren einer Zusammenführung kurzer, vielfach aphoristisch geprägter Texte und Zitate zu Kapiteln mit thematischen Überschriften, wie immer die Gestalt des geplanten Buches auch hätte aussehen sollen.« (Schöttker: »Nachwort. Aphoristik und Anthropologie«, WuN VIII, S. 557).

Zeugnis von der intensiven Beschäftigung mit Gracián ablegen.<sup>11</sup> Der Aphorismus wird dabei von Benjamin weniger als Gattung betrachtet, sondern als Sprach- und Schreibkunst, deren Spezifität und Möglichkeiten er erkennt, aufnimmt und erneuert.<sup>12</sup>

### Der Aphorismus als politische Schreibweise

Auf die Frage nach dem Grund, weshalb Benjamin in den 1920er Jahren seinen Texten eine stark aphoristische Ausrichtung gab, gibt es keine einfache Antwort. Auf den disruptiven Wert, den Benjamin dem Barock gegenüber der klassischen Romantik zugeschrieben hatte, wurde bereits hingewiesen. Darüber hinaus weist Benjamins Produktion der zwanziger Jahre eine dreifache Struktur auf, die den Konflikt zwischen Sakralem und Profanem austrägt. Hatte sich Benjamin im Trauerspielbuch mit der Spannung zwischen Transzendenz und Immanenz befasst und das Buch ganz auf dieser Spannung aufgebaut, so kreiste *Einbahnstraße* um »profane Motive«; diese sollten dann im Passagen-Werk »in einer höllischen Steigerung vorbeidefilieren« (1, 322–323). Es ist von daher kein Zufall, dass Benjamin sich drei barocke Darstellungsformen angeeignet hat: das Traktat für das Trauerspielbuch, den Aphorismus und das Emblem für die *Einbahnstraße* und das *trompe l'œil* der illusionistischen Architektur für das *Passagen*-Projekt.

Neben der besonderen Rücksicht auf die Darstellungsform, die jene Aneignungen motiviert hatte, war die Begegnung mit den Aphorismen Graciáns für Benjamin von Bedeutung. Diese spielte eine besondere Rolle bei Benjamins Hinwendung zur Publizistik, denn die aphoristische Schreibweise, wie sie Gracián verstand, öffnete die Tür zur politischen und gesellschaftlichen Wirksamkeit. Schon der junge Benjamin hatte sich für die politische und gesellschaftliche Wirkung der Sprache und des Schreibens interessiert. Vor allem beschäftigte er sich mit der Frage, wie

11 So erinnern einige Adhortationstitel der Nachtragsliste zur *Einbahnstraße* (VI, 912) an Graciáns *Oráculo manual y arte de prudencia* (etwa Nr. 31 »Nicht abraten«, Nr. 32 »Vergiss das Beste nicht«, Nr. 39 »Noch einmal«).

12 Nach Harald Fricke hat in Deutschland im 20. Jahrhundert eine gewisse »Gattungsmodifikation« stattgefunden, die auch auf Benjamins *Einbahnstraße* zutrifft, nämlich »weg von der reinen Aphorismus-Sammlung zur Mischform eines neuen Buchtyps, in dem Aphorismen alter Art mit ganz neuen Prosaformen abwechseln, die jedoch die gattungsbildende kontextuelle Isolation des einzelnen Aphorismus nicht tangieren« (vgl. Harald Fricke: *Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 66).

Schriften überhaupt »politisch wirksam« werden könnten, besonders im historischen Kontext dessen, was Benjamin als den »europäischen Krieg« (1, 325) bezeichnete.<sup>13</sup> Er unternahm eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der »herrschende[n] Meinung, daß das Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln des Menschen beeinflussen könne, indem es Motive von Handlungen an die Hand gibt. In diesem Sinne wird die Sprache als nur ein Mittel der mehr oder weniger suggestiven *Vorbereitung* der Motive aufgefasst, die in dem Innern der Seele den Handelnden bestimmen« (1, 325). Für Gracián dagegen entspringen Taten und Handlungen »nicht aus Motiven (die nur zu ihrer Begründung und Rechtfertigung dienen), sondern aus dem Innersten der Person, die einen anderen Modus der Realisierung letzten Endes nicht kennt.«<sup>14</sup>

Benjamin, dessen erste im Rahmen der Jugendbewegung verfassten Texte mit ihrem stark appellativen Charakter ganz klar auf Beeinflussung und Überzeugung der Leser zielten, wollte fortan nichts mehr mit einer Art des Schreibens zu tun haben, die sich der Illusion einer direkten (politischen) Wirkung auf den Leser hingibt. »Man hat es also hier mit einer Kritik zu tun, welche eine gewisse Verwendung von Sprache und Schrift für die Verwüstungen des Kriegs durchaus mitverantwortlich macht«<sup>15</sup>. Verheerend schien Benjamin vor allem die Vorstellung von einem Verhältnis von Wort und Tat, das sich als »Mechanismus zur Verwirklichung des richtigen Absoluten« (1, 326) darbietet. Parallel zur Kritik an der psychologischen Auffassung der Wirksamkeit von Sprache stellt Benjamin auch das zugrundeliegende syntaktische Modell in Frage. Denn dieser »Mechanismus« manifestiert sich syntaktisch in der »expansiven Tendenz des Wort-an-Wort-Reihens« (1, 326), woraus sich am Ende die Tat quasi als das Resultat eines »Rechenprozesses« ergibt (ebd.).

Benjamins Schweigen unmittelbar nach dem Krieg war Ausdruck des inneren Protestes gegen die Ereignisse der Zeit wie gegen eine bestimmte Auffassung des politischen Schreibens.<sup>16</sup> Eine Alternative sieht er in einer

13 Vgl. Samuel Weber: »Der Brief an Buber vom 17.7.1916«, in: Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch*, a.a.O., S. 603–609; Momme Brodersen: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*, Bühl-Moos 1990, S. 98 ff.

14 Krauss: *Vor gefallenem Vorhang. Aufzeichnungen eines Kronzeugen des Jahrhunderts*, a.a.O., S. 171.

15 Weber: »Der Brief an Buber vom 17.7.1916«, a.a.O., S. 604.

16 Weber bezeichnet dieses Schweigen als »Politik des Verstummens« (ebd.). Zu anderen Deutungen von Benjamins Schweigen vgl. Felman: »Benjamin's Silence«, a.a.O.

Auffassung des Schreibens als »dichterisch« aber zugleich »prophetisch« und »sachlich« – was die Wirkung angeht aber jedenfalls »magisch das heißt un-mittel-bar« (1, 326). Benjamins Begriff des »sachlichen und zugleich hochpolitischen« Schreibstils ist »hinzuführen auf das dem Wort versagte. Nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar reiner Macht sich erschließt, kann der magische Funke zwischen Wort und bewegender Tat überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich Wirklichen ist. Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung« (1, 326f.).

Die »intensive Richtung der Worte« im Kern des Aphorismus arbeitet jener ›Vermittlung von Inhalten‹ entgegen, die Benjamin ablehnte,<sup>17</sup> und spiegelt dabei die besondere Dynamik der Medialität des Mediums Sprache. Befreit von der Verkettung der Wörter, von der »expansiven Tendenz des Wort-an-Wort-Reihens«, bewirkt der Aphorismus das Erschließen der »Würde« und des »Wesens« der Sprache (1, 326). Damit offenbarte sich die Möglichkeit einer neuen Form von politischer Intervention durch und in der Sprache, die auch bei Gracián zu finden ist.

Graciáns *Handorakel* verdichtet und vereinigt – und Benjamins *Einbahnstraße* scheint ihm darin zu folgen – die politische und persönliche Dimension des Schreibens. Für Gracián hing das Verständnis seines Büchleins davon ab, dass der Leser das halb Ausgesprochene deuten konnte. So lautet der Aphorismus Nr. 25 des *Handorakels*: »Winke zu verstehen wissen. Einst war die Kunst aller Künste, reden zu können, jetzt reicht das nicht aus. [...] Gerade die Wahrheiten, an welchen uns am meisten gelegen, werden stets nur halb ausgesprochen; allein der Aufmerksame fasse sie im vollen Verstande auf« (HO, 25). Parallel hierzu sind die Aphorismen der *Einbahnstraße* Medium des »Herausspinnens« einer »Politik« (2, 511), die sich einen Weg aus dem Verstummen bahnt. Der neue Weg führte nicht geradeaus, sondern schließt Umwege ein und scheut sich nicht, Extreme zu streifen. Diese ›Umwege‹ über Extreme ersetzen den Weg, d.h. etymologisch die ›Methode‹. Francis Bacons Gegenüberstellung von Aphorismen und Methoden zeigt, inwiefern diese beiden Figuren als Gegensätze zu begreifen sind: »Methods are more fit to win consent or belief, but less fit to point to action; fort hey carry a kind of demonstration in

<sup>17</sup> Vgl. auch seine Absage an jegliche Form der Kommunikation, u. a. am Anfang von »Die Aufgabe des Übersetzers« (IV, 9–21).

orb or circle, one part illuminating another, and therefore satisfied; but particulars, being dispersed, do best agree with dispersed directions. And lastly, Aphorisms, representing a knowledge broken, do invite men to enquire further, whereas Methods, carrying the shew of total, do secure men, as if they were at furthest«<sup>18</sup>.

Der Aphorismus kann dank seiner ambivalenten Struktur die Extreme beherbergen; sein idealer Adressat, der die Winke zu verstehen weiß, kann mit diesen umgehen, weil er versteht, dass die Wahrheit nur halbwegs ausgesprochen werden kann. Da der Aphorismus eine Bewegung einleitet, die das verkettete Wort von seiner Verkettung wegführt und hinführt zu dem, was dem Wort in seiner Einzelheit zwar versagt bleibt, doch als Versagtes zugleich aufbewahrt wird, kann der Aphorismus auch als ›magisch‹ im Sinne Benjamins bezeichnet werden. In diesem Sinne ist die sprachliche Bewegung des Aphorismus eine Form jener von Benjamin verlangten »Elimination des Unsaßbaren« (1, 327).

Benjamins Diktum: »Es gibt nichts Ärmeres als eine Wahrheit, ausgedrückt wie sie gedacht ward« (IV, 138) steht im Einklang mit dem konzeptistischen Vorhaben Graciáns. Scharfsinn (*agudeza*)<sup>19</sup> und Witz (*ingenio*)<sup>20</sup> im Denken und Schreiben sind bei beiden Autoren Teil einer durchdachten literarischen Strategie, die sich als Kampf und Selbstbehauptung in einer feindlichen Welt versteht. Wie für Gracián ist Schreiben auch für Benjamin sowohl eine Kunst (*arte*) im Sinne einer Technik des Verführens als auch eine Kriegskunst (*milicia*), eine Technik des Kampfes; Verführung und Kampf, realisiert mit Worten

18 Francis Bacon: *The advancement of learning from Rome to the end*, London 2005, S. 93.

19 Gracián definiert »agudeza« als Kunst des Scharfsinns, als Fähigkeit, heterogene Elemente durch (dialektische) Bilder oder durch subtile Begriffserfindungen (*conceptos*) zu verbinden und dabei die *correspondencias* (Entsprechungen) herauszuarbeiten. (Baltasar Gracián: *Agudeza y Arte de ingenio*, Madrid 1974, S. 14).

20 Zum *ingenio* gehören die Sinnesart und das Geistesvermögen: Urteilskraft und Scharfsinn genauso wie Gewandtheit, Schlagfertigkeit, Witz und List. Siehe auch Hellmut Jansen: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genève/Paris 1958, S. 42: »das Wesen der Agudeza: das Feine, Spitze, Scharfe, Schneidende; das Eindringen und Durchdringen, das Hindurchsehen und Durchschauen [...], ferner das Flinke, Andeutende und Zweideutige und somit bei aller Schärfe und Kürze des Ausdrucks doch zuweilen Dunkle, Verschleierte.« Jansens Buch, ein Grundlagenwerk der Gracián-Forschung, leistet einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der Begriffe Graciáns und bietet auch eine ausführliche Erklärung vieler Sinnbilder des Autors. Zum Spanischen des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. die Wörterbücher von Alonso Sánchez de la Ballesta und Sebastián de Covarrubias. Es gibt digitalisierte Versionen online, vgl. z.B. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>.

auf dem Felde der Syntax. *Syntagma* hießen in der griechischen Antike die aus 256 Mann bestehenden Truppeneinheiten, und *syntagma* heißen auch Sätze, Teilsätze, Satzglieder und andere zusammengehörende sprachliche Elemente. Die *agudezas* oder Pointen bei Gracián wie auch die Zitate bei Benjamin sind *artificios del ingenio*, Kunstgriffe der List und Sturmtruppen ihrer sprachlichen Phalanx. Beide verhalten sich wie »Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen« (IV, 138).

### *Einbahnstraße* und der Gracián'sche Aphorismus

Es ist Schöttkers Verdienst, zum ersten Mal im deutschsprachigen Raum das Vorbild und die Gesprächspartner der Nachträge zur *Einbahnstraße* kenntlich gemacht zu haben: »Als Benjamin an seinen ›Nachträgen‹ zu schreiben begann, las er ein Buch, in dem Aphoristik und Anthropologie verknüpft werden, nämlich Balthasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* (1647). Die Auseinandersetzung mit diesem Buch hat die Arbeit an den ›Nachträgen‹ begleitet«<sup>21</sup>. Auch wenn Schöttker die Bedeutung Graciáns für die Aphorismen Benjamins erkannt und hervorgehoben hat, beschränkte er sich dabei doch auf die Rolle, die Graciáns *Handorakel* als Vorbild für die Nachtragsliste zur *Einbahnstraße* gespielt hat, also für Texte, die erst in den 1930er Jahren entstanden sind. Das vorliegende Buch geht hingegen davon aus, dass Gracián nicht erst in den dreißiger Jahren zu einer Inspiration für die Benjamin'sche Aphoristik wurde, sondern dass sich schon in den neu eröffneten Produktionskreisen der *Einbahnstraße* Spuren Graciáns erkennen lassen, auch wenn der Autor dort, im Gegensatz zum Trauerspielbuch, nicht namentlich erwähnt wird.<sup>22</sup> Wie zu zeigen sein wird, entstand das gesamte Buch unter dem Einfluss des *Handorakels*, dessen Weltlichkeit und Fülle der profanen Motive sich als besonders geeignet erwiesen, Benjamins Hinwendung zur Publizistik zu begleiten.

Im Anschluss an die neue Gesamtausgabe der Schriften Benjamins erschienen in den *Benjamin-Studien 2* eine Reihe von Beiträgen, die die Überschrift »Aphorismen« trugen, was auf die gewachsene Bedeu-

21 Schöttker: »Nachwort«, WuN VIII, S. 554–571, hier S. 563.

22 *Einbahnstraße* ist zwar schon 1926 weitgehend abgeschlossen, aber bis zur Veröffentlichung noch ergänzt und umgearbeitet worden (vgl. WuN VIII, S. 261).

tung dieser Gattung für das Verständnis von Benjamins Schreibweise hinweist.<sup>23</sup> Trotz des Beitrags, den diese Texte für die Aufwertung der Aphoristik bei Benjamin leisten, widmen sich diese Publikationen doch weitgehend dem Studium der romantischen und der französischen Aphorismen-tradition.<sup>24</sup> Für ein adäquates Verständnis der Aphorismen Benjamins ist jedoch ein Blick auf die spanische und italienische Aphorismen-tradition unabdingbar. Wie Lorenz Jäger in seiner Rezension zur neuen Ausgabe der *Einbahnstraße* bemerkte: »Zwischen Moskau und Paris liegt der geographische Raum des Buches, auch nach Süden hin ist er offen«<sup>25</sup>. Dieses offene Tor nach Süden wurde bisher weitgehend übersehen oder unterschätzt.<sup>26</sup>

Während die Allgegenwärtigkeit Graciáns im Hintergrund des *Trauerspielbuchs* lediglich in Form indirekter Zitate erkennbar wird, was zusammen mit dem fehlenden Eintrag in Benjamins *Verzeichnis der gelesenen Werke* (VII, 437–476) den Eindruck erwecken mag,

- 23 Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, a.a.O. Das Buch geht auf die Tagung »Anthropologisches Wissen und zitierbares Schreiben. Walter Benjamins Aphoristik im Kontext« am Zentrum für Literatur und Kulturforschung Berlin (ZfL) zurück (Berlin, 20.–22. Mai 2010).
- 24 Vgl. die verschiedenen Beiträge zum Verhältnis von Benjamin zur deutschen Romantik in Heinz Brüggemann; Günter Oesterle (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009.
- 25 Lorenz Jäger: »Den Rhythmus schlägt der Sensenmann«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.3.2010.
- 26 In seinem Beitrag in den *Benjamin-Studien 2* sucht Friedemann Spicker Benjamins Vorbilder – allerdings vergeblich – in der zeitgenössischen deutschen Aphorismen-landschaft. Spicker untersucht das Umfeld, in das sich Benjamin mit seinen Aphorismen einschreibt; es geht ihm darum, Benjamin in die Gattungsgeschichte einzuordnen. Dazu vergleicht er Benjamins Aphorismen mit denen jener drei Autoren, die die deutsche Aphoristik des 20. Jahrhunderts am stärksten geprägt haben und folglich Einfluss auf ihn ausgeübt haben könnten: Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Franz Kafka. Da Spickers Vergleiche relativ wenige Übereinstimmungen zu Tage fördern, ebnet seine Studie der These den Weg, Benjamins aphoristische Vorbilder seien im Wesentlichen in der Vergangenheit zu suchen, besonders in der spanischen und der italienischen Tradition, mit denen er vertraut war. Das eher ernüchternde Ergebnis lautet: Die Aphorismen der »Protagonisten der entscheidenden aphoristischen Ausprägungen im 20. Jahrhundert« spielen »keine Rolle« für Benjamin (ebd., S. 305). Nach Spicker kann Karl Kraus nicht die Rolle eines Vorbildes für sich beanspruchen: »Zwar schlägt ihm die Flamme des Witzes über die Lippen, aber sie ist farblos und in dieser Blässe kein Vorbild« (ebd., S. 302). Benjamin, der *Einbahnstraße* in klarer Anlehnung an Hofmannsthals *Buch der Freunde* (1922) »Plaquette für Freunde« nennen wollte, wird sich »nicht nur von Hofmannsthal, sondern auch von dem Aphorismustypus, den er repräsentiert, völlig entfernen« (ebd., S. 304). Bei Kafka »ist eine spezielle Beeinflussung [der *Einbahnstraße*] schon aus zeitlichen Gründen ausgeschlossen« (ebd.). (Friedemann Spicker: »Benjamins Einbahnstraße im Kontext des zeitgenössischen Aphorismus«, in: Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, a.a.O., S. 295–308).

seine Beschäftigung mit Gracián sei während der 1920er Jahre eher nebensächlich gewesen, findet man in der *Einbahnstraße* und in der Rezension eines Buches über Gracián sehr wohl die bisher fehlenden Belege für eine aufmerksame Lektüre der Texte Graciáns, deren Spuren in der Benjamin'schen Produktion der zwanziger Jahre erkennbar sind.<sup>27</sup> Setzte Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* den Akzent auf Graciáns Konzeptualisierung des Höflings als Schnittstelle zwischen dem religiösen Ideal der Heiligkeit einerseits und der Notwendigkeit des strategischen und pragmatischen Handelns in der politischen Arena andererseits und auf die mit dieser Spannung einhergehenden theologischen, politischen und psychischen bzw. affektiven Konsequenzen für den Menschen, galt seine Aufmerksamkeit in *Einbahnstraße* der Figur Graciáns als Schriftsteller und Aphorismenschreiber.

Womöglich hat die Lektüre des *Handorakels*, etwa in der 1923 in Berlin erschienen Ausgabe des Euphorion Verlags, die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befand,<sup>28</sup> wo Benjamin die Recherche für das Trauerspielbuch durchgeführt hat, ein erneutes Interesse an dem spanischen Autor geweckt, da Benjamin damals schon mit den ersten Aufzeichnungen für die *Einbahnstraße* begonnen hatte. Zuerst als historisch-literarische Quelle behandelt, spielte Gracián später in Benjamins Aphorismenbuch eine Rolle bei der Bestimmung des wirksamen Schreibens und gewann somit eine Bedeutung, die aktuell und von praktischer und politischer Natur war.

Zwei Belege für Benjamins Gracián-Lektüre in den 1920er Jahren erlauben eine Rekonstruktion der Perspektive und des Interesses, mit denen er sich dem Jesuiten zuwandte. Eine der wichtigsten von Gracián geleisteten Erneuerungen für den Aphorismus war die Übertragung und Anwendung der emblematischen *inscriptio* bei der Komposition der Aphorismen. *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit* führt diese

<sup>27</sup> Direkt zitiert Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nur Graciáns *El Político Don Fernando el Católico* in Daniel Caspar von Lohensteins Übersetzung von 1676 (I, 413). Die übrigen Gracián-Zitate stammen aus verschiedenen Studien zum Barock, die sich intensiv mit Graciáns politischem Denken und seiner ästhetischen Theorie befasst haben: Herbert Cysarzs' *Deutsche Barockdichtung* (1924), Karl Borinskis *Die Antike in der Poesie und der Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt* (1914) und Egon Cohns *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts* (1921).

<sup>28</sup> Es handelt sich um eine Ausgabe des *Handorakels*, die 1923 erschienen ist: *Balthasar Graciáns Handorakel und Kunst der Weltklugheit aus dessen Werken gezogen von Don Vicencio Juan de Lastanosa, und aus dem Spanischen original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer*, Berlin 1923.

stilistische Besonderheit ein und verwendet dabei für den ersten Satz Majuskeln, deren Gebrauch in der deutschen Sprache Benjamin als eine barocke Erfindung erkennt und präsentiert:<sup>29</sup> »Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp, sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zur Geltung« (I, 382). Die Großbuchstaben lassen in unauflösbarer Mehrdeutigkeit den auf diese Weise hervorgehoben ersten Satz als bloßen Satz gelten oder als Überschrift oder *inscriptio*. Gerade in diesem Merkmal, in der Verbindung von aphoristischem Kopfsatz und nachfolgender Erläuterung, findet sich Graciáns aphoristischer Stil auch in der *Einbahnstraße*. Diese Parallele ist in der Benjamin-Forschung zwar wahrgenommen, aber lediglich als allgemeiner Zusammenhang des Buches mit der barocken Emblematik behandelt worden.<sup>30</sup> Dabei hat die Ausgabe des *Handorakels*, zu der Benjamin in der Berliner Staatsbibliothek Zugang hatte, ein sehr modernes und dynamisches Layout – ähnlich wie es später die *Einbahnstraße* haben sollte. Es handelt sich um eine der ersten deutschen Ausgaben des *Handorakels*, die auf gotische Charaktere verzichtet und in völlig neuer Gestalt erschienen ist. Nur die vertikalen Balken, welche in der Originalausgabe von *Einbahnstraße* wahrscheinlich auf einen konstruktivistischen Einfluss bei der Gestaltung zurückzuführen sind und Benjamins Buch ein straffes Ansehen geben, fehlen.<sup>31</sup>

Einen zweiten Beleg für Benjamins Beschäftigung mit Gracián in den zwanziger Jahren liefert eine in *Die literarische Welt* veröffentlichte Rezension Benjamins von Richard Fingers Gracián-Buch (III, 125–126).<sup>32</sup> Auch wenn die Besprechung erst 1928 erschienen ist, also nach der Veröffentlichung von *Einbahnstraße* und *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ist Benjamins Hinweis auf seine eigene Lektüre des *Handorakels* doch ein expliziter Beleg seiner Kenntnis des Werkes. In seinem lapidaren und vernichtenden Urteil kritisiert Benjamin den unglücklichen

29 Ich erwähne hier nur einige Aphorismen des *Handorakels*, die beim Verfassen der *Einbahnstraße* für Benjamin von Bedeutung gewesen sein könnten: Nr. 56 »Geistesgegenwart haben«, Nr. 55 »Warten Können«, Nr. 18 »Fleiß und Verstand«, Nr. 21 »Die Kunst, Glück zu haben«, Nr. 28 »In nichts gemein«, Nr. 102 »Für große Bissen des Glücks einen Magen haben«, Nr. 165 »Ein redlicher Widersacher sein«.

30 Vgl. Gérard Rault: »*Einbahnstraße*«, in: Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch*, a.a.O., S. 364.

31 Vgl. Schöttker: »Nachwort«, WuN VIII, S. 558.

32 Richard Finger: *Diplomatisches Reden. Ein Buch der Lebenskunst im Sinne des Spaniers Gracian*, Berlin 1927.

Versuch Fingers, in seinem »trostlose[n] Machwerk« »ungracianisch« (III, 125) von Gracián zu handeln. Gracián war für Benjamin, wie bereits zitiert, »nicht nur ein großer Autor, sondern gerade heute einer der interessantesten« (ebd.). Wer sich mit ihm auseinandersetzen oder den Versuch unternehmen will, über ihn zu schreiben, muss im Besitz »Gracianischer« Eigenschaften sein. Diese bestimmt Benjamin durch die Adjektive »unzugänglich«, »verschroben«, »klug«, »ehrlich« und »geistvoll« (ebd.).<sup>33</sup>

Das Buch von Finger erscheint Benjamin dagegen als »eine Fundgrube von Geschmacklosigkeiten und Naivitäten. Ungracianischer von Gracian zu handeln, war gar nicht möglich« (ebd.). Den Kern seiner Kritik bildet nicht nur der Stil, sondern vor allem Fingers Perspektive, denn er liest »Gracian mit den Augen des Bildungsphilisters, sieht in ihm einen Idealisten ›im edlen und echten Sinne des Wortes‹, auch einen Lehrer der ›ewigen durchaus bestimmten Lehren der ›Höflichkeit‹«. Das alles hat historisch genau so viel Hand und Fuß, wie die grenzenlos komische Theorie eines ›deutschen Schweigens‹, daß es ›historisch gäbe« (III, 125). Benjamins Rezension konzentriert in einer Seite genug Argumente, um Vorurteile der Gracián-Rezeption, die teilweise heute noch bestehen, mit einem Schlag zu beseitigen. Benjamin distanziert sich von jener Perspektive, in der Gracián als Idealist und das *Hand-orakel* als Traktat über die Höflichkeit erscheint. Eine Lesart, die den Autor in einen sanften ›Humanisten‹ verwandelt und damit letztendlich ›entschärft‹.<sup>34</sup>

Einen weiteren Kritikpunkt stellt das Stichwort ›Bildungsphilister‹ dar, ein Maledictum, das vor allem in den Schriften des jungen Benjamin begegnet.<sup>35</sup> Die Figur des Bildungsphilisters ist auf Gustav Wynekens

33 Vgl. III, 125: »Es lebt in Paris ein Mann (ehemals Zeichner, heute Schriftsteller) André Rouveyre, einer der unzugänglichsten und verschrobensten, aber auch klügsten und ehrlichsten Franzosen, der dem Gracian einen ebenso glühenden wie geistvollen Kult geweiht hat. Dieser Rouveyre hat Gracianisches an sich. Bei seinem deutschen Doppelgänger ist der gleiche Kult nur aus der entgegengesetzten Ursache zu verstehen: er sucht, was ihm fehlt. Leider hat er es nicht gefunden.«

34 Vgl. José Gonzáles García: »Del humanismo renacentista de Loyola a la razón barroca de Gracián: conocimiento y dominio de sí mismo«, in: *Eikasía. Revista de Filosofía*, año VI, 37, März 2011, S. 129–149.

35 Zur Figur des Philisters vgl. Kyung-Ho Cha: »Jugend! Philister über Dir!« Jugendkultur und Altersresignation als Hintergrund der modernen Gesellschafts- und Literaturkritik bei Walter Benjamin«, in: Remigius Bunia; Till Dembeck; Georg Stanitzek (Hg.): *Philister: Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, Berlin 2011, S. 433–448.

Lebensphilosophie und deren empathisches Konzept der Jugend zurückzuführen. »Jugend! Philister über dir!« lautet der programmatische Titel einer Rede.<sup>36</sup> Wyneken entwarf das Bild des Philisters, um die Jugend vor der Gefahr der Bevormundung durch die Erwachsenen zu warnen. Ein Philister zu werden war die Bedrohung, der die Jugendlichen ausgesetzt waren, wenn sie sich dem Wilhelminischen Erziehungsideal hingeben würden. In Benjamins Interpretation fehlt dem Philister nicht nur die Hingabe an die echten Werte, sondern auch der Mut zur Wertung, d.h. zur Kritik. Seine Geistlosigkeit versteckt er hinter der Fassade der ›Erfahrung‹, die eigentlich nur Konformismus verbirgt.<sup>37</sup> Der Jugend droht das Schicksal, »die Generation der späteren Philister« (II, 43) zu werden. Denn die »idealischen Narkosen« und der Glaube an eine »ewig romantische[ ]«, ewig »sichere[ ]« (ebd.) Jugend lähmen sie.

Die Geistlosigkeit und der Wiederholungscharakter, die zwei Hauptmerkmale der Erfahrungswelt des Philister sowie die »idealischen Narkosen« (II, 43) werden von Benjamin als ›ungracianisch‹ gewertet. Das Adjektiv gibt einen wichtigen Hinweis auf die Art und Weise, wie er Gracián liest. Denn das, was dem Philister fehlt, ist es, was Gracián auszeichnet: die Bejahung der Kontingenzerfahrung. Dass Finger Gracián als einen »Idealisten« deutet, stört Benjamin genau so sehr wie seine Absicht, diesen »von der ›barocken Darstellung‹, welche dem heutigen Geschmack nicht mehr entspricht, [zu] reinigen« (III, 125). Benjamin, für den die Frage nach der Darstellung die Hauptfrage der Philosophie war und der 1927 noch auf die Veröffentlichung seiner Bücher wartete, – zweier Bücher, die sich sowohl inhaltlich als auch in ihrer Darstellungsform mit dem Barock befassten – musste eine solche ›Reinigung‹ als völlig verfehlt empfinden.

Die Befreiung, die Benjamin sich für die Jugend erhoffte, kam erst mehrere Jahre später, zusammen mit neuen Einsichten aus dem

36 Gustav Adolf Wyneken: »Jugend! Philister über dir!«, in: ders.: *Jugend! Philister über dir!*, Frankfurt am Main 1963, S. 11–17.

37 Vgl. II, 56: »Der Philister macht seine ›Erfahrung‹, es ist die ewig Eine der Geistlosigkeit. Der Jüngling wird den Geist erleben, und je weniger er Großes mühelos erreichen wird, desto mehr wird er überall auf seiner Wanderung und in allen Menschen den Geist finden.«

Süden.<sup>38</sup> In Capri trat Asja Lacis in sein Leben und Werk ein,<sup>39</sup> und aus Spanien kam Gracián, den er nicht nur seiner literarischen Qualitäten, sondern auch jenes praktischen Geschicks wegen schätzte, das ihm selbst versagt war. Die Gracián-Bezüge in Benjamins Texten sind symptomatisch für seine Öffnung zur Welt und für den Wunsch, sich in ihr durchzusetzen. Wie Benjamin anmerkt, verdankt Gracián die »Gelassenheit und Fülle« (III, 118) seiner Aphorismen dem Hofleben mit seinen Intrigen, Machtkämpfen, dynamischen und unberechenbaren Machtverschiebungen. Diesem Erfahrungsschatz fügt Benjamin in *Einbahnstraße* seine eigenen Reflexionen über die Erlebnisse in der Großstadt hinzu. Auch die ersten Notizen zum Passagen-Projekt kreisen um die Erfahrungen und Veränderungen der Wahrnehmung in der Moderne; sie konnten deshalb an den aphoristischen Kreis von *Einbahnstraße* anschließen. Die *Einbahnstraße* mündet in die *Passage*.

### Aphorismus und Anthropologie

Wer Aphorismen schreibt, hat verstanden, dass sich durchzusetzen eine Sache der »Ausdauer und des Scharfsinns, der Verschlagenheit und der Neugier« (III, 119) ist. So formulierte schon Nietzsche, er wolle mit seinen Aphorismen »Dinge schaffen, an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht; der Form nach, der Substanz nach um eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein [...]. Der Aphorismus, die Sentenz, in denen

<sup>38</sup> Vgl. Brodersens Beschreibung von Benjamins erster Italienreise an Pfingsten 1912 in Brodersen: *Spinne im eigenen Netz*, S. 45–46: »Wer hier spricht bzw. schreibt, ist nicht nur ein Bildungsreisender, der auf der Suche nach (s)einem Arkadien mit allerlei vorgefaßten Meinungen umherzieht und für alles, was dabei nicht ins Bild paßt, nur abwertende und abfällige Bemerkungen übrig hat. [...] Und so nimmt es nicht weiter wunder, wenn die Rückreise des Zwanzigjährigen aus dem Land, wo eben keineswegs nur Zitronen blühen, schließlich die Form einer Flucht annimmt. Daß eine ähnliche Flucht gut zehn Jahre später in umgekehrter Richtung erfolgte, als Benjamin nämlich 1924 für mehrere Monate nach Capri reiste, mag ein Indiz für die Erfahrungen sein, die ihm eben erst noch bevorstanden. Einsichten in die Ursachen des sozialen Elends stellten sich ihm erst allmählich ein, vor allem auch auf dem Hintergrund der eigenen Lebenssituation. So sollte denn seine italienische Reise in einem sehr wörtlichen Sinne nur langsam wachsen.«

<sup>39</sup> Auch der Grund für die Tilgung von bestimmten Begriffen wie »Offenbarung« und »Entelechie« im Trauerspielbuch, an dem Benjamin in Capri schrieb, dürfte in seiner Beschäftigung mit dem Marxismus liegen, der ihm durch Asja Lacis nahegebracht worden war und der in seinem geistigen ›Haushalt‹ gewissermaßen in Konkurrenz zu seinem Habilitationsprojekt trat. (Vgl. I, 879).

ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der ›Ewigkeit‹; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, – was jeder Andre in einem Buche nicht sagt«<sup>40</sup>.

Kaum eine andere literarische Form hat so viele Metamorphosen erlebt wie die des Aphorismus und keine lässt sich durch so wenige Hauptmerkmale charakterisieren: kontextuelle Isolation, Prosaform und Nichtfiktionalität. Attribute wie Knappheit, appellative Funktion und die den Sachverhalt beleuchtende sprachliche Kraft, auf der die Schönheit des Spruches beruht, sind zwar Merkmale des Aphorismus, aber sie sind unspezifisch und für eine Abgrenzung gegenüber anderen Gattungen unbrauchbar.<sup>41</sup> Gerade die gängige und weit verbreitete Vorstellung vom kurz gefassten Aphorismus hat die Wahrnehmung der *Einbahnstraße* als Aphorismenbuch eher verstellt. Ein besonderes Merkmal des Aphorismus ist es, dass er ein scharfes Bewusstsein für die eigene schriftstellerische Tätigkeit verlangt. Anders als das Sprichwort, das keine eindeutige Zuordnung erlaubt, setzt er Autorschaft voraus. Eben dieses Merkmals wegen wählten Gracián und Benjamin, die beide über ein ausgeprägtes Autorbewusstsein verfügten, die Form des Aphorismus. Der Aphorismus hat etwas Autoritäres und gleichzeitig Spielerisches, er spitzt das innige Verhältnis zwischen Autorschaft und Autorität zu.<sup>42</sup> Das Spielerische befreit ihn von der Last des Systematischen, und das Autoritäre bewahrt ihn davor, in Debatten zerredet zu werden. Der Vorteil des Aphorismus ist, dass er keines Beweises bedarf; »man lässt einen Aphorismus fallen, so wie man eine Ohrfeige knallen lässt«<sup>43</sup>.

Ein Aphorismus ist in gewisser Hinsicht ein Torso oder vielmehr ist die Entstehung eines Aphorismus der Schaffung eines Torsos vergleichbar. Er entsteht nicht, wie man meinen könnte, durch Verknappung, durch Beschränkung auf das unbedingt Nötige. Vielmehr wird noch ab-

40 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, Streifzüge eines Unzeitgemässen, §51, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1999, Bd. 6, S. 153.

41 Harald Fricke unterscheidet zwischen notwendigen Merkmalen, von denen alle zu erfüllen sind, und alternativen Merkmalen, von denen nur eins zutreffen muss. Die drei notwendigen Merkmale sind »kontextuelle Isolation«, »Prosaform« und »Nichtfiktionalität«. Die vier alternativen Merkmale sind »Einzelsatz«, »Konzision«, »sachliche Pointe« und »sprachliche Pointe« (Harald Fricke: *Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 14).

42 Zum Thema Autorschaft vgl. *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000.

43 Emil M. Cioran: *Entretiens*, Paris 1995, S. 238 (Übersetzung M.V.).

geschlagen, was eigentlich unentbehrlich ist. Der rhetorische Überschuss beruht auf dem gewaltsamen Akt jenes absichtlichen Wegstreichens. Und umgekehrt, wenn durch Gewalt, Zwang und Not des Lebens die eigene Existenz zum Torso geworden ist, dann bleibt nichts anderes, als mit derselben Fragmentarität zurückzuschlagen. Im Aphorismus »Torso« greift Benjamin auf Rilkes Gedicht zurück und entwickelt den im letzten Vers mit den Worten »Du mußt dein Leben ändern« eingeführten Zusammenhang von Leben und Torso weiter.<sup>44</sup> Die Veränderung liegt für Benjamin in der Aufgabe, aus dem Verlorenen und Vergangenen »das Bild seiner Zukunft« zu hauen: »Nur wer die eigene Vergangenheit als Ausgeburt des Zwanges und der Not zu betrachten wüßte, der wäre fähig, sie in jeder Gegenwart aufs höchste für sich wert zu machen. 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« (IV, 118). Der Aphorismus als Waffe oder als Meißel ist die energische Geste jener »prompte[n] Sprache«, die allein sich »dem Augenblick wirkend gewachsen« zeigt (IV, 85).

Benjamins Aphoristik ist Bestandteil seiner Physiognomik und von ihr untrennbar. Der gestischen und physiognomischen Facette des Aphorismus kommt bei Benjamin eine besondere Bedeutung zu, und dies stellt den größten Unterschied zur Aphoristik der Moralistik des 17. bis 19. Jahrhunderts dar, welche sich auf den vorwiegend erbaulichen Inhalt der Botschaft fokussierte und dem Verbreiten einer Moral verpflichtet war.<sup>45</sup> Benjamins Begeisterung für die konzeptistischen Aphorismen Graciáns hängt mit deren Kombination von Sprachprunk und scharfer Beobachtung der menschlichen Natur zusammen.<sup>46</sup> Dieser Einfluss ist besonders in *Einbahnstraße* sichtbar, wo Benjamin, wie Gra-

44 Benjamin hatte 1924 in einem Museum Neapels jenen griechischen Torso gesehen, der Rilke zu dem Gedicht »Archaischer Torso Apollos« inspiriert hatte, welches für Benjamin zu den »unvergesslichen, bleibenden Gedichten« zählte. (Scholem: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 84. Rainer Maria Rilke: *Der neuen Gedichte anderer Teil* [1908], Leipzig 1991, S. 1).

45 Zur Moralistik vgl. Robert Zimmer: *Die europäischen Moralisten. Zur Einführung*, Hamburg 1999. Zu den französischen Moralisten vgl. Fritz Schalk: *Französische Moralisten*, Zürich 1995; Hans Peter Balmer: »Aphoristik, Essayistik, Moralistik«, in: Hans Vilmar Geppert; Hubert Zapf (Hg.): *Theorien der Literatur, Grundlagen und Perspektiven*, Bd. III, Tübingen 2007, S. 191–211.

46 Karl Blüher: »Graciáns Aphorismen im ›Oráculo Manual‹ und die Tradition der politischen Aphorismensammlung in Spanien«, in: *Ibero-romania. Zeitschrift für spanische, portugiesische und katalanische Sprache und Literatur* 1, 1969, S. 319.

cián in seinem *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, aphoristisches Schreiben und ›anthropologisches‹ Wissen zusammenführt.

Indem Aphorismen ein besonderes Wissen vermitteln, geben sie zugleich Auskunft über deren Verfasser. Angesiedelt in der Erfahrung, enthält dieses Wissen gleichzeitig ein Wissen über die Erfahrung selbst, sei es jene, die der Tatmensch angesichts von Schwierigkeiten in seinem Kampf um Erfolg macht, oder jene andere Erfahrung, die Gefahren betrifft, die dem Schriftsteller und dem Flaneur im großstädtischen Dasein auflauern. Schließlich birgt die »nahrhafte Frucht« des Aphorismus als Teil des »historisch Begriffenen« die »Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem *Innern*« (I, 703). Der Aphorismus wendet sich häufig zwei höchst unbeständigen und schwer zu erfassenden Gegenständen zu: der Fortuna und der menschlichen Natur. Beide kann man nur umkreisen, um mit sprachlichen Finten kaleidoskopartige Perspektiven von ihnen zu gewinnen. Benjamins Aphorismen verdichten die anthropologische Seite seines Denkens.<sup>47</sup> Benjamins Interesse am Aphorismus und die Wahl einer aphoristischen Schreibweise korrelieren mit einem gewissen Rettungswillen, der durch eine Geste des nach hinten gewandten Blickes verkörpert wird. Diese »Haltung im Blick zurück«<sup>48</sup> kann als die gestische Abkürzung von Benjamins spezifischem historischem Verfahren verstanden werden.

Je näher man die textuelle Strategie betrachtet, der Benjamin in der *Einbahnstraße* folgt, desto klarer werden die Parallelen und Korrespondenzen zwischen Benjamin und Gracián. Benjamins elliptische, aufrührerische, äußerst schwierig zu lesende und dabei originelle Sprache scheint die Absicht zu verfolgen, den Leser herauszufordern und gleichzeitig die besondere Beziehung des Aphorismus zu Wissen und Wahrheit zu vergegenwärtigen, welche nur durch das Mittel des *ingenio*, d.h. der Sprache, entsteht. Als Medium der *Unmittelbarkeit*, in dem sich Bild, Rhythmus und Sprache treffen, bewirkt der Aphorismus eine Unterbrechung des Textes und erzeugt gleich einem Lichtbogen

47 Sigrid Weigels Analyse einzelner Aphorismen Benjamins hat diese Seite seines Denkens ans Licht gebracht. Vgl. Weigel: »Für Männer – Überzeugen ist unfruchtbar – Zum Zusammenhang von Eros und Sprache«, in: dies.: *Entstellte Ähnlichkeit*, a.a.O., S. 147–186. Zur Anthropologie bei Benjamin vgl. Carolin Duttlinger; Ben Morgan; Anthony Phelan (Hg.): *Walter Benjamins anthropologisches Denken*, Freiburg 2012.

48 Ich übernehme diesen Ausdruck von Sigrid Weigel, die den Blick als »wissenschaftliche Erkenntnisweise« in Benjamins Denken bezeichnet. (Sigrid Weigel: »Detail, photographische und kinematographische Bilder«, in: dies.: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, a.a.O., S. 297–332, hier S. 300).

einen Kurzschluss zwischen den Sphären des Subjekts und des Objekts, zwischen Wort und Referenz.<sup>49</sup> Eben diese die Gracián'sche Aphoristik kennzeichnenden und sie von der bloßen Moralistik in die Ästhetik erhebenden sprachlichen Merkmale des barocken Aphorismus sind es, die den Kern und auch die barocke Natur der Schriften Benjamins ausmachen. So lassen sich die aphoristischen Skandierungen als »obligate Ausschnitt[e]« auffassen, die den Anstoß zu der »intermittierenden Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens« geben (I, 373).

Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* schreibt sich in eine lange aphoristische Tradition – den Tacitismus – ein und stellt zugleich die Geburtsstunde des *literarischen* Aphorismus dar.<sup>50</sup> In ihrer Knappheit war diese Ausdrucksform das perfekte Korrelat zu der Nüchternheit und Selbstbeherrschung, die Gracián als Grundregel der Klugheit aufgestellt hatte.<sup>51</sup> Gleichzeitig boten Lakonismus und Erfindungsreichtum den Rahmen für eine semantische Intensivierung, die Hauptmerkmal des *conceptismo* ist. Wie später auch Benjamin erzielt Gracián die besondere Wirkung seiner Aphorismen durch die Strategie, mit blitzartig aufleuchtenden Sentenzen zu überraschen und so Verführungseffekte zu erzeugen. Ein Adjektiv wird eingeschmuggelt oder eine Aussage bricht plötzlich in den Text ein. Im Falle Graciáns kam dem Aphorismus auch eine zusammenfassende Funktion zu. Seine Aphorismen verdichteten verschiedene Genres und Wissensbereiche der Renaissance und des Barock. Durch die Einbeziehung von Aristoteles und der Bibel hat Gracián den Fundus der Sprichwörter nicht nur berei-

49 Benjamin vergleicht im Trauerspielbuch die Sentenzen und Maximen, die er »schöne eingemengte Sprüche« (I, 372) nennt, mit dem »Lichteffekt« der barocken Malerei: »grell blitzt sie [die Sentenz] in dem Dunkel allegorischer Verschlingung auf« (I, 373).

50 Vgl. Karl Blüher: »Graciáns Aphorismen im ›Oráculo Manual‹ und die Tradition der politischen Aphorismensammlung in Spanien«, in: *Ibero-romania. Zeitschrift für spanische, portugiesische und katalanische Sprache und Literatur* 1, a.a.O., S. 319–327.

51 Vgl. Jorge Ayala: *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid 1987, S. 74 sowie Blüher: »In Graciáns Oráculo Manual (1647) gewinnt das Wort Aphorismus einen neuen Klang, der es deutlich hervorhebt aus den mannigfachen früheren Verwendungen. Zum ersten Mal in der Geschichte dieses Wortes seit der Antike bezieht sich sein Gebrauch auf ein vorwiegend literarisches Phänomen: auf die Darbietungsform unsystematisch ausgebreiteter, geraffter Gedanken, vorgetragen mit dem Sprachprunk conceptistischer Stilkünste.« (Blüher: *Graciáns Aphorismen im ›Oráculo Manual‹ und die Tradition der politischen Aphorismensammlung in Spanien*, a.a.O., S. 319).

chert, sondern geradezu neu erfunden und in das Werk eines Einzelnen verwandelt, der sich als Autor zu erkennen gibt.

Durch den Rückgriff auf den Aphorismus gab Benjamin seinen phänomenologischen Überlegungen zu großstädtischen Erfahrungsformen und zu Gegenständen, die traditionell als der Psychologie zugehörig betrachtet wurden (Phantasien, Träume, Vorstellungen, Erinnerungen), ein neues sprachliches Gewand. Als Sammler und Historiker, Kritiker und Rezensent stellte er – meist beiläufig – weitreichende und radikale Überlegungen zur menschlichen Natur an. Diese verstreuten und manchmal elliptischen Bemerkungen über das menschliche Dasein, die keine in sich geschlossene Theorie darstellen, wurden als Benjamins ›Anthropologie‹ bezeichnet.<sup>52</sup> Der relativ junge Diskurs über Benjamins Anthropologie kann insofern und trotz Benjamins Arbeitsprogramm eines ›anthropologischen Materialismus‹ nur als annähernde Bezeichnung dienen und als Strategie, die die Aufmerksamkeit auf einen Themenkomplex von Problemen, Fragen und Figuren lenkt, die Benjamin in seinen Notizen behandelt hat. Denn schon die Wahl des Aphorismus als Instrument der Erkenntnis und Medium des Ausdrucks für jenes Wissen weist auf die Uneigentlichkeit des Fachterminus ›Anthropologie‹ zur Bezeichnung dessen hin, was Benjamin betreibt.

Die Anthropologie als ›Analytik‹ des Menschen ist Benjamin ebenso fremd wie die Kant'sche Fragestellung und ihre Gliederung in die drei klassischen Fragen, zusammengefasst in einer vierten – was kann ich wissen? was soll ich tun? was darf ich hoffen? kurzum, was ist der Mensch? Diese Fragen, welche die anthropologische Konfiguration des Denkens seit dem 19. Jahrhundert bilden und in denen die Philosophie einen »neuen Schlaf«<sup>53</sup> gefunden hat, sind aus Benjamins Universum verbannt. Er denkt vielmehr die Grenzen des Menschlichen mit. Sein

52 So z.B. der Sammelband von Carolin Duttlinger; Ben Morgan; Tony Phelan (Hg.) *Walter Benjamins Anthropologisches Denken*, Freiburg 2012, der gerade diese Dimension der Schriften Benjamins untersucht.

53 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 2008, S. 412: »Die Sorge um den Menschen, die sie [die moderne Philosophie] nicht nur in ihren Diskursen, sondern auch in ihrem Pathos in Anspruch nimmt, die Sorgfalt, mit der sie ihn als lebendiges Wesen, als arbeitendes Individuum oder als sprechendes Subjekt zu definieren versucht, signalisieren nur für die schönen Seelen das schließlich wiedergekommene Jahr eines menschlichen Reiches. [...] In dieser Wendung bedeckt die transzendente Funktion mit ihrem gebieterischen Raster den untätigen und grauen Raum der Empirizität. Umgekehrt beleben sich die empirischen Inhalte, richten sich allmählich auf, stehen und werden sogleich in einen Diskurs aufgenommen, der ihre transzendente Anmaßung in die Ferne rückt. Und plötzlich hat die Philosophie in

Denken bewegt sich im barocken Spannungsfeld zwischen dem Übernatürlichen (Erlösung, Heiliges, Offenbarung) und einer subversiven Unterwelt (Kafkas Figuren, das Kind, der Chiffonier). Als Gegenstand seines Denkens ist der Mensch Schnittpunkt von Geschichte, Technik und Politik einerseits und von Astrologie, Graphologie und Traumdeutung andererseits. Der Mensch ist ein Grenzgegenstand, und als solcher kann er nur durch einen Grenzausdruck skizziert werden: durch den Aphorismus. Das Wissen des Aphorismus ist kein inzwischen überholter und unsystematischer Vorläufer einer Disziplin, sondern das passende Werkzeug für diese Arbeit.

Im Barock war die aphoristische Sprache das Medium, das die Spannung zwischen der Kraft des Heilsversprechens und einer gesteigerten, ja ausweglosen Immanenz, die sich als säkularisierter Sündenfall profilierte, getragen und ausgedrückt hat. »Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegentreiben fühlt« (I, 246). Der barocke Aphorismus wird von diesem Lebensgefühl geprägt und spornt zugleich zu dessen Beseitigung an. Graciáns *Handorakel* attestiert jene problematische Vermittlung zwischen weltlicher Erfahrung und Eschatologie und versucht, diese durch effektvolle rhetorische Figuren und *conceptos* zu umgehen: »Man wende die menschlichen Mittel an, als ob es keine göttlichen gäbe, und die göttlichen, als ob es keine menschlichen gäbe« (HO, 251). Der Aphorismus, der immer *zwischen* Ordnungen steht, nie *in* ihnen, wird aus diesem Grund zum Ausdruck und Schauplatz jenes unlösbaren Konflikts. Schon in seiner etymologischen Bedeutung kündigt sich diese grundlegende Ambivalenz des Aphorismus an, denn *aphorizein* heißt ›abgrenzen‹ ›abtrennen‹. Der Aphorismus hebt also etwas aus dem Horizont hervor, ohne diesen ganz zu verdrängen. Er gibt sich somit losgelöst und zugleich verbunden. Eben diese Spannung und Ambivalenz des Aphorismus als Darstellungsverfahren, das Bildlichkeit und Wissen der (und an den) Grenzen zusammenbringt, war das, was Benjamin aufnahm und sich als Erkenntnisinstrument und Schreibweise dienstbar machte.

dieser Wendung einen neuen Schlaf gefunden. Nicht mehr den des Dogmatismus, sondern den der Anthropologie.«

Das Hauptmerkmal der barocken Reflexion über den Menschen ist durch ihre Entstehung aus Verhaltenslehren bedingt. Sie entfaltet sich als Kasuistik und Kampfstrategie, d.h. vornehmlich als praktisches Wissen. Diese Reflexion bildet keinen Diskurs und umschließt keinen Korpus von Kenntnissen, sie ist nicht systematisch, begründet keine wissenschaftliche Disziplin, mündet in keine Klassifizierung. Benjamin greift auf jenes barocke Wissen über das menschliche Leben zurück, das im Randbereich der Wissenschaften blieb und von diesen noch als von Weisheit, Leidenschaften und Klugheit unberührt gedacht wird. Galt das Barock als Schauplatz und Verhandlungsraum verschiedener ›Wissenskulturen‹, bevor diese ab dem 18. Jahrhundert in einzelne Disziplinen getrennt wurden, so war der Aphorismus das Medium für die Erforschung und den Ausdruck eines Wissens, das sich um Felder wie Lebensklugheit, Beherrschung von Leidenschaften, den Umgang mit der Fortuna, Leben in der Politik herum angesammelt hatte.<sup>54</sup> Oder wie Foucault es formuliert: »Keine Philosophie, keine politische oder moralische Option, keine empirische Wissenschaft gleich welcher Art, keine Beobachtung des menschlichen Körpers, keine Analyse der Sinneswahrnehmung, der Vorstellungskraft oder der Leidenschaft ist jemals im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auf etwas wie den Menschen gestoßen«<sup>55</sup>.

Im Zwielficht des Barocks bewahrt die Fülle des menschlichen Lebens noch ihre Geschlossenheit, und die Kraft der Leidenschaften muss sich keiner festen Einordnung unterwerfen. In diesem noch ungeteilten Kosmos war der Aphorismus das privilegierte Ausdrucksmittel, und Benjamins Rückgriff auf diese Form erfolgt aus einer ähnlichen Haltung gegenüber den Menschen, dem Stadtleben und anderen Sujets. Benjamins Gestus ist hier ein doppelter: einerseits ablehnende Reaktion auf herkömmliche Kategorien wie Leib, Körper, Geist und Seele, andererseits Rettung von Erfahrungs- und Ausdrucksformen, die im anthropologischen Diskurs des 20. Jahrhunderts keinen Platz mehr fanden. So finden durch die Finten des barocken Aphorismus die typischen Benjamin'schen Themen Scham, Liebe, Zuneigung und Schmerz ihren Ausdruck. Auch wenn diejenigen, die von einer grundlegenden Konti-

<sup>54</sup> Michel Foucault beschreibt die postbarocke Entwicklung folgendermaßen: »Wenn man eine ziemlich kurze Zeitspanne und einen begrenzten geographischen Ausschnitt herausnimmt – die europäische Kultur seit dem sechzehnten Jahrhundert –, kann man sicher sein, daß der Mensch eine junge Erfindung ist.« (Ebd., S. 463).

<sup>55</sup> Ebd., S. 414.

nuität in der Geschichte ausgehen, die Verhaltenslehren für Vorläufer und Teil einer Vorgeschichte der Anthropologie halten und das barocke Wissen teilweise tatsächlich in die Ethnologie, die Psychologie und die Phänomenologie eingeflossen sein mag, erwies sich ein Rest davon als nicht artikulierbar und wurde verworfen. Es sind eben diese Reste, mit denen Benjamin statt einer philosophischen Anthropologie eine Art barocke Schwellenkunde betreibt, dessen ›Organon‹ der Aphorismus ist.

5.  
DIE PONDERACIÓN MISTERIOSA:  
EINE GRACIÁN'SCHE FIGUR  
IM TRAUERSPIELBUCH<sup>1</sup>

Mit Baltasar Gracián vertrauten Walter Benjamin-Lesern fällt sofort auf, dass der letzte und abschließende Abschnitt von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* einen unverkennbar Gracián'schen Titel trägt: »Ponderación misteriosa« (I, 407).<sup>2</sup> Als fremdartiges und rätselhaftes Bruchstück stehen die spanischen Vokabeln im deutschen Text. Lange Zeit wurden sie übersehen oder in Benjamins Reflexionen subsumiert. Bernd Witte deutet in seinem Kommentar zum Trauerspielbuch die Figur der *ponderación misteriosa* als »Sinnbild für Benjamins eschatologische Zuversicht: ›Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten.«<sup>3</sup> Für Witte verdichtet diese Figur den theologischen Gehalt des Trauerspielbuches, zugleich zeigt sie aber auch die »Fragwürdigkeit seines literarischen Anspruches«<sup>4</sup>. Mit diesem Urteil sieht Witte nicht nur Benjamins Theorie des Trauerspiels und der Allegorie als wenig bedeutsam an, sondern erschwert auch den Zugang zu einer der produktivsten Momente der Rezeptionsgeschichte von Graciáns *ponderación misteriosa* im 20. Jahrhundert.

Der deutsche Romanist Viktor Klemperer betrachtete das spanische Barock als ein »zweites Altertum«, denn »das alte Spanien, dessen Geschichte sich bruchlos [...] bis zu Calderóns Tod etwa rechnen lässt, starb wirklich, politisch und geistig, kaum anders als das antike Rom

- 1 Dieses Kapitel ist vorab erschienen in: *Weimarer Beiträge*, Jg. 63, Heft 1, 2017, S. 59–77.
- 2 Benjamin folgt Karl Borinskis Schreibart der *ponderación misteriosa* mit »y« statt »i«, denn er zitiert hier aus zweiter Hand. Borinski war somit ›Zwischenhändler‹ der *ponderación misteriosa*.
- 3 Bernd Witte: *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart 1976, S. 132.
- 4 Ebd.

und das antike Griechenland starben. [...] Es ist so tot und so lebendig, genau so reich, genau so voll von Anregungen für das Heute und genau so abgetrennt vom Heute wie die griechisch-römische Antike.«<sup>5</sup> Dieses Gefühl des Abstands zum spanischen *Siglo de Oro* und der Abgeschlossenheit seiner Produktionen, trifft insbesondere Graciáns Rhetorik-Traktat *Agudeza y arte de ingenio*<sup>6</sup> (1648), das bis heute nicht ins Deutsche übersetzt ist.

Wenn das vorliegende Buch die Aufmerksamkeit auf die *ponderación misteriosa* richtet, auf diese scheinbar entlegene, historisch abgeglotene Sprach- und Denkfigur, dann nicht aus einem vergangenheitsbezogenen Geiste heraus, sondern weil Benjamins Gebrauch derselben darlegt, wie anhand der Rhetorik ästhetische, theologische und politische Probleme artikuliert werden können. Vor allem angesichts der gegenwärtigen Renaissance der Rhetorik,<sup>7</sup> gewinnen Diskurse, Denkweisen und Theorien an Relevanz, die die figurative Kraft der Sprache nicht nur in Kauf nehmen, sondern sich diese produktiv aneignen. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, inwiefern Benjamins eigene Lesart des Begriffs ein neues Licht auf Graciáns originellen Beitrag zur Rhetorik werfen kann.<sup>8</sup>

5 Viktor Klemperer: »Gibt es eine spanische Renaissance«?, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur*, 16, 1927, S. 129–161, hier 161.

6 Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio* [Scharfsinn und Kunst der Einbildungskraft/poetischen Kreativität], Madrid 1974. Das Buch erschien 1648 kurz nach dem *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* und war eine erweiterte und überarbeitete Fassung des bereits 1642 publizierten Werkes *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza* [Kunst der Einbildungskraft, Traktat über den Scharfsinn].

7 Vgl. Walter Jost; Wendy Olmsted (Hg.): *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Oxford 2004; Herbert Simons (Hg.): *The Rhetorical Turn. Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*, Chicago 1990.

8 Graciáns *Agudeza y arte de Ingenio* wurde lange nicht berücksichtigt und bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts findet sich kein systematischer Interpretationsversuch des Buches. Gründe dafür waren die klassizistische Verwerfung der Phantasie, die das Konkrete im *concepto* erfinderisch zusammenzufassen versucht, und die Schwierigkeiten, die das Traktat den Übersetzern bereitstellt. Die Hauptinterpretationen beschäftigen sich vornehmlich mit der Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Buches. So siedeln Ernst Robert Curtius, Ulrich Schulz-Buschhaus und Marcelino Menéndez y Pelayo die *Agudeza* zwischen Rhetorik und Poetik an, während Emilio Hidalgo-Serna, Marc Fumaroli, Benito Pelegrin und Peter Werle sie der Dialektik bzw. Logik zurechnen. Manfred Hinz versteht hingegen die *Agudeza* als eindeutig der Rhetorik zugehörig, allerdings einer, die mit der ciceronianischen Version der Rhetorik nichts zu tun habe. (Vgl. Manfred Hinz: »Agudeza und Progymnasmata«, in: Laufhütte, Hartmut; Michael Titzmann (Hg.): *Heterodoxie in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2006, S. 175–190.

Die Denkfigur der *ponderación misteriosa* bei Baltasar Gracián

Einer der interessantesten Momente der *Agudeza y arte de ingenio* besteht darin, dass Gracián nicht nur die traditionellen Figuren der Rhetorik neu aufrollt, sondern auch seine eigenen Schöpfungen in das konzeptistische Schema der Pointen bzw. *agudezas* (*wit*, Witz, Scharfsinn) einbringt.<sup>9</sup> Ein *concepto* ist ein Werk des Verstandes, aber es wäre ein Irrtum, dieses nur als ein intellektuelles Spiel mit Bildern, Worten, Gedanken oder als eine bloße literarische Schöpfung aufzufassen. Nach Gracián kann ein *concepto* die versteckten Korrespondenzen und Beziehungen zwischen den Gegenständen der Welt abbilden. Darin besteht seine erkenntnisbringende Funktion, die aus der Bildlichkeit der Sprache stammt und vom eigenen *ingenio* und der Kreativität abhängt. In diesem Sinne ist ein *concepto* der höchste Ausdruck der erkennenden und schöpferischen Subjektivität. Die *agudeza por ponderación misteriosa* ist ein solches *concepto*, eine der höchsten Leistungen des Ingeniums, ein ästhetischer *artificio* (Kunstgriff), den Gracián folgendermaßen definiert:

Die Kunstfertigkeit dieser Art von Scharfsinn besteht darin, das Geheimnis innerhalb der Verbindung zweier entgegengesetzter Pole oder von mit dem Subjekt korrelierenden Begriffen wie Ursache, Wirkungen, Umständen und Möglichkeiten zu vermehren; und danach in jenem abwägenden Zusammenreffen und Sich-Vereinigen eine subtile, adäquate Begründung zu liefern, die es befriedigt.<sup>10</sup>

Anders als die *ponderaciones por contrariedad*, die auf der Koinzidenzlehre (*coincidentia oppositorum*) basieren und die auf das vereinende und gleichzeitige Auftreten von Gegensätzen oder zweier einander ausschließender Ereignisse hin konstruiert sind, erzeugt die *agudeza por ponderación misteriosa* den Eindruck eines Rätsels, indem sie spielerisch einen unerwarteten und unvorhersehbaren Grund für

<sup>9</sup> Zu Graciáns Bezügen zum Konzeptismus siehe Emilio Hidalgo-Serna: »Origen y causas de la agudeza: necesaria revisión del conceptismo español«, in: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main 1989, S. 477–486; Miguel Romera Navarro: *Estudios sobre Gracián*, Austin 1950; Miguel Batllori: *Gracián y el Barroco*, Rom 1958.

<sup>10</sup> Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, S. 37. »Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias y contingencias; y después de aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada que la satisfaga.« (Übersetzung M.V.).

die Zusammenführung zweier unterschiedlicher Elemente nennt. Die *ponderación misteriosa* reagiert nicht nur auf eine Sinnlücke, indem sie diese erfinderisch mittels ingenüöser *conceptos* und Verbindungen schließt, sondern sie soll dabei auch den Eindruck von unergründlicher Tiefe und von etwas ›Mysteriösem‹ erwecken.

Als eine Form von *agudeza*<sup>11</sup> ruft die *ponderación misteriosa* nicht nur einen ästhetischen Genuss hervor, sondern erzeugt zugleich durch ihre Bilder ein Wissen, das die sinnlichen und »unsinnlichen Ähnlichkeiten« (II, 211) der Welt festhalten kann. Die *agudeza* ist Vorgang des Verstandes – »intellectual activity«<sup>12</sup> – und dessen Produkt zugleich. Sie verdichtet und drückt die Ähnlichkeiten in Form von *conceptos* aus und prägt die Denkweise und Haltungen des dichtenden Subjekts.<sup>13</sup> Edward Sarmiento sieht in der »conceptist attitude [...] an example of that definition of a philosopher as ›the man who sees connexions«<sup>14</sup>. Diese conceptistische Haltung wird von den Romantikern, vor allem mit ihrem aus dem *conceptismo* abgeleiteten Witzbegriff, entfaltet und erweitert.<sup>15</sup> Jean Paul spricht etwa von einer »logische[n] Chemie« des Witzes und vom »ästhetische[n]« Witz als dem »verkleidete[n] Priester, der jedes Paar kopuliert«<sup>16</sup>, eine Definition, die der Gracián'schen Bestimmung der *agudeza por ponderación misteriosa* sehr nahe steht. Sie lautet:

11 Michael Woods bietet eine nützliche Einführung in einige wichtige Begriffe von Graciáns *Agudeza y Arte de Ingenio* an, die für den nicht Spanisch sprechenden Leser besonders empfehlenswert ist. Vgl. Michael Woods: »Understanding Gracián«, in: ders.: *Gracián meets Góngora. The theory and practice of wit*, Warminster 1995, S. 3–17.

12 Edward Sarmiento: »Graciáns Agudeza y arte de ingenio I«, in: *The modern Language Review* XXVII, Nr. 3, 1932, S. 280–292, hier S. 283.

13 Bei diesen Definitionen, die auf die kognitive und logische Seite der *agudeza* aufmerksam machen, darf allerdings die phantasievolle und erfinderische Dimension des Scharfsinns nicht vergessen werden. Lange Zeit konzentrierte sich die Gracián-Forschung auf die rhetorische und ästhetische Bedeutung der *agudeza* und vernachlässigte dadurch deren kognitive Dimension. Emilio Hidalgo-Serna lehnt eben diese Begrenzung des Ingeniums und des *concepto* auf das rein Literarische ab und spricht dem *ingenio* das Vermögen zu, die Wahrheit zu erkennen. Vgl. Emilio Hidalgo-Serna: *Das ingenüöse Denken bei Baltasar Gracián*, München 1984, S. 13.

14 Sarmiento: »Graciáns Agudeza y arte de ingenio I«, a.a.O., S. 283.

15 Vgl. Friedrich Schlegel: »Lyceums-Fragmente« und »Athenäums-Fragmente«, in: Friedrich Strack; Martina Eicheldinger Martina (Hg.): *Fragmente der Frühromantik 1*, Berlin 2011, S. 9–21; 22–83, hier S. 32, 45, 17 und 11.

16 Jean Paul: *Werke*, München 1959–1963, Bd. 5, S. 173.

Der Begriff verspricht viel, doch er stimmt mit der Realität seiner Großartigkeit überein. Wer Geheimnis sagt, sagt Vielfalt, verborgene und verschüttete Wahrheit, und jede Erkenntnis, die einen Preis hat, wird dafür umso mehr geschätzt und als genussvoll erachtet.

Die Kunstfertigkeit dieser Art von Scharfsinn besteht darin, das Geheimnis innerhalb der Verbindung zweier entgegengesetzter Pole oder von mit dem Subjekt korrelierenden Begriffen wie Ursache, Wirkungen, Umständen und Möglichkeiten zu vermehren; und danach in jenem abwägenden Zusammentreffen und Sich-Vereinigen eine subtile, adäquate Begründung zu liefern, die es befriedigt.<sup>17</sup>

Nach dieser Definition wird jedes Mal, wenn sich die Einsicht und Aufdeckung der Ähnlichkeiten und Korrespondenzen zwischen zwei Sachen als besonders schwierig erweist oder wenn der Sinn eines Textes sich hermeneutischen Anstrengungen, ihn zu erschließen, verweigert, eine *agudeza por ponderación misteriosa* benötigt und gefordert. Die Fähigkeit, *agudezas* zu formulieren, ist für Gracián der wesentliche, entscheidende Zug der poetischen Schöpfung.

Die *ponderación misteriosa* scheint so an erster Stelle eine intellektuelle Leistung zu sein, ein Verfahren oder ein Rekurs, der dazu eingesetzt wird, die Lesbarkeit der Welt zu steigern oder wiederherzustellen.<sup>18</sup> Es geht darum, den Katarakt der Signifikanten, den Schwindel ihrer grundlosen Tiefe, den Benjamin als herabstürzende Bewegung des Allegorikers »von Sinnbild zu Sinnbild« (I, 405) bezeichnet, mittels einer neuen Figur, eines neuen Bildes oder Emblems, aufzuhalten. Benjamins Bemerkung über das Neue im Barock trifft auch auf Graciáns eigenes Stilbewusstsein zu:

›Ars inveniendi‹ muß die Dichtung heißen. Die Vorstellung von dem genialen Menschen, dem Meister *artis inveniendi*, ist die eines Mannes gewesen, der souverän mit Mustern schalten konnte. Die ›Phantasie‹, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neueren, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister. (I, 355)

Die *agudeza* bzw. der *wit* oder Witz besitzt einen so hohen Stellenwert im Denken Graciáns, weil in ihr die gelungene Darstellung ein Hauptteil

17 Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, S. 37. »Mucho promete el nombre; pero corresponde a la realidad su perfección; quien dice misterio dice preñez, verdad, escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta es más estimada y gustosa.« (Übersetzung M.V.).

18 Zu Gracián als Entzifferer der Chiffren der Scheinwelt und Vorbild der Selbstverbergung zugleich vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981, S. 108–122.

der erbrachten Leistung ist. Die Praxis des *wit* geht nicht nur in der (passiven) Wahrnehmung von Korrespondenzen auf, sondern fordert die Tätigkeit des Menschen bei der Darstellung derselben. Bei Gracián verbinden die Korrespondenzen zwar die Dinge miteinander, aber sie stiften keine eindeutige Beziehung zwischen Wort und Ding. Das Gracián'sche *concepto* wird somit zur allegorischen Operation. Lässt sich die signifikante Beziehung zwischen Wort und Ding nicht bestimmen, dann muss der Dichter die Sinnlücke mit Hilfe einer *agudeza por ponderación misteriosa* schließen. Sie ist insofern auch Kunst der Entdeckung und Erfindung von entfernten Ähnlichkeiten, und sie leistet ein Doppeltes: einerseits reagiert sie auf den fehlenden Sinn eines Zusammenhangs mit der Erwägung und Erfindung erklärender ingenüser und subtiler Verbindungen; andererseits gibt sie gleichzeitig ein Rätsel auf (*levanta el misterio*), wo es eigentlich keines gibt.<sup>19</sup> Sie erschwert absichtlich die Anordnung der Korrelate und erweckt den Eindruck unergründlicher Tiefe. Diese faszinierende Dunkelheit verstärkt wiederum die Strahlkraft der unerwarteten Pointierungen und (Sprach-) Bilder. Der Eindruck eines ›Wunders‹ kommt auf diese Weise zustande.

### Die *ponderación misteriosa* als architektonische Figur bei Borinski

Den Begriff der *ponderación misteriosa* entnahm Benjamin Karl Borinskis umfangreichem Werk *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: Vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, das eine der Hauptquellen für seine Gracián- und Barockstudien darstellt. Dieses Buch war damals gemeinsam mit Borinskis *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland* ein allgemeines Referenzwerk der Zeit.<sup>20</sup> Benjamins Umgang mit den genannten Texten wird aus der Bezeichnung ersichtlich, die er ihnen

<sup>19</sup> Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, S. 37 und 39: »Levantarse el misterio donde no lo hay es un helado de leche, porque da en vacío la ponderación. El más fundamental es la conexión con un extremo, o correlato, pudiendo haber sido con otros.«

<sup>20</sup> Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig 1914 und ders.: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894.

gibt: Er nennt sie ›Fundgruben‹, die mit ihrem Reichtum an Einfällen und Intuitionen den Leser anlocken. Ihr Wert liegt weniger in der Stringenz der Darstellung oder in der Genauigkeit der Angaben als vielmehr in der »Fülle des Materials, die manchmal willkürlich scheinende Verwirrung, die Vorliebe für das Entlegene und Unbekannte, die mit ihrem nackten stofflichen Reiz das Wesen des wissenschaftlichen Schmökers ausmacht« (III, 213). Sie erscheinen als Reservoir an Motiven, ja als eine Raritätenkammer, die man immer wieder besuchen kann, um sich die »leuchtende Bilderfolge« (ebd.) anzuschauen und hier Material für die eigene Schöpfung zu finden. Die Figur der *ponderación misteriosa* ist eines dieser Bilder, das Benjamin Borinskis Texten entnommen und mit neuem Inhalt gefüllt hat.

Der Ursprung des *conceptismo* bei Gracián liegt nach Borinski in der Vermengung unterschiedlicher Bereiche, wie derjenigen von Architektur und Rhetorik. Es war gerade diese von Borinski bei Gracián beobachtete Kombination einer »architektonische[n] Auffassung« mit den Grundsätzen eines »seltenen und geistreichen Schlußverfahrens (argumentos conceptuosos, rara, ingeniosa ilación)«<sup>21</sup>, die den Schlüssel zur Lösung des Problems bildet, wie sich der barocke Stil in den anderen Künsten verbreitet, vor allem in der Literatur. Graciáns Vorstellung vom Denken und Dichten als einer »Architektonik der ›Concepte‹« stellt den Stützfeiler von Borinskis Theorie eines »architektonischen« Ursprungs des Barock dar, welche die »Urbedeutung [des Barock] als Erbe der Alten«<sup>22</sup> verdeutlichen sollte.<sup>23</sup>

21 Ebd. Angesichts des bisher unbeachteten Einflusses, den Borinski auf Benjamins Barocktheorie ausübte, wäre eine Untersuchung dieser Verbindung zwischen beiden Autoren wünschenswert.

22 Ebd.

23 Der Begriff der Ruine, welcher eine zentrale Stellung innerhalb der Benjamin'schen Barocktheorie einnimmt, stammt, so wie die gesamte architektonische Konzeption des Barock, von Borinski. Wie die Katakomben zum Symbol Christi und damit zum Symbol der Auferstehung wurden, evozieren die Ruinen das Bild einer abgeschlagenen und vergangenen Schönheit und Vollkommenheit. Benjamin nimmt Borinskis symbolische Deutung der Ruinen auf und stellt eine Verbindung zwischen Allegorie und Ruine her, aus der seine Nähe zu Borinski ersichtlich wird: »Der gebrochene Giebel, die zertrümmerten Säulen sollen das Wunder bezeugen, daß das heilige Bauwerk selbst den elementarsten Kräften der Zerstörung, Blitz, Erdbeben, standgehalten. Das künstlich Ruinöse dabei erscheint als das letzte Erbe des nur noch tatsächlich, als malerisches Trümmerfeld, auf modernem Boden angesehenen Altertums« (I, 354). Die Ruinen stellen nicht nur Trümmer dar, sie sind vielmehr Schauplätze einer kommenden Erlösung.

Borinski, der auf den etymologischen Zusammenhang<sup>24</sup> zwischen Groteskem und Kryptischem hinweist, macht aus dem Mysteriösen bzw. dem Kryptischem das Hauptprinzip der neuen Ästhetik:

Denn schon damals scheint sich das Rätselhaft-Geheime der Wirkung beizugesellen dem Unterirdischen-Geheimen in der Herkunft der Groteske aus verschütteten Ruinen und Katakomben. Nicht von »grotta« im buchstäblichen Sinne sei es herzuleiten, sondern von dem »Versteckten« – Verhohlenen –, was die Höhle und Grotte ausdrückt.<sup>25</sup>

Aus der Materialität der Ruinen und Grotten abstrahiert Borinski die Funktion des ›Mysteriösen‹ und des Wunders. In diesem Kontext führt Borinski den Begriff der *ponderación misteriosa* ein, dessen Kraft und zentrale Stellung er emphatisch hervorhebt, indem er diese nicht als einen bloßen Effekt, sondern als »erstes und wichtigstes theoretisches Moment«<sup>26</sup> präsentiert, nämlich als Modell für das Prinzip des Wunderbaren.

Die *ponderación misteriosa* stellt in Borinskis Arbeit den Kern aller barocken Erscheinungen dar. Sie vereint die zwei wichtigsten Komponenten des Stils, die er vorher isoliert hatte, den »allgemeine[n] Triumph der Scenographie« und das »Wunder der Illusion«.<sup>27</sup> Dabei setzt sie die Möglichkeit von »Gottes Eingriff ins Kunstwerk« voraus, welche durch einen »architektonische[n]« Trick den »Eindruck übernatürlicher Kräfte« und des »wie von selbst Gestützten« (I, 408) erwecken soll. In wahrhaft barockem, zum Stoff passenden Stil beschreibt Borinski jene gewaltige Erscheinung der *ponderación misteriosa*, welche in Benjamins Darstellung des Trauerspiels die Zuschauer fesseln sollte:

24 Vgl. Paul Knaak: *Über den Gebrauch des Wortes »grotesque«*, Greifswald 1913, S. 10: »Auch die etymologischen Wörterbücher der neueren Zeit leiten den Ursprung des Wortes ›grotesque‹ her von dem italienischen ›grottesco‹, ›grotta‹, bilden teilweise sogar ein ›crypticus‹, das was dann wieder mit lat.-griech. ›crypta‹, ›crupta‹ in Zusammenhang gebracht wird«. (Zit. nach Dorothea Scholl: *Von den »Grottesken« zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 10, Anm. 2).

25 Borinski: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, a.a.O., S. 189. Auch das Malerische, welches Wölfflin für das Hauptmerkmal des Barock hält, leitet Borinski aus den geschwungenen Formen und plastischen Zierelementen, aus der Bewegung der bauschenden Gewänder und den Schweifwerken, Gips- bzw. Stuckarbeiten ab.

26 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, a.a.O., S. 193.

27 Ebd., S. 195.

Es ist die aristotelische Idee des *thymaston*, der künstlerische Ausdruck des Wunders [...]. Es ist der Eindruck übernatürlicher Kräfte, der im mächtig sich Ausladenden und wie von selbst Gestützten gerade in den Regionen der Höhe erweckt werden soll, gedolmetscht und akzentuiert durch die gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration. Auch die selbständige Plastik gestaltet jetzt das Wunder – antiker Herkunft in Ovidischen Metamorphosen – gegen ihre statischen und materialen Grundgesetze. Diesen Eindruck nur noch zu verstärken, wird auf der anderen Seite – in den unteren Regionen – die Wirklichkeit dieser Gesetze wieder übertrieben in Erinnerung gehalten. Was denn anderes wollen die durchgehenden Hinweise auf die Gewalt der tragenden und lastenden Kräfte, die ungeheuren Sockel, die doppelt und dreifach begleiteten vorgeschobenen Säulen und Pilaster, die Verstärkungen und Sicherungen ihres Zusammenhalts, um einen – Balkon zu tragen, was besagen sie, als durch die Stützwierigkeiten von unten das schwebende Wunder von oben eindringlich zu machen. Die ›Ponderacion misteriosa‹, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz: *Musicam diis curae esse*.<sup>28</sup>

Das Wunder besteht hier in dem Simulakrum der ausgesetzten Schwerkraft und dem Impuls der Auferstehung. Die *ponderación misteriosa* ist also als »schwebende[s] Wunder von oben« das Ergebnis von Gottes Gewalt und Gottes Gnade, welche durch die Scheinarchitektur und mit Hilfe von Säulen, Pilastern, Wolken und dem »gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration« (ebd.) plastisch »gedolmetscht und akzentuiert« werden. Auch wenn bei Gracián die *ponderación misteriosa* eine ganz andere Bedeutung als bei Borinski hat, deutet letzterer sie richtig als Kunstgriff, den er jedoch nicht nur als der Rhetorik, sondern auch als der Architektur zugehörig versteht. Es war eben diese besondere Deutung, die, wie noch zu zeigen sein wird, die Übertragung oder Anwendung des Konzepts auf den Bereich der Architektur ermöglichte.<sup>29</sup>

### Die *ponderación misteriosa* als Verklärung der Subjektivität

Im letzten Abschnitt des Trauerspielbuchs, welches seinen Namen der Gracián'schen Figur verdankt (I, 407ff.), gibt Benjamin Borinskis Ausführungen zur *ponderación misteriosa* fast vollständig wieder. Ein genauer Blick auf das Zitat zeigt, dass Benjamin den letzten Satz von Borinski in der Mitte unterbrochen hat. Im ausgelassenen

<sup>28</sup> Ebd., S. 193.

<sup>29</sup> Ebd.

Teil thematisiert Borinski eine interessante Verbindung zwischen der Musik und dem Wunder der *ponderación misteriosa*. Er lautet: »Die ›Ponderacion misteriosa‹, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz: Musicam diis curae esse [die Musik liegt den Göttern am Herzen, M.V.].«<sup>30</sup> Obwohl Benjamin also einige Seiten zuvor im Trauerspielbuch (I, 385) explizit einen Bogen zwischen Trauerspiel und Musik<sup>31</sup> schlägt, entscheidet er sich an dieser Stelle seines Textes, an der er Borinskis Aufzeichnung zur *ponderación misteriosa* zitiert, ein anderes Element einzuführen, nämlich das der Subjektivität. Diese Bewegung ist bemerkenswert, denn kompositorisch gesehen verlangt der Text am Schluss eine Apotheose, der Benjamin die Form einer Allegorie der Erlösung der Subjektivität gibt. Benjamins origineller Zusatz, den er dem Zitat anfügt, lautet: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten« (I, 408). Benjamin verfährt hier wie ein Allegoriker, er zersetzt, unterbricht und mischt verschiedene Sätze, mit denen er Bilder und Embleme gestaltet.<sup>32</sup> Sein Beitrag zur Bestimmung der *ponderación misteriosa* überträgt sie in ein anderes Register: das der Verherrlichung und Rettung der Subjektivität (des Allegorikers). Indem die *ponderación misteriosa* die Kreatürlichkeit und die Intervention Gottes in sich einschließt, legt sie die »theologische Essenz des Subjektiven« (I, 407) offen.<sup>33</sup>

30 Borinski: Ebd., S. 193. Schon in den ersten Aufzeichnungen und Vorarbeiten zum Trauerspielbuch stellt auch Benjamin eine Verbindung zwischen dem Trauerspiel und der Musik her. So postuliert er 1916 in *Trauerspiel und Tragödie* (II, 133–137) die Auflösung des Trauerspiels in Musik aufgrund seiner ungeschlossenen Form: »Der Rest des Trauerspiels heißt Musik« (II, 137).

31 Zu Benjamins Musiktheorie siehe Sigrid Weigels Aufsatz »Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen«, in: Tobias Klein (Hg.): *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, S. 85–93.

32 Zum Allegoriebegriff bei Benjamin vgl. Burkhardt Lindner: »Allegorie«, in: Michael Opitz; Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main 2000, Bd. 1, S. 50–94; Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, a.a.O., S. 110–124.

33 Im Augenblick des Schwindeln vor dem »bodenlosen Tiefsinn« (I, 404) ihres Abgrunds erlebt die Subjektivität die Grenze des Tiefsinns. Sie greift ihr »Wirkliches und sieht es als die bloße Spiegelung ihrer selbst in Gott« (I, 407). Aber auch wenn der Allegorie »das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere« (I, 406) eigen sind, darf sie nicht dort bleiben. »Das ist eben das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am vollständigsten sich

Eine Kontrastierung mit dem Gracián'schen Begriff der *ponderación misteriosa* kann an dieser Stelle hilfreich sein, um die Abwandlungen sichtbar zu machen, denen der Begriff bei Borinski und Benjamin unterzogen ist. Dabei erscheint umgekehrt auch der Gracián'sche Terminus in einem anderen Licht. Beim Vergleich der unterschiedlichen ›Versionen‹ der *ponderación misteriosa* fällt auf, dass diese bei Gracián zu einer ganz anderen Ordnung gehört. Ihr fehlt zwar die eschatologische Dimension, die Benjamin ihr zuschreibt, aber sie gilt dennoch als privilegiertes ästhetisches *artificio* (Kunstgriff) und als besonderes Produkt des menschlichen Ingeniums, bei dem die stark subjektive Dimension vorgezeichnet ist, die die *ponderación misteriosa* bei Benjamin erhält. Die ›Verklärung‹ der Subjektivität drückt sich bei Gracián jedoch auf eine andere Art und Weise aus als bei Benjamin. Die *agudeza por ponderación*, die Gracián als besondere konzeptistische Leistung des Ingeniums preist, erzeugt eine Intensivierung des Selbstbewusstseins und des Selbstgefühls des dichtenden und erkennenden Subjektes.

Michael Woods beschreibt die *ponderación misteriosa* treffend als »a kind of heightened expression, be it invective, paradox, exaggeration, or sensuousness« und als »mental exploration that precedes the production of a conceit in its public form«. <sup>34</sup> Dabei betont Woods die Zweideutigkeit des Verbes *ponderar*, das sowohl ›abwägen‹ oder ›nachdenken‹, d.h. eine intellektuelle Aktivität, einen Vorgang, als auch das Produkt, die Darstellung eines Ergebnisses bedeutet. Achtet man nur auf den ersten Aspekt der Definition der *agudeza por ponderación misteriosa*, dann wirkt Borinskis – und somit Benjamins – Gebrauch des Begriffes im Trauerspielbuch ziemlich befremdlich und unverständlich. Graciáns Definition der *ponderación misteriosa* erlaubt jedoch eine Interpretation, die diese als externen Gegenstand versteht. Gracián selbst spielt mit der doppelten Bedeutung der *ponderación* und lässt bei seinem Gebrauch offen, ob die *ponderación* sich ausschließlich im Inneren des Subjektes also im privaten oder aber auch im öffentlichen Bereich, also etwa als gelungene ästhetische Darstellung eines *concepto*, vollzieht. Folgt man dieser anderen, objektiven Interpretation der *ponderación*

zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt« (I, 406).

<sup>34</sup> Ebd., S. 642, S. 640 und 641.

*misteriosa*, wird Benjamins Gebrauch des Begriffs nicht nur plausibel, sondern auch ergiebig.

Borinskis architektonische Deutung der *ponderación misteriosa*, die Benjamins Interesse geweckt hat, wird nur verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Graciáns Definition des Begriffs auch eine nicht-mentalistische Interpretation erlaubt, d.h. eine Interpretation der *ponderación misteriosa*, die diese als externen Gegenstand versteht. Insofern ist die *ponderación* nicht nur ein psychologischer Prozess, sondern vor allem dessen (ästhetisch) geformtes Ergebnis.<sup>35</sup> Dieses nimmt die Form einer *agudeza*, einer Pointe oder eines Witzes, an.

Das Subjekt der *ponderación* stellt bei Gracián das Zentrum dar, in dem jede *línea de ponderación*, wie Ursachen, Effekte, Merkmale und Eigenschaften des Subjekts konvergieren:

Es ist das Subjekt, das durchdacht und abgewogen wird; sei es in geistreicher Eloquenz, sei es in genialer Zuspitzung, sei es durch Lob, sei es durch Tadel; eines, wie ein Zentrum desjenigen, von dem der Diskurs ausgeht, subtile Denklinien in Richtung der Objekte, die es umgeben; das heißt, es sind die Beigaben, die es krönen, denn sie sind seine Ursachen, seine Wirkungen, Attribute, Qualitäten, Möglichkeiten, temporale, lokale und modale Umstände, etc.<sup>36</sup>

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Merkmale des Subjekts ermöglicht die Entdeckung von Korrespondenzen und Verbindungen, welche eine besondere Darstellungsform erfordern. *Ponderar* heißt deshalb auch »the process of giving it [the subject matter of the conceit] an artistic form«<sup>37</sup>: »Er stellt die Attribute einzeln dem Subjekt und sie gegenseitig einander gegenüber, und während er formale oder

35 Vgl. Woods, »Understanding Gracián«, a.a.O., S. 641: »This being so, it follows that the verb *ponderar* in the expression ›exprímela, pónedérala‹ cannot be referring to the preliminary investigation of the subject-matter of the conceit, but must describe the process of giving it an artistic form. If ›ponderar‹ means ›ponder‹ here, than it must be a public pondering.« Kurzum: »The important thing is the end product, which is entirely public.« (Ebd.).

36 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, a.a.O., Discurso IV, S. 20: »Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera; ya en conceptuoso panegiris, ya en ingeniosa crisis, digo alabando, o vituperando; uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc.« (Übersetzung M.V.).

37 Woods: Ebd., S. 641.

inhaltliche Übereinstimmungen entdeckt, presst er diese aus, wägt sie ab, und darin liegt das Subtile.«<sup>38</sup>

An diese objektive Bedeutung des Wortes knüpft Borinski bei seiner architektonischen Übertragung der *ponderación misteriosa* an. Borinskis Registerwechsel von Rhetorik und intellektuellen Vorgängen zum Architektonischen lässt sich durch die Zweideutigkeit des Begriffes der *ponderación* und durch eine (Fehl)lektüre des Wortes *artificio* erklären, das sowohl ›Vorrichtung‹, ›Kniff‹, ›technischer Kunstgriff‹ als auch ›Trug‹ und ›Geschick‹ bedeutet.<sup>39</sup> Sein produktives Missverständnis erlaubte Borinski erst die Entfaltung einer ›architektonischen‹ Konzeption des Barock, die Benjamin von ihm übernommen und auf das Trauerspielbuch und dessen Gegenstand, die Trauerspiele, übertragen hat.

### Die *ponderación misteriosa*: musikalische Apotheose des Trauerspiels

Die drei letzten Seiten von Benjamins Trauerspielbuch kommen – entsprechend der Homologie, die zwischen Buch und Gegenstand besteht – der Szene einer Apotheose gleich. Von einer solchen spricht man, wenn das Schauspiel fast sein Ende erreicht hat, es dem Trauerspiel aber dank der plötzlichen Intervention eines fremden Elementes gelingt, sich durch einen Befreiungsschlag von der traurigen Atmosphäre, die bisher den Ablauf beherrschte, zu lösen. In Anlehnung an Borinskis Definition identifiziert Benjamin die *ponderación misteriosa* mit der Ursache des wunderbaren Umschwungs der Trauer in den jubelnden Ausbruch, mit dem das Spiel endet. Es handelt sich um einen allegorischen Sturz, der in der letzten Minute die Form einer anderen Allegorie, derjenigen der Auferstehung (I, 406), annimmt: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten«

38 Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, a.a.O., Discurso IV, S. 20. »Los va careando [a los atributos] de uno en uno con el sujeto y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia [...] exprímela, pondérala, y en eso está la sutileza.« (Übersetzung M.V.).

39 Fehler dieser Art gaben Alfred Morel-Fatio Anlass zu seiner vernichtenden Kritik: »Borinski, dont l'incompétence en matière de langue et littérature espagnoles apparaît dès les premières pages de sa dissertation [...]«, in: ders.: »Gracián interprété par Schopenhauer«, *Bulletin Hispanique*, XII, 1910, S. 377, Anm. 1. Zit. nach Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, a.a.O., S. 2–4.

(I, 408). Jener »zum Kosmos ganz beziehungslose Innenraum« (I, 299) des Trauergefühls, der auf der Bühne dargestellt wurde, verwandelt sich nun durch ein Wunder, das »Eingreifen Gottes ins Kunstwerk« (I, 408), in das Gegenteil. Die *ponderación misteriosa* ist eben dieses Wunder, das den Umschlag der Affekte bewirkt und den Gang des Allegorikers hinab in den Abgrund des Bösen anhält. Da der Allegoriker »das transzendental-ästhetische Subjekt des barocken Trauerspiels«<sup>40</sup> ist und an die Stelle der verschiedenen Trauerspielautoren tritt, entspricht dessen Schicksal dem Ende des Spiels.

Im Schwung der letzten Klimax rekurriert Benjamin auf die *ponderación misteriosa*. Ihre entscheidende kompositorische Funktion beruht auf der Tatsache, dass »die Auflösung der Situation [auf der Bühne] nicht tunlich ohne die Apotheose des Schlusses« (I, 371) ist. Anders als die restlichen Zitate des Trauerspielbuches dient das zitierte Bild der *ponderación misteriosa* weder als Beleg, noch hat es eine bloß schmückende Funktion. Das Zitat funktioniert wie ein performativer Sprechakt im Sinne Austins,<sup>41</sup> der beides, sowohl das Ende des Textes als auch das der Trauer bewirkt. Insofern sprengt Benjamin die Form des Zitats, die immer zwischen Gebrauch und Erwähnung einer Äußerung schwankt, und macht aus der *ponderación misteriosa* den tatsächlichen Einbruch des erlösenden Wunders in die Welt des Allegorikers, die Unterbrechung des (Trauer-)Spiels.

In *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1916), einem Text aus dem Kreis der Vorstudien zum Trauerspielbuch, der bereits, keimhaft vorgebildet, zentrale Einsichten enthält, die das Trauerspielbuch theoretisch entfalten wird, findet sich eine interessante Aussage über das Ende des Trauerspiels: »Das Spiel muß aber die Erlösung finden, und für das Trauerspiel ist das erlösende Mysterium die Musik; die Wiedergeburt der Gefühle in einer übersinnlichen Natur« (II, 139). Dass Benjamin zur Bezeichnung dieser Erlösung ein Fremdwort wählt, das etwas Mysteriöses und gleichsam Pompöses an sich hat, war gewiss kein Zufall. Die *ponderación misteriosa* beschwört als Klangfigur bisher nicht zu Gehör gekommene Resonanzen und stellt insofern ein Mittel dar, um das musikalische Element der Wörter ins Trauerspiel einzuführen, jene »andere Existenzweise des Wortes«<sup>42</sup>, die

40 Lindner: »Allegorie«, a.a.O., S. 59.

41 Vgl. J.L. Austin: *How to do things with words*, Oxford 1962.

42 Weigel: *Die Geburt der Musik aus der Klage*, a.a.O., S. 89.

des »Wortes in der Verwandlung« (II, 138). Denn Gefühlsausdruck und Sprachgehalt des Trauerspiels bewegen sich auseinander. Es ist gerade die Sprache als Träger von Aussagen, die diese Trennung verursacht: »Die Bewegung vom Naturlaut zum Gefühlslaut wird auf dem halben Weg zur Erlösung gehemmt, und zwar durch die Sprache, genauer, durch die Welt der Bedeutung.«<sup>43</sup> Benjamins Rede von Hemmung, Stocken, Stauung der Trauer weist auf die Unmöglichkeit einer Aufhebung der Gefühle in der Musik hin. Die Einführung der *ponderación misteriosa* vollzieht den Übergang der Trauer über die Sprache in Musik. Der Stoff des Trauerspiels, der bis dahin »von Sprache besessen« war, verlässt somit die Sphäre der Bedeutung und geht in dem »erlösenden Mysterium« (II, 139) der musikalischen Wörter auf. Der Laut löst sich von der Bedeutung ab. Es ist eine Befreiung, die zugleich die Befreiung von »jene[r] ungeheure[n] Hemmung des Gefühls« (II, 138) der Trauer bewirkt. Die fremden Wörter stellen einen effektiven »Kunstgriff« (I, 408) dar, der die Trauer in den Funken des spanischen sprachlichen Rhythmus zerstieben lässt und damit den unendlichen Spiegelungen des Trauerspiels ein Ende setzt.<sup>44</sup>

Diese Denkbewegung, die dem Fall in den Abgrund der Trauer Einhalt gebietet, ist etwas Neuartiges, das in der Entstehung des Buches erst relativ spät hinzutritt. Ein Blick in die Dokumentation der Textgenese des Trauerspielbuches zeigt, dass die ersten Reflexionen über Natur und Form des Endes des Trauerspiels sich an einem Modell des sanften Überganges, einer Art Fließen orientierten. Benjamin hatte 1916 zwei kleine Texte verfasst, in denen es um die Unterschiede zwischen Trauerspiel und Tragödie ging. In diesen Aufsätzen konstruiert er mithilfe einer neuen Begrifflichkeit eine Opposition zwischen Trauerspiel und Tragödie, die die Unterschiede in der Sprache und im Bezug dieser Theaterformen zur Geschichte erfasst. Das Ziel war, die »große und ebenbürtige Geltung« der Welt des Trauerspiels »auch gegenüber der Tragödie« aufzuzeigen (II, 140). Während in *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (II, 137–140) die Sprache in den Mittelpunkt der Gegenüberstellung rückt, bestimmt in *Trauerspiel und*

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. Menke: *Das Trauerspiel-Buch*, a.a.O., S. 231: Beim Ende des Trauerspielbuchs handelt es sich »um Bewegungen im Dreieck der Begriffe Trauer (oder Melancholie) – Spiel – Ernst, in dem kein Moment mit dem anderen kohärent ist oder in diesen seine Einlösung fände; Benjamins Abhandlung wird sich auf keine der Seiten schlagen wollen – oder doch nicht schlagen dürfen.«

*Tragödie* (II, 133–137) die unterschiedliche »Stellung zur historischen Zeit« (II, 134) das Maß für den Vergleich und die daraus resultierende Polarität von Tragödie und Trauerspiel.

In beiden Texten gelten die letzten Sätze dem Ende des Trauerspiels, und in beiden bedient sich Benjamin der Figur eines sanften Übergangs. In *Trauerspiel und Tragödie* heißt es: »Vielleicht steht ähnlich wie die Tragödie den Übergang historischer zu dramatischer Zeit bezeichnet, das Trauerspiel am Übergang der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik« (II, 137). In *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* findet sich folgende Formulierung: Die Trauer »muss sich aber auflösen; auf dem Grunde eben jener vorausgesetzten Einheit [der Sprache durch Gefühl] geht sie in die Sprache des reinen Gefühls über, in Musik« (II, 139, Hvhg. M.V.). Sowohl der Übergang der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik als auch der Übergang der Sprache in die Sphäre des Klanges und der Musik vollzieht sich in einer seidigen, fließenden Bewegung, bei der die durch Trauer gehemmten Gefühle und die Zeit umgeleitet werden: »Für die – innerhalb der Logik des Spiels notwendige – Erlösung tritt in Benjamins Lesart des Trauerspiels eine Auflösung der Spannung des Gefühls wie auch des Widerstreits zwischen Wort und Bedeutung; diese ist es, die als erlösendender Übergang in Musik gedeutet wird.«<sup>45</sup>

Neben der Weiterentwicklung seiner Theorie der Allegorie spielen Benjamins eigene Deutung der Gracián'schen *ponderación misteriosa* sowie seine Lektüre der Dramen Calderóns eine wichtige Rolle bei der Veränderung seiner anfänglichen Überlegungen zum Ende des Trauerspiels. Diese nehmen eine Wende, bei der die Figur des Übergangs zurücktritt, um Platz für eine andere, gewaltigere Form der ›Erlösung‹ zu schaffen, nämlich das »Eingreifen Gottes ins Kunstwerk« (I, 408). Die *ponderación misteriosa* bricht in den streng geschlossenen Raum der Trauer ein. Als ›Wunder‹ bewirkt sie den Ausgang der Trauer und des Trauerspiels zugleich. »[I]n dem Bilde der Apotheose« erhebt sich »ein von den Bildern des Verlaufes *Artverschiedenes* [...] und [weist] der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich« (I, 409, Hvhg. M.V.). Mit der Calderón'schen Apotheose konnte Benjamin außerdem auf eine frühere Figur in seinen Schriften zurückgreifen: die der »Auferstehungen des Ich« (II, 99). Betrachtet man die ›Ströme‹ am Ende des Trauerspiels – die musikalische Auflösung der Trauer und die das Spiel unterbrechende Apotheose –, so wird ersichtlich, dass die *ponderación misteriosa*

<sup>45</sup> Weigel: *Die Geburt der Musik aus der Klage*, a.a.O., S. 88.

beide in einem Bild und Klang vereint, nämlich in der »Allegorie der Auferstehung« (I, 405). Sie bildet zudem das perfekte Gegenbild zur allegorischen Zerstückelung.

Ein anderer Aspekt von Benjamins Gebrauch der *ponderación misteriosa* wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass Benjamin die Verbindungen von Wort und Sinn der barocken literarischen Produktion nach dem Modell des allegorischen Verfahrens interpretiert: »In den Anagrammen, den onomatopoetischen Wendungen und vielen Sprachkunststücken anderer Art stolziert das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, das allegorisch ausgebeutet werden darf« (I, 381). Die *ponderación misteriosa*, diese zwei schönen spanischen Wörter, die im Text als Klangfigur »stolzieren«, werden wiederum von Benjamin als Elemente einer »Allegorie der Auferstehung« (I, 406) »ausgebeutet« (I, 381).

Wie unterschiedlich und sogar widersprüchlich die Bedeutung der beiden Verben auch sein mag: Das Stolzieren oder Ausbeuten einer Sache oder eines Wortes setzt seine Materialität, seine Dinghaftigkeit voraus. An der *ponderación misteriosa* wird die Materialität der Schrift zur Bedingung für deren Lektüre. Der Boden dieses Lesens ist unsicher, weil sein Träger, die Schrift, weder an seinem ikonographischen Element noch an Volumen und Materialität eingebüßt hat. Vielmehr sträubt sich ihr undurchlässiges Material wie eine Relieffigur gegen den Sinn. »Nicht nur das Volk liest so Romane – nämlich der Namen oder Formeln wegen, die ihm aus dem Text entgegenspringen; auch der Gebildete liegt lesend auf der Lauer nach Wendungen und Worten, und der Sinn ist nur der Hintergrund, auf dem der Schatten ruht, den sie wie Relieffiguren werfen« (IV, 433, Hvhg. M.V.). »Der Formeln wegen« beschreibt genau die Art und Weise wie Benjamin Borinski liest. Die *ponderación misteriosa* wirft ihren klangvollen Schatten auf den Sinn und rückt dadurch selbst in den Vordergrund. Die Schrift geht nicht ganz in ihrem Sinn auf, und jener Teil von ihr, der aus Zeichen und Klang besteht, bleibt irreduzibel.

### Das Ende des Trauerspiels

Benjamins Entwürfe zum Ende des Trauerspielbuchs enthalten sehr präzise Angaben bezüglich der Rolle der Rettung bzw. Erlösung. Nach seinen Notizen sollten diese nur den »Beginn des Schlußteils« (I, 915)

des Buchs prägen und nicht dessen eigentliches Ende.<sup>46</sup> Denn zu einem Ende im eigentlichen Sinne kann das Trauerspielbuch nicht kommen. Das Ende des Trauerspielbuchs ist »overtaken« [...] by an allegory that comes to no end but only endings«<sup>47</sup>. Erst in den letzten Absätzen des Buches und nach dem ›Wunder‹ der *ponderacion misteriosa*, das gleichzeitig die Apotheose des Buches hätte sein können, erfährt der Leser, dass das klangvolle Ende in der erlösenden Apotheose nur dem spanischen Trauerspiel eigen ist; dem deutschen Trauerspiel bleibt dagegen eine definitive Rettung versagt: »Allein es ist ja die verklarte Apotheose, wie Calderón sie kennen lehrt, mit dem banalen Fundus des Theaters, den Reyen, Zwischenspiel und stille Vorstellung entfaltet, nicht aufzustellen« (I, 408). An diesem Punkt wird noch einmal sichtbar, weshalb Benjamin das spanische Trauerspiel für das ›uneingeholte‹ Vorbild des deutschen Trauerspiels hält. Während das spanische Drama jenseits des »banalen Fundus des Theaters« hin bis zur »verklärte[n] Apotheose« geht (I, 408), bleibt die »Spannung« (I, 257) der ungelösten »heilsgeschichtlichen Frage« (I, 258) zwischen religiösen Anliegen und weltlichen Lösungen beim deutschen Trauerspiel erhalten.

Die Apotheose geschieht, wenn die Szenen im Spiel so organisiert sind, dass sie »zu jener allegorischen Totalität [...] führen, mit welcher in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich erhebt und der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich weist« (I, 409, Hvhg. M.V.). Ist bei den spanischen Trauerspielen die *ponderación misteriosa* eben jenes Bild, das sich aus dem Verlauf erhebt und zur Apotheose führt, sperrt sich das deutsche Trauerspiel aufgrund der »mangelnde[n] Entwicklung der Intrige« (I, 409) gegen die abschließende Apotheose. Eben in diesem Mangel an Totalität besteht für Benjamin die eigentliche Schönheit des deutschen Trauerspiels. Nur die Intrige, die der Höfling spinnt und entfaltet, hätte eine zur Apotheose führende Totalität erzeugen können. Denn die Apotheose »bildet zwingend sich aus einer sinnvollen Konstellation des Ganzen, das sie nur mehr, auch minder nachhaltig betont, heraus« (I, 408f., Hvhg. M.V.). Diese »resistance to being emplotted, or rather ›transfigured‹ into a

46 Die verblüffende Wendung dieses Schlussteils hat die Aufmerksamkeit der Kommentatoren auf sich gezogen. Vgl. Menke: *Das Trauerspiel-Buch*, a.a.O., S. 231–252; Weber: »Genealogy of Modernity. History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 161–163.

47 Weber: Ebd., S. 163.

totalizing tale«<sup>48</sup> diagnostiziert Benjamin als Ursache der »Insuffizienz des deutschen Trauerspiels« (I, 409).<sup>49</sup>

Am Ende besteht das deutsche Trauerspiel nach Benjamin, jeder Form der Totalisierung widerstehend, aus Bruchstücken und Trümmern. Eigentlich wurde es von Anfang an als Bruchstück und Ruine konzipiert. Die konstitutiven Elemente des Trauerspiels, die Trauer und das Spiel, beharren unvermittelt und unvermittelbar als solche bis zum Ende. Das Ende des *Trauerspiel* ›buches‹ teilt in diesem Sinne die Unabschließbarkeit und den unabgeschlossenen Charakter seines Gegenstandes, weil beiden, sowohl dem Buch als auch dem deutschen Trauerspiel, die Apotheose und die euphorische Stimmung versagt bleiben. Anstatt seinem Traktat ein rundes Ende zu gestatten, gibt Benjamin ein definitives Ende auf und entscheidet sich für einen paradoxen Abschluss, der die Form eine weiterführenden Aufgabe hat: »Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken« (I, 409).<sup>50</sup>

Ohne die erlösende Apotheose perpetuiert sich die Trauer *im* und *als* Spiel. Das Ende des spanischen Trauerspiels beschreibt Benjamin hingegen als den »Umschwung, in dem die allegorische Versenkung

48 Weber: »Genealogy of Modernity«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 162.

49 »Nur die Intrige wäre vermögend gewesen, die Organisation der Szene zu jener allegorischen Totalität zu führen, mit welcher in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich erhebt und der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich weist. Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken; von der Idee des deutschen Trauerspiels kann einzig unter dieser Bedingung gehandelt werden. Weil aus den Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringen noch so wohl erhaltenen, hat das deutsche Trauerspiel des Barock den Anspruch auf Deutung. Im Geiste der Allegorie ist es als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an. Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest.« (I, 409) Die mangelnde Intrige des deutschen Trauerspiels verhindert nicht nur die Bildung einer Totalität des Plots, sondern auch die für ein gelungenes Spiel charakteristische Lustigkeit. Mit den Intriganten zieht die Komik, welche die »obligate Innenseite der Trauer« (I, 304) darstellt, ins Trauerspiel ein. »Das Trauerspiel erreicht ja seine Höhe nicht in den regelrechten Exemplaren, sondern dort, wo mit spielhaften Übergängen es das Lustspiel in sich anklingen macht. Daher denn Calderón und Shakespeare bedeutendere Trauerspiele geschaffen haben, als die Deutschen des XVII. Jahrhunderts, welche niemals über den starren Typus hinausgelangt sind« (I, 306).

50 Samuel Weber vermerkt die Perplexität, welche die auf diese Weise gestellte Aufgabe bei ihm hervorruft: »What can it mean, in the context of what Benjamin has been describing for some two hundred and fifty pages, to end by asserting – or rather demanding – that ›the powerful design‹ [*der gewaltige Entwurf*] of this form must be thought out to the end, *ist zu Ende zu denken*. What kind of an ›end‹ can be there for this ›powerful design‹ that never entirely succeeds in forming a form?« (Weber: »Genealogy of modernity«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, a.a.O., S. 162).

[...] gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr *spielerisch* in erdhafter Dingwelt sondern *ernsthaft* unterm Himmel sich wiederfindet« (I, 406, Hvhg. M.V.). Das deutsche Trauerspiel schlägt dagegen einen anderen, spielerischen Weg ein. Es verweigert die Trauer-*Arbeit* im Sinne Freuds<sup>51</sup> und bleibt beharrlich Trauer-*Spiel*. Das Spiel lässt sich nicht nur negativ auffassen, als Freiheit von Zweckbindungen, sondern ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass es einen freien Impuls darstellt. Charakteristisch für das Spiel ist das »Hin und Her einer Bewegung, die sich ständig wiederholt – man denke einfach an gewisse Redeweisen, wie etwa ›das Spiel der Lichter‹ oder ›das Spiel der Wellen‹, wo ein solches ständiges Kommen und Gehen, ein Hin und Her vorliegt, das heißt eine Bewegung, die nicht an ein Bewegungsziel gebunden ist.«<sup>52</sup> Im Spiel gibt man sich dem Unendlichen hin. Es fordert außerdem, dass man das Spiel spielt, d.h. es gibt kein Subjekt des Spiels. Spielen heißt (vom Spiel) gespielt werden, ohne dessen Herr zu werden. Das Spiel sprengt das Objekt-Subjekt-Schema, weil in ihm das Korrelat des Subjekts, das Objekt, nicht gefasst werden kann. Im Trauerspiel hebt die Melancholie, welche das Spiel antreibt, jeglichen Unterschied und jegliche Trennung zwischen Subjekt und Objekt auf, so wie die schaukelnden Wellen immer wieder auf das Ufer treffen; sie verlassen es nur, um mit erneuerter Kraft zurückzukehren.

Das Trauer-Spiel ist also letzten Endes Selbstdarstellung der Spielbewegung der Melancholie und der spielerischen Bedeutungssetzungen der Allegorie, die keinen eschatologischen Ausweg kennen. Bettine Menke schreibt, das Trauerspielbuch komme »endend nicht so recht zum Ende, sondern wiederholt die Gesten und schiebt den Abschluss auf«.<sup>53</sup> Es trifft sicher zu, dass das Buch »nicht so recht zum Ende kommt«, aber Benjamin schiebt nicht den Abschluss hinaus, vielmehr schafft er in einer mimetischen Geste mit seinem Objekt, dem deutschen Trauerspiel, und anhand des Bildes des Spiels Platz für die Idee der Unendlichkeit des Trauerspieles und der Melancholie. Im spanischen Drama sorgt ein Bild, das der *ponderación misteriosa*, für einen *Deus-ex-machina*-Effekt, der die Trauer auflöst. Das deutsche Trauerspiel hält hingegen an der Berausung und Entzückung durch das Unendliche

51 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt am Main 1975, S. 193–213.

52 Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, S. 29.

53 Menke: *Das Trauerspiel-Buch*, a.a.O., S. 231.

und das unendlich Traurige fest. Für eine Form, die nicht zur Vervollkommnung gelangt, die eigentlich die Form des Formlosen ist, gibt es keine Begrenzung, kein erschöpfendes und abschließendes Moment, sondern nur ein Aufgehen im Unendlichen, ein Sich-Auflösen im wolllütigen und spielerischen Hinsinken. Das Trauerspielbuch endet somit mit der Darstellung der irreduziblen Spannung, welche in der Doppeldeutigkeit von »festhalten« (I, 408) liegt. Das spanische und das deutsche Trauerspiel entfalten zwei Varianten eines ›Festgehalten‹-Werdens vor dem »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns« (I, 404): Festhalten als Zupacken, als jenes Ergreifen, mit dem Gott den Fall der Subjektivität des Allegorikers verhindert, oder Festhalten als die Fixierung des »Bild[es] des Schönen« (I, 409) in der trümmerhaften, unabgeschlossenen Form des Trauerspiels.



## 6.

# GRACIÁN UND LEOPARDI: EINE VERSPÄTETE ABRECHNUNG MIT DER JUGENDKULTURBEWEGUNG

Auch nach *Einbahnstraße* und Trauerspielbuch bleibt Baltasar Gracián für Benjamin ein wichtiger, wenn auch relativ verborgener Referenzpunkt. Die Figur Graciáns wird nun zunehmend als Verkörperung der *vita activa* angesehen und hat geradezu einen Schlüsselwert für das Verständnis von Benjamins Beziehung zur Jugendbewegung und für dessen frühes politisches Engagement unter der Führung des Reformpädagogen Gustav Wyneken. Benjamins Orientierung an Graciáns Denken Ende der zwanziger Jahre kreist um ein sich wiederholendes Motiv: die Überlegenheit des menschlichen Handelns gegenüber politischen Vorstellungen, die das Handeln in Anlehnung an Naturgewalten oder biologischen Prozessen konzipieren und dadurch einer Art ›Biologisierung‹ der sozialen Verhältnisse verfallen. Ein Beispiel dafür war die Jugendkulturbewegung, die mit ihrem Glauben an eine Transformation der Gesellschaft durch biologische Erneuerung in Form neuer Generationen eine metaphysische Basis für ihr politisches Projekt gefunden hatte.

Diese, auf eine aktuelle politische Bewegung bezogene Interpretation von Gracián, insbesondere von dessen *Handorakel und Kunst der Klugheit* präsentiert Benjamin in einer Rezension von Giacomo Leopardis *Pensieri*. Der kurze Text enthält eine scharfe Kritik an der Idee der Jugend, die in der Jugendkulturbewegung geläufig war, und deren Programm prägte. Bislang von der Forschung übersehen, stellt Benjamins Rezension nicht nur eine verspätete Abrechnung mit einer der wichtigsten politischen und kulturellen Bewegungen seiner Jugendzeit dar, sondern ist zudem wichtig für sein Verständnis von Graciáns Werk. Während Benjamin in seiner Rezension Gracián als erwachsenen Mann darstellt, der sich in der Geschichte entfaltet, gilt Leopardi ihm als passiver Jüngling, der nicht in der Lage ist, eine ästhetisierende Haltung, die ihn von der Welt fern hält, zu überwinden.

## Benjamin und die Jugendkulturbewegung

Als Teil der bürgerlichen Jugendbewegung war die deutsche Jugendbewegung »ein Phänomen der dynastischen Monarchien des frühen 20. Jahrhunderts«<sup>1</sup> und wurde deshalb als Teil der Gebildeten-Revolt eingestuft.<sup>2</sup> Historisch und soziologisch gesehen bedeutete die Jugendbewegung das Ausbrechen der jungen Generation aus der Enge der Städte und Wohnungen, aus der geistigen Beschränktheit der Elternhäuser und der Erziehungsanstalten. Das ganze Leben und die Erziehung sollten von der Idee der Jugend bestimmt und geleitet werden.<sup>3</sup> Schon als Gymnasiast trat Benjamin der Jugendkulturbewegung bei und wurde zum »strenge[n] und fanatische[n] Schüler von G. Wyneken« (1, 64), desjenigen Lehrers, welcher ihn »als erster in das Leben des Geistes« (1, 263) eingeführt hatte. Benjamin verstand seine eigene schriftstellerische Tätigkeit als eine sich »immanent in der Mission Wynekens« befindende Aktivität, deren Aufgabe es war, »Leute zu ihrer Jugendlichkeit zurückzubringen« (1, 99).

Wyneken erhob für die Jugendlichen des Bildungsbürgertums einen gesamtgesellschaftlichen Führungsanspruch, der sich unter seiner Leitung vollziehen sollte. Sein reformpädagogisches Programm ging somit über bloße Pädagogik hinaus und verstand sich als ›Weltanschauung‹, deren Quellen und Wegbereiter Schelling, Schopenhauer, Lagarde und Nietzsche waren.<sup>4</sup> Seine Diagnose der Gegenwart lautete, dass die Jugend sich in einer geistigen Krise der Zivilisation befinde, die sie und nur sie allein – nicht die Parteien, nicht die Kirchen, nicht die erwachsene Generation – zu überwinden bestimmt sei. Wynekens Programm war

1 Peter Dudek: *Fetisch Jugend. Walter Benjamin und Siegfried Bernfeld – Jugendprotest am Vorabend des Ersten Weltkrieges*, Bad Heilbrunn 2002, S. 245. Zum Thema ›Jugend‹ vgl. Thomas Koebner; Rolf-Peter Janz; Frank Trommler (Hg.): »Mit uns zieht die Zeit.« *Der Mythos Jugend*, Frankfurt am Main 1985.

2 Vgl. Ulrich Linse: *Die anarchistische und anarcho-syndikalistische Jugendbewegung 1919–1933*, Frankfurt am Main 1976, S. 124.

3 Das Programm in den Schulen und Erziehungsanstalten umfasste Aktivitäten wie gemeinsames Wandern, Singen, Schwimmen, Lesen, Diskutieren, Kochen und Schlafen in freier Natur. Die Jugendbewegung hatte damit zwar ein erkennbares Profil, doch beheimatete sie zugleich sehr heterogene Tendenzen und Denkrichtungen. Es entstand eine große Vielfalt von Gruppen: Wandervogel, Freie Deutsche Jugend, Freie Studentenschaft, Abstinenzlergruppen, Landschulheime, Mädchengruppen, Jungengruppen, gemischte Gruppen, auch die sozialdemokratischen und die zionistischen Jugendvereine waren vertreten.

4 Gustav Wyneken: *Schule und Jugendkultur*, Jena 1919.

von politischer Tragweite, denn er sah den Staat als wirtschaftlichen Träger des Schulsystems, forderte aber, dass er den Schulen freien Spielraum in der Ausgestaltung ihrer Inhalte gebe. Er sprach der Gesellschaft das Recht ab, die nachfolgende Generation zu bestimmen, denn er war der Auffassung, dass eine assimilierende Erziehung keinen Raum für gesellschaftliche Fortschritte lasse. Die Erziehung wurde somit zum Kampfplatz um die Gestaltung der kommenden Gesellschaft.

Benjamins enge Verbindung zu Wyneken hielt bis 1915, als es zum programmatischen Bruch mit dem Lehrer kam, weil dieser sich zum Krieg bekannt hatte. Wyneken hatte den Ersten Weltkrieg als ein »ethisches Erlebnis« gefeiert und somit in den Augen Benjamins Verrat an der Idee der Jugend begangen.<sup>5</sup> Was war aber diese Idee der Jugend, die so viele Jahre Benjamins Begeisterung auf sich ziehen konnte?

### Benjamins Distanzierung von der Jugendkulturbewegung

Die Lösung von der Jugendkulturbewegung wird von der Benjamin-Forschung bis heute als Bruch dargestellt und punktuell auf das für Benjamin traumatisierende Ereignis von Heinles Selbstmord 1914 zurückgeführt. Die Nacherzählung der Auswirkungen des Falls Heinle auf Benjamins Leben erfolgt hier in der Sprache der *rites de passages*: »Von einem Tag auf den anderen verzichtet er auf den Status des ewig jugendlichen Stürmers und Drängers und wird erwachsen. Es ist durchaus denkbar, dass das Datum dieses Einschnitts wirklich dasjenige des Selbstmordes seines Jugendfreund Heinle war.«<sup>6</sup> Tatsächlich aber kommt Benjamin immer wieder auf seine »jugendbewegte« Lebensphase zurück, ohne dass in diesen Zusammenhängen die Figur Heinle auftaucht. Anfang 1918 bewertet der bereits verheiratete Benjamin die »sechs Jahre [die] seit meinem Austritt aus der Schule

5 Vgl. den Brief an Gustav Wyneken vom 9. März 1915 (1, 263), in dem Benjamin sich »gänzlich und ohne Vorbehalt« von diesem lossagt. Der Verrat war mindestens ein doppelter: »an den Frauen, die Ihre Schüler [Wynekens] lieben«, ein Kommentar, der als Anspielung auf Wynekens Homosexualität gedeutet wurde, und an der absoluten Verbindlichkeit des reinen Geistes und der Idee, indem er die Jugend dem Staat »geopfert« hatte. Birgit Dahlke sieht auch im »Einbruch der »jüdischen Frage« in Benjamins Erfahrung mit der Jugendbewegung« und ihrem antisemitischen Studentenkorps einen Anlass für seine Distanzierung. (Birgit Dahlke: *Jünglinge der Moderne: Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln 2006, S. 228f.).

6 Dahlke: *Jünglinge der Moderne*, a.a.O., S. 247.

bis jetzt verflossen sind« als eine abgeschlossene, mit »unendlich viel Vergangenheit« befrachtete »Epoche« (1, 432). Die Benjamin-Forschung hat diese Unabhängigkeitserklärung von seiner Juvenilia übernommen. Das zeigt sich z.B. an der Geste der Herausgeber der *Gesammelten Schriften*, deren Editionspraxis die ›Jugendschriften‹ von Benjamins späterem Schreiben trennt und bei der Anordnung dieser »Frühen Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik« auf Form- und Gattungskriterien gänzlich verzichtet.<sup>7</sup> Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser behaupten entsprechend, dass die »Entwicklung von Benjamins originärem Denken« (II, 818) erst nach seinem Bruch mit der Jugendkulturbewegung begann.<sup>8</sup>

Wenn es aber zutreffen würde, dass Benjamin sich 1915 mit der Lossagung von Wyneken und dem Rückzug aus der Jugendkulturbewegung gleichzeitig auch definitiv vom Themenkomplex der Jugend lossagt, dann würden zumindest zwei Anspielungen Benjamins auf seine jugendbewegte Zeit keinen Platz in seinem ›Werk‹ finden. Vor allem aber würde die fast gespenstische Wiederkehr von bestimmten Motiven der Metaphysik der Jugend in seinen späteren Schriften, wie die Neigung zur Ästhetisierung, die Frage nach der gesellschaftlichen Wirksamkeit des Schreibens, das Denkbild des Erwachens und die Reserve gegenüber Deutungsmustern, die die Gesellschaft anhand natürlicher Prozesse interpretieren, unerklärlich bleiben. Denn für Benjamin ist Jugend, wie Uwe Steiner zutreffend schreibt, »kein Lebensalter, sondern eine Lebenshaltung«<sup>9</sup>, und ihre geistigen Produkte sind ihm etwas, das es zu bekämpfen gilt.

7 Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser begründen diese Entscheidung so: »In dieser Gruppe, bei der eine Differenzierung nach Kriterien der literarischen Form nicht vorgenommen wurde, erscheint der chronologisch-thematische Zuordnungsprimat deshalb gerechtfertigt, weil es sich um die den ganz jungen Benjamin kennzeichnende Gruppe von Texten handelt, die sich der durchgängigen Intention des darin Verhandelten nach drastisch von den reifen Arbeiten des Autors abhebt.« (»Anmerkungen der Herausgeber« [II, 817]).

8 Johannes Steizingers These, Benjamins Jugendschriften müssten außerhalb seines Werkes stehen, »weil sie sich weder selbst in ein Werk abschließen noch einfach seinem Autornamen zuordnen lassen«, folgt der Annahme der Herausgeber, einen eigentlichen »Autor« namens Walter Benjamin habe es vor 1914 nicht gegeben. Benjamins vermeintliche Anonymisierung durch die Benutzung eines Pseudonyms kann aber hierfür nicht als Beleg gelten, denn das Schreiben unter Pseudonym war Zeit seines Lebens Bestandteil von Benjamins Schreibpraxis und keineswegs ein Zeichen von schriftstellerischer Unreife. (Steizinger: *Revolte, Eros und Sprache*, a.a.O., S. 227).

9 Uwe Steiner: *Walter Benjamin*, Stuttgart 2004, S. 23.

Das eigentliche Problem bei der Beschäftigung mit Benjamins Jugendschriften besteht also nicht so sehr darin, bereits in den frühesten Schriften alles Spätere vorgezeichnet zu finden, als vielmehr deren verstörende Wirkung und Aktualität in späteren ›Phasen‹ seines Schaffens zu übersehen. Meine erste These lautet daher, dass die verstörende Wirkung von Benjamins Jugendschriften weniger mit der Frage der (nachträglichen) Konstruktion eines Autors im Foucault'schen Sinne zu tun hat, wie es bisher von der Benjamin-Forschung angenommen wurde, als mit dem Fortleben und der Wiederkehr der grundlegenden Motive der Jugendschriften, und zwar nicht nur derjenigen in Benjamins eigenem Schaffen, sondern vor allem auch derjenigen in Kultur und Politik der Weimarer Republik. Meine zweite These ist, dass die Abkehr von der Jugendkulturbewegung keinen einmaligen Akt in Benjamins Denken und Leben darstellte, sondern dass man von einer kontinuierlichen Abarbeitung an ihren Hauptbegriffen und Ansichten sprechen muss, deren verschiedene Momente erkennbar gemacht werden sollen. Meine dritte These lautet, dass Benjamin als Reaktion auf die politische Situation der Zeit eine Gegenfigur, einen Gegenpol zu den jugendlichen Tendenzen suchte; diese Gegenfigur ist Baltasar Gracián.

Noch im Jahre 1933 beschäftigte sich Benjamin in seinem Pariser Exil in *Rückblick auf Stefan George* (III, 392–399) mit dem Thema ›Jugend‹ und polemisiert dabei gegen den Jugendstil: »Es ist der Jugendstil; mit andern Worten der Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eignen Schwäche tarnt, indem es kosmisch in alle Sphären schwärmt und zukunftsstrunken die ›Jugend‹ als Beschwörungswort mißbraucht« (III, 394). Der Missbrauch, der hier beklagt wird, besteht in der »Regression aus der sozialen in die natürliche und biologische Realität« (III, 394), d. h. in einer Hypostasierung des jugendlichen Alters, in der Benjamin das Symptom einer gesellschaftlichen Krise sieht. Die künftige Entwicklung seines Denkens und der Ausgang dieser Krise zeichneten sich schon 1928 in einer Rezension zur deutschen Leopardi-Übersetzung ab. Dieser kaum beachtete Text ist eines der wichtigsten Zeugnisse für Benjamins kritische Abrechnung mit der Jugendkulturbewegung und mit dem Pathos der Jugend.

## Das Dornröschen: zur ambivalenten Bestimmung der Jugend

»Die Jugend aber ist das Dornröschen, das schläft und den Prinzen nicht ahnt, der naht es zu befreien«<sup>10</sup> (II, 9). So lautet die Verbildlichung der Idee der Jugend, die Benjamin in seiner ersten, in *Der Anfang* veröffentlichten theoretischen Arbeit präsentiert. Schon in diesen ersten Zeilen des Textes drängen sich die problematischen Aspekte auf, mit denen die Benjamin'sche Bestimmung der Jugend behaftet war.<sup>11</sup> Die Jugend, zu einer befreienden Mission auserkoren und Trägerin der größten Erwartungen, diejenige zu sein, »die in einigen Lustren die Weltgeschichte weben und gestalten wird« (II, 9), wird als schönes, schlafendes, auf ihren Erlöser wartendes Mädchen dargestellt. »Daß die Jugend erwache, daß sie teilnehme an dem Kampfe, der um sie geführt wird« (II, 9), lautet Benjamins Forderung an seine Generation.

Der Kontrast zwischen dem Aufruf zu erwachen einerseits und der (weiblichen) Passivität der Jugend andererseits wird auffälliger, wenn man den Inhalt jener Mission näher betrachtet. Die Jugend sollte nicht nur die Bedrohung durch einen sie übermannenden Pessimismus überwinden, dessen Keim »in jedem denkenden jungen Menschen« (II, 9) liegt, sondern auch die leidende Menschheit erlösen. Die Jugendlichen allerdings sind müde und melancholisch gestimmt: »Wenn sie [die Jugend] sich endlich offenen Auges erkennt, wird sie sehen, wieviel Feigheit und endlose Müdigkeit in ihr war« (II, 47). Diese Unfähigkeit zu handeln lag nach Benjamin in der Natur des Jungseins, denn »jung ist ein Mensch, solange er sein Ideal noch nicht völlig in die Wirklichkeit umgesetzt hat. Das ist das sichere Zeichen des Alters: im Gegebenen das Vollkommene zu sehen« (II, 11). Im Bild von Dornröschen findet der tiefste Widerspruch der Metaphysik der Jugend zwischen der Unbedingtheit der Aufforderung an die Jugend und ihrem melancholischen Ideal, dem jegliche Konkretion fern steht, eine schöne Aufhebung. Je deutlicher sich die Retter als ohnmächtig

10 Dieses Erwachen durch den Kuss des Prinzen enthält eine erotische Komponente, deren Verdrängung in paradoxer Weise in eine Präsenz der Sexualmetaphorik im Diskurs über das Geistige mündet. Vgl. Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit*, a.a.O. und Sigrid Weigel: »Eros«, in: Opitz; Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, a.a.O., S. 299–340.

11 Zur Ambivalenz in Benjamins Jugendphilosophie siehe Johannes Steizinger: »Zwischen emanzipatorischem Appell und melancholischem Verstummen. Walter Benjamins Jugendschriften«, in: Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, a.a.O., S. 225–238.

und selbst erlösungsbedürftig erweisen, desto mehr *ardor* strömt in den Aufruf zum Erwachen.

Die Wahl von Dornröschen als Gesicht der Jugend weist zudem auf eine weitere Bestimmung ihres Pathos hin, nämlich auf ein ästhetisches Konzept der Jugend. Ihre Schönheit steht für das ästhetische Asyl, figuriert als »magnetischer Pol der ideellen Erfüllung«<sup>12</sup> – einer Erfüllung, welche gerade durch die Suspendierung der Auswirkungen des Alterns in ihrem Schlaf, die gleichzeitig einen Aufschub des Todes und der Zeit ermöglicht, nie erreicht werden kann. Hier zeigt sich noch einmal, dass der Preis für die Aufrechterhaltung des Ideals die Lähmung ist. Denn jedes Handeln und jeder Erfolg richtet sich gegen »dies ständige vibrierende Gefühl für die Abstraktheit des reinen Geistes« (1, 175), welches für Benjamin die Jugend kennzeichnet.

### Politisches Schreiben

Eine zentrale Stellung im Kampf um die Jugend hatte jenes neu gewonnene Bewusstsein von Sprache, aus dem die Aufgabe hervorging, eine emanzipatorische »Sprache der Jugend« (VI, 478) zu schaffen. Auf diesem beruhte Benjamins Verehrung für Carl Spitteler, der das Vorbild für die Jugend verkörperte, weil er über eine »Sprachbeherrschung« (II, 12) verfügte, die er »wohl mit keinem Lebenden« (ebd.) teilte. Erdmut Wizisla hat darauf hingewiesen, dass Benjamins Begeisterung für die Gedichte Friedrich Heines mit der Suche nach dieser neuen Sprache zu tun hatte.<sup>13</sup> Benjamins Mission innerhalb der Jugendbewegung hing insgesamt eng mit dieser Suche nach einer der Jugend adäquaten Sprache zusammen. Seine Beiträge für *Der Anfang*, die Berliner Schülerzeitschrift der Jugendbewegung, verfasste er unter dem Pseudonym ›Ardor‹, der Brennende. Seine schriftstellerische Tätigkeit zielte darauf, »daß die Jugend erwache, daß sie teilnehme an dem Kampfe, der um sie geführt wird« (II, 9).

12 Ansgar Hillach: »Ein neu entdecktes Lebensgesetz der Jugend«. Wynekens Führergeist im Denken des jungen Benjamin«, in: Klaus Garber; Ludger Rehm (Hg.): *global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin Kongress 1992*, Bd. II, München 1999, S. 873–890, hier S. 890.

13 Erdmut Wizisla: »›Fritz Heine war Dichter‹. Walter Benjamins Jugendfreund«, in: Lorenz Jäger; Thomas Reghely (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. *Frankfurter Benjamin-Vorträge*, Bielefeld 1992, S. 115–131, hier S. 122.

Benjamin trat als überzeugter und überzeugender Redner auf. In der Korrespondenz aus dieser Zeit spricht er wie ein Agitator. Im Juni 1913 heißt es in einem Brief an seinen Freund Herbert Blumenthal: »Gestern schrieb ich hier einen Artikel ›Erfahrung‹. Vermutlich das Beste, was ich bisher für den Anfang schrieb. Er soll ins Septemberheft. Werbt! Werbt! Wir können garnicht wissen, *wie* viel wir bewegen. Unbedingt muss ›Der Anfang‹ erhalten bleiben als erstes rein geistiges (nicht ästhetisches od. sonst wie) Blatt, dennoch fernstehend der Politik« (1, 124). Obwohl Benjamin mit seiner publizistischen Tätigkeit in der Zeitschrift der Politik den Rücken zu kehren scheint, heißt es im selben Brief zuvor auch: »Die Jugend möge einer politisch verkalkten Öffentlichkeit antworten. Wir sind tätig« (1, 123).

Die Möglichkeit einer direkten Verbindung zwischen Sprache und Erwachen, zwischen Schrift und Handeln, herzustellen, stellte Benjamin damals noch nicht infrage. Erst der Tod, in Form des Ausbruches des Krieges und des Selbstmordes Heinles, der sich zusammen mit dessen Freundin Rika Seligson im *Sprechsaal* (!) das Leben nahm, brachte jenes Projekt ins Wanken: Die schwärmerische Haltung gegenüber der Publizistik und ihren Möglichkeiten, etwas zu »bewegen«, verwandelte sich nach dem Freitod Heinles 1914 in Grabesstille. Das Schicksal der Sprache der Jugend war besiegelt. Es folgte ihr Verstummen.

Hinsichtlich der Dekodierung von Benjamins Leopardi-Rezension ist es von Nutzen, die Entwicklung seiner Ideen zum politischen Schreiben zu verfolgen. Ein wichtiges Problem, welches sich in Benjamins Abwendung von der Metaphysik und Politik der Jugend abzeichnet, betrifft die Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Wirksamkeit des Schreibens. In einem Brief an Wyneken vom 9. März 1915 zeigt sich, insbesondere durch die emphatische Ablehnung seiner früheren Funktion innerhalb der Jugendkulturbewegung, Benjamins wachsendes Unbehagen: »Diese Zeit hat keine einzige Form, die uns schweigenden Ausdruck gestattet. Wir fühlen uns aber durch die Ausdruckslosigkeit verknechtet. Wir verschmähen den leichten unverantwortlichen schriftlichen Ausdruck« (1, 263). In dieser Klage wird deutlich, dass es Benjamin nicht mehr um die aktive Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten geht, sondern um die Abwehr und kritische Infragestellung des »leichten, unverantwortlichen schriftlichen Ausdruck[s]«. Diese Position reift allmählich heran und erreicht ihre durchdachte, sprachphilosophisch und politisch fundierte Form in einem Brief an Martin Buber vom 17. Juli 1916, in dem er Bubers Einladung

zur Mitwirkung an *Der Jude* ablehnt. Seine Kritik richtet sich gegen die »weitverbreitete, ja die fast allerorten als Selbstverständlichkeit herrschende Meinung, daß das Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln des Menschen beeinflussen könne, indem es Motive von Handlungen an die Hand gibt. In diesem Sinne ist also die Sprache nur ein Mittel der mehr oder weniger suggestiven *Verbreitung* der Motive, die in dem Innern der Seele den Handelnden bestimmen« (1, 325). Diese Auffassung zur politischen Wirksamkeit des Schreibens, die Benjamin als »fürchterlich« und »verheerend« (1, 326) bezeichnet, setzt die Instrumentalisierung nicht nur der Sprache voraus, sondern auch dessen, was sie hervorrufen soll: der Tat.

Benjamin besteht hingegen auf einer Sprache, die das Magische und Unmittelbare ausdrücken kann und sich nicht durch ihre Verwendung als bloßes Argumentationsmittel preisgibt. »Schrifttum überhaupt kann ich nur dichterisch prophetisch sachlich – was die Wirkung angeht aber jedenfalls nur *magisch* das heißt un-*mittel*-bar verstehen« (1, 326). Das *Athenäum* wird hier zum Vorbild einer Zeitschrift erhoben, die einer solchen Herabwürdigung der Sprache entgeht: »Für eine Zeitschrift kommt die Sprache der Dichter der Propheten oder auch der Machthaber, kommen Lied Psalm und Imperativ die wiederum ganz andere Beziehungen zum Unsagbaren und Quelle ganz anderer Magie sein mögen nicht in Frage, sondern nur die sachliche Schreibart. Ob sie zu ihr gelangt läßt sich menschlich wohl kaum absehen und es hat wohl nicht viele gegeben. Ich denke aber an das *Athenäum*. So unmöglich es mir ist wirkendes Schrifttum zu verstehen, so unfähig bin ich es zu verfassen« (1, 327).

Es ist kein Zufall, dass Benjamin, als er mit seiner Schrift *Einbahnstraße* endlich sein langjähriges Schweigen bricht, die von Gracián und den Romantikern privilegierten Formen des Fragments und des aphoristischen Schreibens aufgreift. Der bereits angeführte Aphorismus »Tankstelle«, mit dem Benjamin das Buch eröffnet, sei hier aufgrund seiner programmatischen Bedeutung vollständig wiedergegeben:

Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind. Unter diesen Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischem Rahmen sich abzuspielen – vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit. Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande

kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß. (IV, 85)

»Tankstelle« enthält die neuen Prinzipien, an denen sich Benjamins Schreiben von nun an orientieren wird. Angesichts der Tatsache, dass eher die »Fakten« als die »Überzeugungen« die Kräfte sind, welche die Gegenwart prägen, müssen der Literatur neue Wege erschlossen und Formen gefunden werden, die »ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen« als es »die anspruchsvolle universale Geste des Buches« erfordert. Auch das zentrale Thema der Wirksamkeit des Schreibens wird anders als in den früheren Schriften definiert: »Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen [...]«. Der Unterschied zum jugendlichen Pathos ist enorm. Anstatt die Forderung im Gestus der Unbedingtheit jeglicher Form von Realisierung des Ideals abzulehnen, verlangt Benjamin nun neue Interventionsformen und einen »strenge[n] Wechsel von Tun und Schreiben«. Es geht nicht nur um Schreiben, als einen »Mechanismus zur Verwirklichung des richtigen Absoluten« (1, 326), wie Benjamin im Brief an Buber in versteckter Form seine eigene frühere Position kritisiert, sondern in erster Linie auch um das Handeln.

Die Frage zum Verhältnis von Schreiben und Tun und zum Zusammenhang von Schrift und deren politischer Wirksamkeit strukturiert auch Benjamins Rezension zur deutschen Übersetzung von Leopardis *Pensieri*. Hier zeigt sich, dass es auch innerhalb der Aphoristik als Medium und Vorbild des fruchtbaren literarischen und politischen Ausdrucks gilt, zwischen verschiedenen Haltungen zu unterscheiden. Kurz, auch Aphorismen können mit dem Defekt der Melancholie, des Pessimismus und der Passivität des jugendlichen Pathos behaftet sein. In seiner Rezension stellt Benjamin dem »paradoxe[n] Praktiker« (wie er Leopardi nennt), der »vielleicht erst in der Totenmaske«, also wenn es zu spät ist, ganz die Augen aufschlägt, den tatkräftige Gracián und dessen »Gelassenheit und Fülle«, die er »dem Hofleben dankte«, entgegen (III, 118).

## Der ewige Jüngling: Benjamins Leopardi-Rezension

Bei Benjamins Leopardi-Rezension von 1928 (III, 118–119) handelt es sich um einen knapp zwei Seiten langen Text, der nicht nur die Erscheinung der deutschen Übersetzung der *Pensieri* behandelt, sondern auch versucht, dem italienischen Dichter einen Platz innerhalb der deutschen literarischen Landschaft zuzuweisen. Denn während Giacomo Leopardi (1798–1837) in der italienischen Nationalliteratur einen festen Platz im Pantheon der großen Klassiker einnahm, fand er beim deutschen Publikum keinen großen Widerhall. In Deutschland wurde Leopardi trotz der Bemühungen, seine Schriften bekannt zu machen, kaum rezipiert, sodass Karl Voßler im Jahre 1937, noch mehr als zehn Jahre nach seiner 400-seitigen Monographie *Leopardi* (1923), in einem dem herausragenden Dichter und Aphoristiker des *Ottocento* gewidmeten Aufsatz darüber klagte, dass Leopardis Lyrik »in der europäischen und amerikanischen Welt« noch nicht die Geltung erreicht habe, die »ihr eigentlich zukommt«. <sup>14</sup> Das Interesse, das Benjamin dem italienischen Dichter entgegenbrachte, mag auf den ersten Blick verwundern und doch liegt eine Beschäftigung mit diesem nahe, hatte sich Benjamin doch seit den zwanziger Jahren intensiv mit der aphoristischen Tradition auseinandergesetzt. Er schätzte die Übersetzung der *Pensieri* (1922) <sup>15</sup> von Gustav Glück, mit dem er seit Ende der 1920er Jahre befreundet war (4, 62). Nach dessen Übersetzung erschien 1924 im Insel Verlag eine Ausgabe mit Leopardis *Ausgewählten Werken*, die Benjamin ebenfalls kannte; auch mit dem Übersetzer Ludwig Wolde war er persönlich bekannt.

Voßlers Portrait bildet zwar auch den Ausgangspunkt für Benjamins Charakterisierung des Dichters, die Details des Stoffes erscheinen in Benjamins Text jedoch in einem neuen Licht und erfahren zum Teil einen signifikanten Bedeutungswechsel. So preist Voßler in seiner Monographie gerade jenen Aspekt der Sensibilität des Dichters, den Benjamin in seiner Besprechung von Richard Peters' deutscher Übertragung der *Pensieri* <sup>16</sup> zwar ebenso hervorhebt, allerdings um über ihn zu spötteln. Es handelt sich um Leopardis Fähigkeit, in

<sup>14</sup> Karl Voßler: »Giacomo Leopardi«, in: ders.: *Die romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München 1965, S. 194–206, hier S. 195.

<sup>15</sup> Giacomo Leopardi: *Gedanken*. Übersetzt von Gustav Glück und Alois Trost, Leipzig 1922.

<sup>16</sup> Benjamins Besprechung erschien in der *Literarischen Welt* vom 18.03.1928 (III, 117–119). Jetzt auch in WuN VIII, S. 127–129, S. 666.

der Isolation seiner einsamen Zelle in Recanati die entferntesten Welten zu rekonstruieren, die exotischsten und rührendsten Worte und Bilder aus seinem schwachen, kränkenden, verzärtelten Körper herauszuholen. Voßler kommentiert mit Bewunderung die »Herzlichkeit, Tiefe und Fülle« jener »stillen Gedanken, wie sie z.B. aus dem unsterblichen Nachtgesang eines wandernden Hirten auf asiatischer Steppe sich erheben, der in Recanati etwa im Jahre 1830 erdacht und niedergeschrieben wurde«:

che fai tu, luna, in ciel?  
dimmi, che fai,  
Silenziosa luna?<sup>17</sup>

Leopardis einzigartige Sensibilität und seine besondere Beziehung zur Welt der Antike werden schon in Voßlers erstem Buch als wesentliche Züge seines Charakters beschrieben. Aus den Notizen zur Vorbereitung seiner Rezension geht hervor, dass Benjamin zuerst einen Zugang zu den *Pensieri* suchte, dessen Leitmotive Kindheit und Erinnerung waren.<sup>18</sup> Wahrscheinlich war die Lektüre von Voßlers Buch der Auslöser für Benjamins Perspektivwechsel. Voßler präsentiert Hölderlin und Leopardi als »Seelenverwandte«<sup>19</sup>, vereint durch das große geschichtliche Band der Revolution. Es einte sie und war gleichzeitig für beide eine Last. Der gemeinsame Nenner ihrer Verwandtschaft war das Jungsein, welches, ähnlich wie bei Benjamin, unter einer ästhetisierenden Perspektive als eine Veranlagung zum Leiden gedeutet wird:

In ganz Europa hatte der Ausbruch des französischen Umsturzes einen staatlichen und gesellschaftlichen Gegendruck erzeugt, der auf *seelischen Jünglingsnaturen*, wie diese zwei hochherzigen Denker und Dichter es waren, am schwersten lastete. So sind sie durch Veranlagung und Geschichte bestimmt, *in ähnlicher Weise zu leiden*, und der Gesang ihres Schmerzes erhebt sich in einem unbewußten Wettstreit und Einklang von keuscher, *inniger Schönheit*.<sup>20</sup> (Hvhg. M.V.)

Benjamin greift die von Voßler konstatierte Parallele zwischen Leopardi und Hölderlin als zwei Dichter, die ganz unter dem Zeichen der Jugend stehen, in seinem Text auf. Hölderlin, der im Alter von 73

17 Voßler: »Giacomo Leopardi«, a.a.O., S. 195.

18 Vgl. Benjamins Notiz in WuN XIII, 666: »Über die, welche in der Erinnerung leben. Zu ihnen gehört Leopardi, Novalis, Proust, Hölderlin. Leopardi erkennt: erleben ist sich erinnern. Rückbeziehung auf die Kindheit.«

19 Voßler: *Leopardi*, München 1923, S. 1.

20 Ebd., S. 2.

Jahren starb, gilt für Benjamin trotzdem als Jüngling, denn er erreichte »im Schaffen« nie das Mannesalter:<sup>21</sup>

Leopardi ist 1837 im Alter von neununddreißig Jahren gestorben, zu einer Zeit also, da Hölderlins Geist schon lange erloschen war. Keiner von beiden hat im Schaffen das Mannesalter erreicht. Sie zählen zu denen, in deren engerem Lebensraum Erfüllen und Planen großartiger und gefährlicher aufeinandergetürmt sind als sonst. Nichts selbstverständlicher als daß das Leben der Jugend, das in ihnen Gestalt gewann, der saturierten Geschichts- und Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts ganz unzugänglich geblieben ist und sie veranlaßt hat, hier ganz besonders beharrlich mit ihren Schlagworten aufzutrupfen. (III, 117)

Die gemeinsame ›Jünglingsnatur‹ von Leopardi und Hölderlin wird wie in *Das Dornröschen* durch ihre Kehrseite, die Unfähigkeit zu handeln und das Auseinandergehen von »Erfüllen und Planen« (III, 117) im Leben der Dichter, charakterisiert: »Daß der Mensch in seiner Jugend das Ziel so nahe glaubt! Es ist die schönste aller Täuschungen, womit die Natur der Schwachheit unsers Wesens aufhilft«<sup>22</sup>, klagt Hölderlin-Hyperion. Voßler überträgt dieses Missverhältnis zwischen Wunsch und Tat in einen anderen Bezugsrahmen, dessen Stichwort ›Unendlichkeit‹ lautet. Das ›Lebensgefühl‹, aus dem die Lyrik Leopardis und Hölderlins hervorgeht, beschreibt er als »eine grenzenlose Energie des Willens zum Ideal und zur Freude«, markiert von »ungeheure[n] Forderungen an die Ordnungen der Gesellschaft, ja an die Natur selber«,<sup>23</sup> kurz:

Sehnsucht in unendliche Fernen und nach unerhörten Glückszuständen breiteten sich in der europäischen Gesellschaft aus. Unendlichkeit ist ein Wort, das für das Gemüt, für seine Zustände, seine Gegenstände, als Ausdruck der neuen Art zu fühlen überall dem Leser der Dichtungen und philosophischen Schriften jener Tage begegnet.<sup>24</sup>

21 Hölderlin selbst fördert diese Charakterisierung z.B. in Hyperions Auffassung der Schönheit als Kern aller Religion. Vgl. Friedrich Hölderlin: »Hyperion«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Stuttgart 1957, Erster Bd., erstes Buch, 1, 12: »Eines zu seyn mit Allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Zepher weg, und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinigen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania, und das ehrene Schiksaal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beseeliget, verschönert die Welt.«

22 Ebd., S. 16.

23 Voßler: *Leopardi*, a.a.O., S. 2.

24 Ebd. Voßler zitiert hier aus Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1906, S. 330f.

Die Jugend wird somit stets ambivalent aufgefasst. Sie birgt nicht nur die Verheißung der Schönheit sowie den Versuch, diese zu verewigen, sondern bringt auch die Gefahr der Passivität in Form einer Ästhetisierung der Welt mit sich. So heißt es bei Leopardi: »[...] la sua tensione spirituale lo porta a dare voce a una malinconia che si muove tra l'ambivalenza dell'infinito e del nulla, modulata tra ›la vanità delle illusioni e il deserto della vita«<sup>25</sup>. Leopardis Versuch, Schönheit zu verewigen und die zersetzende, zerstörende Wirkung der Zeit aufzuhalten, bringt ihn dem schlafenden Dornröschen in seinem ästhetischen Elfenbeinturm näher. Leopardi geht es darum, durch Nachahmung der Werke der Klassiker und der Antike sowohl der *corruzione dello scrivere* als auch der Vergänglichkeit des Lebens zu entgehen, die anzuerkennen eine Zuwendung zur Wirklichkeit mit ihren begrenzten Möglichkeiten bedeutet hätte. Sein Ästhetizismus ist ein Beharren auf der Seite der Lust und des bedingungslosen Lebens. Diese Haltung ist keine nur theoretische Position, sondern eine Lebenseinstellung, welche Objekte und Situationen praktischer oder politischer Natur unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnimmt. Der Wunsch Leopardis und Hölderlins nach dem Unendlichen, wenn auch jeweils inhaltlich anders gefüllt – »wo der deutsche Sänger die unendliche Fülle ahnt, sieht der italienische eine unendliche Leere«<sup>26</sup> –, hat immer auch etwas Juveniles an sich: die Sehnsucht nach einem Absoluten und nach der Erlösung vom Leid. Diese Sehnsucht impliziert nicht nur eine Verherrlichung der Poesie als Medium des Unendlichen, sondern auch die Ablehnung des Gegebenen im Namen des Ideals wie in der Jugendkulturbewegung und eine kritische Einstellung gegenüber der politischen und gesellschaftlichen Ordnung.

Kein Portrait Leopardis ist vollständig, wenn es seine schwächliche Konstitution nicht erwähnt, welche jegliches unmittelbares Ausleben seiner mächtigen Triebe hemmte. Sein enormes Selbstwertgefühl fand keine Verwirklichung im Äußeren. So heißt es in Voßlers Buch, welches Benjamin zitiert: »Ihrer Lebensführung nach waren beide, Hölderlin und Leopardi, arme, hilflose Menschen, die man von der Wiege bis ins Grab hat schonen und gängeln müssen. Aber die geistige Stellungnahme

25 Antonio Prete: »Introduzione«, in: Charles Augustin Saint-Beuve: *Ritratto di Leopardi*, Saggine, Roma 1996, S. XXII.

26 Voßler: *Leopardi*, a.a.O., S. 3.

zum natürlichen Lauf der Welt ist bei Leopardi mehr und mehr eine Auflehnung, bei Hölderlin die Ergebenheit«<sup>27</sup> (III, 118).

Benjamin ergänzt Voßlers Beschreibung der Jugendlichkeit Leopardis durch das Element der Rebellion, das sich in einer Prosa »voll satirischer Entschiedenheit und revoltierender Bitternis« (III, 118) zeige, Ausdruck der jugendlichen Auflehnung gegen den »natürlichen Lauf der Welt«<sup>28</sup> (III, 118), die keine politischen Folgen zeitigt und zeitigen kann, denn jung ist ein Mensch, solange er sein Ideal noch nicht verwirklicht hat. Die Suche nach dem Unendlichen, so wie die Auflehnung gegen die Welt, die diese jedoch nicht berührt, sind Ausdruck eines unendlichen Begehrens und eines Begehrens des Unendlichen, das sich nicht an die Wirklichkeit heranwagt, weil es schon ahnt, dass jenes Unendliche sich nur im Tod verwirklichen kann.<sup>29</sup> Die ›Reinheit‹ des Begehrens,

<sup>27</sup> Ebd., S. 13.

<sup>28</sup> Voßler: *Leopardi*, a.a.O., S. 13. Zit. nach Benjamin: III, 118.

<sup>29</sup> Vgl. Leopardis Gedicht »L'infinito«, in: Giacomo Leopardi: *Canti*, Milano 1974, S. 41 (dt. »Das Unendliche«, in: Giacomo Leopardi: *Gesänge. Dialoge. Zibaldone*, Berlin 1998):

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 Spazi di là da quella, e sovrumani  
 Silenzi, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:  
 E il naufragar m'è dolce in questo mare

Lieb war mir immer dieser kahle Hügel  
 Und diese Hecke, die dem Blick so Viel  
 Vom fernsten Horizont zu schau'n verwehrt.  
 Und wenn ich sitz' und um mich blicke, träum' ich,  
 Endlose Weiten, übermenschlich Schweigen  
 Und allertiefste Ruhe herrsche dort  
 Jenseit der niedern Schranke, und das Herz  
 Erschauert mir vor Grau'n. Und hör' ich dann  
 Den Wind erbrausen im Gezweig, vergleich' ich  
 Die grenzenlose Stille dort, und hier  
 Die laute Stimme; und des Ew'gen denk' ich,  
 Der toten Zeiten und der gegenwärt'gen  
 Lebend'gen Zeit und ihres Lärms. Und so  
 Im uferlosen All versinkt mein Geist,  
 Und süß ist mir's, in diesem Meer zu scheitern.

seine Unbedingtheit, bedingt die Leere, in der das »Leben der Jugend« (III, 117) blüht, ohne Früchte zu tragen.

### Nietzsche: eine (un)sichtbare Referenz

Benjamins Rezensionen bilden ein Netz von weitgespannten Referenzen. Die Konstellationen von Texten, auf die Benjamin sich bezieht und hinweist, erstrecken sich umfassend über Wissensgebiete, Jahrhunderte und Länder. Sie bilden ein »System von Gefäßen« (III, 121), von kommunizierenden Röhren, in deren Leitungen die heterogene Substanz der entlehnten Begriffe und der versteckten Referenzen zirkuliert.<sup>30</sup> Für die Entschlüsselung seiner Leopardi-Rezension erweisen sich nicht nur die Texte der Autoren als unentbehrlich, die Benjamin ausdrücklich zitiert – Sainte-Beuve, Gracián, Hölderlin und natürlich Leopardi selbst –, sondern auch jene Werke, die er nicht explizit erwähnt und deren Autoren sich ebenfalls mit Leopardi auseinandergesetzt haben, wie etwa Nietzsche in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen*. Nietzsches Auseinandersetzung mit Leopardi ist hier insofern von Interesse, weil er Ähnlichkeiten zu Benjamins Umgang mit dem italienischen Dichter und vermittelt durch diesen mit Benjamins eigener jugendbewegter Zeit aufweist. So wie Nietzsche, der nach einer anfänglichen Phase der Verehrung<sup>31</sup> später umso entschiedener vom »Leopardi'schen Pessimismus«<sup>32</sup> abbrückt, distanziert sich auch

30 Nicht zufällig formuliert Benjamin im Briefwechsel mit dem deutschen Übersetzer der *Pensieri* folgende Überlegungen zur Funktion der Bibliographie im Körper der Wissenschaft: »Die Bibliographie ist gewiß nicht der geistige Teil einer Wissenschaft. Jedoch sie spielt in ihrer Physiologie eine zentrale Rolle, ist nicht ihr Nervengeflecht, aber das System ihrer Gefäße. Mit Bibliographie ist die Wissenschaft groß geworden, und eines Tages wird sich zeigen, daß sogar ihre heutige Krisis zum guten Teile bibliographischer Art ist« (III, 121).

31 Nietzsche hatte noch in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* die wissenschaftlichen Arbeiten Leopardis gelobt und »Goethe und Leopardi als die letzten grossen Nachzügler der italienischen Philologen-Poeten« gesehen (Nietzsche: *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, a.a.O., Bd. I, S. 503). Dort wird Leopardi zudem unter »die großen Dichter« gerechnet (Bd. VII, S. 256, Bd. VIII, S. 203) und als »Meister der Prosa« bezeichnet (Bd. V, S. 124), der »vielleicht der größte Stilist des Jahrhunderts« ist (Bd. X, S. 375).

32 Friedrich Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente 1884 bis 1885«, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, a.a.O., Bd. XI, Fragment 36 [49], S. 571. Zu diesem Thema siehe Heinrich Kaulens oben zitierten Aufsatz über Benjamin und Leopardi: »Der ironische Engel«. Walter Benjamins Lektüre von Giacomo Leopardi im Spannungsverhältnis

Benjamin von jenen Leopardi'schen Zügen der Jugendkulturbewegung, über die ein erwachsener, handlungsfähiger Mann, so Benjamin, nur spotten kann. Nietzsche, der alles Schwächliche hasste und das Leben umfassend zu bejahen suchte, was für ihn bedeutete, auch den Schmerz durchzustehen und dadurch in sich einzuschließen, begegnete dem kränklichen Leopardi und seinem Rückzug aus der Welt zunehmend mit Verachtung, bis er sich gänzlich von ihm distanzierte: »Daß solche Shelley's, Hölderlin's, Leopardi's zu Grunde gehn, ist billig; ich halte nicht viel von solchen Menschen«. [...] »Ich bin hart genug, um über deren Zugrundegehn zu lachen.«<sup>33</sup>

Auch Benjamins Würdigung von Graciáns Denken ist von der Lektüre Nietzsches geprägt, insbesondere von dessen scharfer Kritik am »falschen Idealismus, wo durch übertriebene Feinheit sich die besten Naturen der Welt entfremden«.<sup>34</sup> Benjamin entdeckt aber solche idealistischen und pessimistischen Züge in erster Linie in der deutschen Jugendkulturbewegung wieder. Der Jugend wird »einerseits ein Habitus des Pessimismus, der Skepsis und der Illusionslosigkeit attestiert und andererseits die moralische Aufgabe zum Umsturz aller Verhältnisse zugesprochen, die diesen Pessimismus legitimieren und hervorbringen«.<sup>35</sup> Den Kern dieses Pessimismus, der sich stets der Vergangenheit hingeben wollte, sieht Benjamin im mangelhaften Geschichtsbewusstsein. Die Folge des Versuchs, dem Verfall zu entgehen, war eine melancholische Vergessenheit gegenüber der Geschichte und der politischen Gegenwart.

## Der historische Mensch

Vom späten Nietzsche sagte Benjamin, er sei »der einzige Mensch gewesen, der im 19. Jahrhundert, wo man nur die Natur »erfuhr«, historische Erfahrung gesehen«<sup>36</sup> habe. Dieses Bewusstsein und die Erfahrung,

der Aphoristik nach 1800 und der zeitgenössischen Anthropologie«, in: Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien* 2, a.a.O., S. 309–320.

<sup>33</sup> Vgl. Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente April–Juni 1885«, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, a.a.O., Bd. XI, Fragment 34 [95], S. 257.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Heinrich Kaulen: »Der ironische Engel«, in: Weidner; Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien* 2, a.a.O., S. 315.

<sup>36</sup> Vgl. Scholem: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 79.

welche jetzt die Jugend zum Erwachen bringen sollte, fasste Nietzsche unter dem Begriff des »historischen Menschen«:

Wir wollen sie die historischen Menschen nennen; der Blick in die Vergangenheit drängt sie zur Zukunft hin, feuert ihren Muth an, es noch länger mit dem Leben aufzunehmen, entzündet die Hoffnung, dass das Rechte noch komme [...]. Diese historischen Menschen [...] schauen nur deshalb rückwärts, um an der Betrachtung des bisherigen Prozesses die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen; sie wissen gar nicht, wie unhistorisch sie trotz aller ihrer Historie denken und handeln, und wie auch ihre Beschäftigung mit der Geschichte nicht im Dienste der reinen Erkenntnis, sondern des Lebens steht.<sup>37</sup>

Die Beschäftigung mit der Antike führte den Altphilologen Leopardi hingegen paradoxerweise nicht zu einem schärferen historischen Sinn, sondern zu einer Ausblendung der Gegenwart. Während der historische Mensch von Nietzsche »unhistorisch« ist, weil er sich aus Nostalgie, Müdigkeit oder Faulheit der Vergangenheit nicht zuwendet, sondern rückwärts schaut, um »die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen«, blieb Leopardi seiner Jugend und Kindheit treu.<sup>38</sup> Der Dichter wurde stets nicht nur als der »ultimo degli antichi« angesehen, sondern auch als ein »nicht-historischer« Denker: »Lo spirito di questo autore *anti-moderno*, per il quale il poeta è l'uomo *non-storico*, il cui ruolo è di mettere in crisi la stessa nozione di attualità o contemporaneità.«<sup>39</sup> Diesen Geist erkennt Benjamin auch in der Jugend. Für ihn fehlt es der Jugend – und der deutschen Gesellschaft insgesamt – an einem solchen Geschichtsbewusstsein, das eine Öffnung zur Zukunft schafft, indem es dem Menschen das Gefühl gibt, von »einer zukünftigen Aufgabe beseelt« (II, 57) zu sein. In dem nietzscheanisch geprägten Aufsatz *Gedanken über Gerhart Hauptmanns Festspiel* kommt Benjamin zu folgender Diagnose: »Noch ist die Menschheit nicht zum ständigen Bewußtsein ihres historischen Daseins erwacht« (II, 56). In diesem Text wird die Bejahung des Gegebenen und des Lebens, wie Nietzsche sie fordert, als eine Herausforderung an die Jugendkulturbewegung angesehen, auf die sie nicht reagieren kann.

37 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. I, a.a.O., S. 255

38 »Nun wird das Jugendalter eines wahrhaft bedeutenden Menschen am ehesten eine düstere Welt aus sich herausstellen, und Leopardi hat seiner Jugend immer die Treue gehalten« (III, 118).

39 Prete: »Introduzione«, a.a.O., S. XXII.

In solch einer Zeit fühlt sich die Jugend »fremd [...] und auch machtlos. Denn ein Programm hat sie noch nicht« (II, 57). Das Handeln ist etwas, was noch aussteht und was in der Hoffnung aufgehoben und aufgeschoben wird – in jener Hoffnung, die Leopardi in seiner Einsamkeit in *Recanati* verlor. Denn Einsamkeit und Jugend sind Rauschmittel, die die Phantasie befeuern. Hier wird die Zukunft vergessen und das Handeln abgelehnt, weil es immer bedingt, mangelhaft und unvollkommen ist. Bis zum Ende seiner Zeit in der Jugendkulturbewegung war zwischen Benjamins bedingungslosem Engagement und dem Gegebenen keine Vermittlung möglich; in seiner Metaphysik der Jugend hätte eine solche Vermittlung nur durch das Erwachen der Jugend zustande kommen können, die Jugend hielt er jedoch für unfähig, aus eigener Kraft wach zu werden.

### Gracián: politisches Handeln

Um die dreiköpfige Hydra des Pessimismus, der Passivität und der Handlungsunfähigkeit des ›Jünglings‹ Leopardi bloßzustellen, zieht Benjamin nun die Persönlichkeit und die Ideen Graciáns heran. Durch die Brille Nietzsches und Voßlers und mit Gracián als Kontrastfolie gelesen nimmt Leopardi in Benjamins literarischem Pantheon einen Platz neben Hölderlin ein. Die »seelische Verwandtschaft« zwischen den beiden beruht auf der Tatsache, dass in ihnen »das Leben der Jugend [...] Gestalt gewann« (III, 117), welches »der saturierten Geschichts- und Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts ganz unzugänglich geblieben ist« (ebd.). Mit der Kritik an den Leopardi-Interpretationen, wie das letzte Jahrhundert sie hervorgebracht hatte, leitet Benjamin seine eigene Deutung des Dichters ein. Wie gezeigt wurde, führt das Stichwort ›Jugend‹ zum innersten Kern von Benjamins Leopardi-Portrait, in dem zugleich eine Abrechnung mit der Jugendkulturbewegung stattfindet. Benjamin will einen unberücksichtigten Aspekt des Lebens der Jugend erhellen, der erst im Kontrast zu Gracián sichtbar wird. So löst er sich im zweiten Teil der Rezension von Voßlers Leopardi-Darstellung und führt seine eigene, originelle Lektüre ein, in der Gracián eine Schlüsselrolle spielt.

Die Leopardi-Rezension liefert einen Beleg dafür, dass Benjamin sich in den zwanziger Jahren kontinuierlich mit Gracián beschäftigt hat. Sein anhaltendes Interesse für das *Handorakel* und die Figur

des Höflings, dem Benjamin im Trauerspielbuch ein Kapitel widmet, bestätigt sich hier: Leopardi wird von ihm stets vor dem Hintergrund des unübertrefflichen Gracián gelesen und die *Pensieri* werden nur im Wechselspiel der Kontraste und Ähnlichkeiten mit Gracián verstanden. So bezeichnet er die *Pensieri* als

ein Handorakel, eine Kunst der Weltklugheit für Rebellen. In der Tat, ihr greller, zerreißender Moralismus steht niemandem näher als dem Spanier Gracian. Nur hat, was Leopardi in der Einsamkeit von Recanati und Florenz sich abgerungen, nicht die Gelassenheit und Fülle, die Gracian dem Hofleben dankte. Manchen dieser Maximen bleibt etwas Altkluges. Dafür sind sie voll schöner Reflexe dieser einsamen Jugend, gedankenvollen Zitate aus antiken Autoren, die oft des Dichters einziger Umgang waren. (III, 118)

Dass Benjamin die *Pensieri* als ein »Handorakel« deutet, ist in der Rezeptionsgeschichte der *Pensieri* gänzlich neu, allerdings nicht ganz frei von einer Ironie, die Benjamin zunächst auf Leopardis Seite entdecken will:

Dem kontemplativen und resignierten Typus des Pessimisten stellt in dem Dichter sich ein anderer: der paradoxe Praktiker, der ironische Engel entgegen. Der schlägt vielleicht erst in der Totenmaske (im Buche abgebildet) ganz die Augen auf. Denn in der schlechtesten Welt das Rechte durchsetzen, ist bei ihm nicht nur Sache des Heroismus, sondern der Ausdauer und des Scharfsinns, der Verschlagenheit und der Neugier.<sup>40</sup> (III, 118)

Das Bild des jungen Leopardi verwandelt sich in das des »paradoxe[n] Praktiker[s], des ironische[n] Engel[s]«, der die Augen »vielleicht erst in der Totenmaske« aufschlägt. Hinter dieser Figur zeichnet sich die des Dornröschens ab, das auf den befreienden Prinzen wartet. In der Figur Leopardis erwacht die Jugend ironischerweise erst im Tod oder nach dem Tod.<sup>41</sup> Es wird also kaum überraschen, dass Benjamin sein weiteres Schaffen nicht an den Sentenzen des Jünglings Leopardi, sondern an den vom Leben durchdrungenen Maximen des welterfahrenen Gracián ausrichtet. Die Kritik an dem »noch nicht« und dem »zu

<sup>40</sup> Vgl. Giacomo Leopardi: *Gedanken*, übers. ins Deutsche von Richard Peters, mit einem Geleitwort von Theodor Lessing, Hamburg 1928. Benjamin bezieht sich auf das Foto von Leopardis Totenmaske, das auf die Vorrede von Lessing folgt.

<sup>41</sup> Zieht man den Aphorismus »Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption« aus *Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen* (IV, 106) heran, wird ein anderer Aspekt des Paradoxons vom »Praktiker« beleuchtet: Auch wenn ihm jeder praktische Einfluss auf die Wirklichkeit versagt bleibt, finden doch zumindest die Leitgedanken eine Zuflucht im Buch, das als Narbe oder Totenmaske eines Lebens erscheint.

spät« des Jugendpathos ist der Kern seiner grundlegenden Revision des juvenilen Diskurses. Das Ende von Benjamins Leopardi-Rezension ist der Gegenüberstellung von Gracián und Leopardi als Repräsentanten verschiedener Denk- und Lebensformen vorbehalten, deren Haupteigenschaften im Bild der *intelligences* zu Tage treten. Um die besondere Schärfe Graciáns im Vergleich zu Leopardi zu thematisieren, verwendet Benjamin das auf Sainte-Beuve zurückgehende Gegensatzpaar von *intelligence-glaive* und *intelligence-miroir*:

Sainte-Beuve hat an einer berühmten Stelle die *intelligence-miroir* und die *intelligence-glaive* einander gegenübergestellt. Das Schwert ist diesem Jüngling manchmal entfallen. Aber er hielt stand, gepanzert. In dieser Rüstung spiegelt sich die Welt, verzerrt und golden: *intelligence-cuirasse*. (III, 119)

Gracián steht hier für Klugheit und Intelligenz, die die harte Probe des Hoflebens souverän überstanden haben. Dem verdanken seine Schriften, die Aphorismen des *Handorakels und Kunst der Klugheit*, ihre vibrierende »Gelassenheit und Fülle« (III, 118). Was Benjamin hervorhebt, ist die unnachsichtige und unerschütterliche Arbeit an einer Weltklugheit, die das Überleben am Hof sichern kann, da sie sich des Stoffes bedient, aus dem die Welt gemacht ist. Der durch diese Bilder scharf markierte Kontrast ist in vieler Hinsicht erhellend.

Ein wichtiger Aspekt von Benjamins Interesse an Gracián in dieser Schaffensphase ist die Verortung des spanischen Autors in einer politischen Tradition, die den Anforderungen der Realpolitik nicht fern stand. In der verschlüsselten Diagnose der politischen Pathologie des Zeitalters, die Benjamin in seine Leopardi-Rezension einbettet, schwingt Julien Bendas Kritik an der französischen Intelligenz mit; sie habe sich von der Praxis entfernt, um sich in der Ausübung der *vita contemplativa* dem aktiven Leben zu enthalten. Benjamin hat Sainte-Beuves Intelligenz-Typologie nicht direkt dessen Schriften entnommen, sondern einem Buch Bendas, das er zur gleichen Zeit rezensierte, nämlich *La trahison des clercs* [dt. *Der Verrat der Intellektuellen*] (III, 111–113). Das 1927 erschienene Buch ist ein Plädoyer gegen die Abwendung der französischen Intellektuellen von den *valeurs cléricales*, wie »la vérité, la justice, la raison, la liberté intellectuelle et sociale«. Benda wirft seinen Standesgenossen vor, die ihnen zukommende Position des Universalismus, ihre Grundwerte Gerechtigkeit und Demokratie, die sie eigentlich verteidigen sollten, zu verraten, um sich nationalistischen Leidenschaften – »les passions de races, les passions de classes, les

passions nationales«<sup>42</sup> – hinzugeben, die er unter den Kategorien von Rasse, Partei, Nation und Klasse einordnet. Sie führt die »Sache der Nationen gegen die Menschheit, der Parteien gegen das Recht, der Macht gegen den Geist« (III, 111). Noch »[b]efremdender, unheilvoller« als die Kontaminierung der Intelligenz durch die *passions politiques* ist der »Inhalt ihrer Entscheidung« (III, 111), denn Benjamin erkennt als das »unwiderstehliche Motiv der von ihm [Benda] denunzierten Gesinnung« den »Entschluß der Intelligenz [...], aus dem Stadium der ewigen Diskussionen heraus und um jeden Preis zur Entscheidung zu kommen« (III, 112).

Benda hält die Intellektuellen für eine Klasse, »deren Aktivitäten schon vom Wesen her nicht auf praktische Ziele ausgerichtet sind; Menschen, die ihre Befriedigung in Kunst, Wissenschaft oder metaphysischer Spekulation –, kurz, im Besitz immaterieller Güter suchen und damit zu sagen scheinen ›Mein Reich ist nicht von dieser Welt.«<sup>43</sup>. Diese Intelligenz ist wie die Jugend, ganz auf die Ideale ausgerichtet, ohne eine Entscheidung treffen zu können, eine Spiegel-Intelligenz, höchstens eine Panzer-Intelligenz, die sich auflehnt, die hochtrabende Parolen immer parat hat, aber keine Schwert-Intelligenz, die in die Arena des Politischen hinabsteigt. In dem »Verrat«, den die Intellektuellen begangen haben, sieht Benjamin jedoch auch Positives, nämlich einen – wenn auch »zu kurz gegriffen[en] Versuch [...], aus den idealistischen Abstraktionen heraus und der Wirklichkeit wieder nah, ja näher als je auf den Leib zu rücken« (III, 112). Gegen dieses »Pathos der sittlichen Vorschrift« (III, 111), das die Politik der Zeit prägte und »den Literaten wieder der Klausur des utopischen Idealismus überantworten« (III, 112) will, hebt Benjamin »die bitteren Notwendigkeiten des Wirklichen, die Maximen der Realpolitik« (III, 111) hervor.

Benjamin fügt Bendas Gegenüberstellung von handlungsorientierten Intelligenzen, die wie Schwerter sind, und eher kontemplativen Intelligenzen, die wie Spiegel sind, einen dritten Typus von Intelligenz hinzu, die *intelligence cuirasse*, also die Panzer-Intelligenz, welche Leopardi verkörpert. Dadurch bettet Benjamin seine Interpretation der *Pensieri* in eine Diskussion über die politische Praxis und die Rolle ein, die dabei

42 Julien Benda: *Le trahison de les clerics*, Paris 2003 [dt. *Der Verrat der Intellektuellen*, Frankfurt am Main 1978]. Online-Version: [http://classiques.uqac.ca/classiques/benda\\_julien/trahison\\_des\\_clerics/benda\\_trahison\\_clerics.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/benda_julien/trahison_des_clerics/benda_trahison_clerics.pdf) [Zugriff 08.09.13].

43 Ebd.

den Intellektuellen zukomme. Der heroische Zug dieser Intelligenz, in deren Rüstung sich die Welt spiegelt, »reicht nicht aus«, um »in der schlechtesten Welt das Rechte« (III, 118) durchzusetzen. Der Spiegel der Spiegel-Intelligenz, in dem sich gleichermaßen der Pessimismus und das Ideal reflektieren, kann seinerseits den politischen Kampf auch nicht führen. Dafür braucht man die Schläue und das Geschick einer praktischen Intelligenz, die den Pessimismus organisieren könnte und sich über den kontemplativen Bereich hinaus wagt: eine Schwert-Intelligenz. Im Surrealismus-Aufsatz wird jenem »Pathos der sittlichen Vorschrift« der Pessimismus entgegengesetzt: »Den Pessimismus zu organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen« (II, 309). Sich in ihm zu bewegen, bedarf der »Ausdauer« und des »Scharfsinns«, der »Verschlagenheit« und der »Neugier«, kurz, der nachdrücklichen Bejahung des handelnden Lebens, für die hier Gracián steht.



## 7.

# GRACIÁN IN BENJAMINS SCHRIFTEN DER DREISSIGER JAHRE: DIE NACHTRÄGE ZUR *EINBAHNSTRASSE*

Ab 1928, dem Jahr der Veröffentlichung von *Einbahnstraße*, erwähnt Benjamin immer wieder, dass er mit dem Schreiben von »Nachträgen«, »Anbauten« und »Fortsetzungen« zu *Einbahnstraße* beschäftigt sei. In einem Brief von etwa Mitte Mai 1932 an Gretel Karplus spricht er davon, dass er die Absicht habe, »die Darstellungsform der Einbahnstraße für eine Anzahl von Gegenständen wieder aufzunehmen, die mit dem wichtigsten dieses Buches zusammenhängen« (4, 96). Die neunteilige *Ibizenkische Folge* (IV, 402–409),<sup>1</sup> die im Juni 1932 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, war ein Teilergebnis jenes Schreibexperiments. Die Texte aus diesem Umfeld befassen sich mit lebenspraktischen und anthropologischen Fragen, die auch Aspekte der schriftstellerischen Tätigkeit betreffen; sie wurden während Benjamins Aufenthalt 1932 und 1933 auf Ibiza verfasst und zusammengestellt.<sup>2</sup> Kaum andere Arbeiten Benjamins lassen die anthropologische Ausrichtung seines Denkens so stark hervortreten wie die Texte der »Nachtragsliste« zu *Einbahnstraße*. Diese bilden einen eigenständigen Produktionskreis, ein in sich geschlossenes Gebilde, welches jedoch ohne den Bezug auf *Einbahnstraße* weitgehend unverständlich bleibt.<sup>3</sup> Schöttker charakterisiert

1 Vorstufen zu den Texten dieser Sammlung finden sich im Reisetagebuch *Spanien 1932* (VI, 446–464).

2 Zu diesem Kapitel von Benjamins Leben vgl. Vicente Valero: *Der Erzähler. Walter Benjamin auf Ibiza 1932 und 1933*, Berlin 2008; Yvonne Alefeld: *Passagen ins Exil. Walter Benjamin und Raoul Hausmann auf Ibiza*, online abrufbar in: <http://www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Pdf/Alefeld11.pdf> [Zugriff 28.06.2013]; Iso Camartin: »Ibiza Arcadia 1932. Zu Walter Benjamins »In der Sonne««, in: Angelika Maass; Bernhard Heinser (Hg.): *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber*, Zürich 1989, S. 141–168.

3 Das *Benjamin Handbuch* vermerkt zwar die Verbindung zwischen beiden Gruppen von Texten, gibt jedoch wenig Auskunft über deren Natur. Vgl. Müller Farguelli: »Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder«, in: Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch*,

die Nachträge zu *Einbahnstraße* zutreffend als Auseinandersetzung mit Gracián und lenkt somit die Aufmerksamkeit auf den roten Faden, der sich durch Benjamins anthropologische Überlegungen zieht:

[I]n den Texten der ›Nachtragsliste‹ [behandelt Benjamin] mehrere Themen, die von Gracián inspiriert sein können, wie Geduld, Ratgeben oder Erfolgsstreben. Doch liefert er anders als dieser keine Verhaltenslehren, sondern analytische Beschreibungen von Prozessen der Erfahrungsbildung, wie ein Vergleich von Texten zur ›Höflichkeit‹ zeigt.<sup>4</sup>

In der Tat spielen die »analytische[n] Beschreibungen« der anthropologischen Begriffe und Erfahrungen in diesen Texten eine große Rolle; dennoch zielt die Genauigkeit der Beschreibung nicht nur auf die Zergliederung eines Begriffes, um ihn mittels seiner Teile von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beleuchten: Die Teile können auch für sich selbst stehen. Das Erkenntnismoment, das der Beschreibung innewohnt, blendet eine andere Funktion, die sie bei Benjamin hat, nicht ganz aus, nämlich den Selbstzweck der Beschreibung. Wie jede Beschreibung bei Benjamin, dient sie auch der Sinneslust des Beschreibens,<sup>5</sup> welche dessen Erkenntniswert begleitet und manchmal sogar übersteigt. In diesem Sinne spannen die Texte der Nachtragsliste einen Bogen von dem durch Gracián geprägten Aphorismus der *Einbahnstraße* bis zur performativen Beschreibung und Erzählung von alltäglichen Erfahrungen, Reiseberichten, Geschichten. Diesen liegt Benjamins eigene Arbeit an den Aphorismen Graciáns zugrunde.

Als Benjamin die Textstücke der Nachträge zu *Einbahnstraße* und *Ibizenkische Folge* verfasste, galt sein Augenmerk nicht so sehr der Erkenntnis eines bestimmten Phänomens oder dem Verfassen einer Verhaltenslehre, als vielmehr der Übung eines performativen Schreibens und damit dem Versuch, beim Schreibenden und beim Leser zugleich sowie schließlich auch in der Realität Veränderungen hervorzurufen. Sein Hauptinteresse richtet sich bei diesen Texten auf die Wirkung des Schreibens von Maximen, Aphorismen und Sprichwörtern, also auf den Effekt, den das Schreiben auf den Schreibenden selbst und

a.a.O., S. 626–642. In ihrer Dissertation beschäftigt sich Britta Leifeld mit dem Begriff des Denkbildes als gemeinsamer Form der Texte der Nachtragsliste. Vgl. Britta Leifeld: *Das Denkbild bei Walter Benjamin: Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Frankfurt am Main 2000.

<sup>4</sup> Schöttker: »Nachwort«, WuN VIII, S. 563.

<sup>5</sup> Vgl. Stefan Bub: *Sinneslust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*, Würzburg 1993.

auf dessen Lebenssituation hat. Thematik und Form der Nachträge zu *Einbahnstraße* sind dabei aufschlussreich für den Blickwinkel, aus dem Benjamin Gracián *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* gelesen hat. Den eigentlichen Hintergrund von Benjamins Nachträgen bildet die Frage nach dem Verhältnis von Erfahrung, Klugheit und Schreiben, welches auch in den Reflexionen Gracián über das Verhältnis zwischen schriftstellerischer Tätigkeit und Klugheit als Vervollkommnung des *ser persona*, welches guter Geschmack und Klugheit ausmachen, begegnet.<sup>6</sup> *Persona* wird von Gracián als ein ›Zuchtprodukt‹, ein Ergebnis der individuellen Entwicklung, gezielten Formung und Modellierung verstanden. Es ist eine Art von *self-fashioning*, das es aber immer erst noch zu vervollständigen gilt, und das weit über das Verständnis von *persona* als Maske oder Rolle hinausgeht. Es geht darum, ein Individuum zu werden und nicht bloß ein Mensch.

Benjamins Absicht, sich intensiver mit Gracián auseinanderzusetzen, zeigte sich auch in seinem Versuch, Spanisch zu lernen. So berichtet er in einem Brief an Gretel Karplus vom 15. April 1933 aus Ibiza: »Ich habe ernsthaft begonnen, Spanisch zu lernen und bin von drei verschiedenen Systemen dabei begleitet: einer altmodischen Grammatik, den Tausend Worten und endlich einer neuen und ganz raffinierten Suggestivmethode. Ich denke, daß das in absehbarer Zeit schon zu etwas führen wird« (4, 178). Es ist ungewiss, ob Benjamin die Sprache gelernt hat und inwieweit er spanisch sprechen oder lesen konnte. Somit erscheint die Annahme, dass er das *Handorakel* in der Schopenhauer'schen Übersetzung gelesen hat, am wahrscheinlichsten.

6 Vgl. Gracián: HO, 2: »Herz und Kopf. Die beiden Pole der Sonne unserer Fähigkeiten: eines ohne das andere, halbes Glück. Verstand reicht nicht hin; Gemüth ist erfordert.« HO, 28: »In nichts gemein. Erstlich, nicht im Geschmack. O des großen Weisen, den es niederschlug, daß seine Sache der Menge gefiel! [...] Zweitens, nicht im Verstande: man finde kein Genügen an den Wundern des Pöbels, dessen Unwissenheit ihn nicht über das Erstaunen hinauskommen läßt: während die allgemeine Dummheit bewundert, deckt der Verstand des Einzelnen den Trug auf.«; HO, 26: »Die Daumschraube eines Jeden finden. Dies ist die Kunst, den Willen Andre in Bewegung zu setzen. Es gehöret mehr Geschick als Festigkeit dazu. Man muß wissen, wo einem Jeden beizukommen sei. Es giebt keinen Willen, der nicht einen eigentümlichen Hang hätte, welcher nach der Mannigfaltigkeit des Geschmacks verschieden ist. Alle sind Götzendiener, Einige der Ehre, Andre des Interesses, die Meisten des Vergnügens. Der Kunstgriff besteht darin, daß man diesen Götzen eines Jeden kenne, um mittelst desselben ihn zu bestimmen.«; HO, 130: »Thun und sehn lassen. Die Dinge gelten nicht für das, was sie sind, sondern für das, was sie scheinen. Werth haben und ihn zu zeigen verstehn, heißt zweimal Werth haben.«

Die wiederaufgenommene Lektüre sollte Folgen haben: »Demnächst nehme ich wieder Gracián vor und werde wohl etwas darüber schreiben« (4, 97), kündigt er im oben genannten Brief von 1932 an. Im Juni desselben Jahres spricht er, diesmal in einem Brief an Scholem, nochmals von seinem Projekt, »dem Genius loci [San Antonio de Ibiza, M.V.] in Gestalt einiger Gedanken über Gracián seine Ehre zu geben« (4, 107). Bisher sei nur ein »zweifelhafter Herold solcher Gedanken in Gestalt meiner langjährigen Bewunderung des ›Handorakels‹ eingetroffen« (ebd.); aber Benjamin hofft, dass seine Beschäftigung mit Borinskis Buch über *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*<sup>7</sup> ihm »genauere Kunde« gibt. Noch im Mai 1933 plant er »im stillen einen Gracián-Kommentar« zu verfassen, zu dem er »einige Ausgaben von und Schriften über Gracián [...] versammelt« habe (4, 198). Die mehrmals angekündigte Arbeit war, wie sich einer Liste mit der Überschrift »Projekte« (VI, 157) von 1933 entnehmen lässt, für *Die Literarische Welt* geplant. Wie jener Aufsatz hätte aussehen können, bleibt offen. Was Benjamin im Zeitraum von 1932 bis 1934 schrieb, steht jedoch im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit den Aphorismen Graciáns und war Produkt einer Reflexion über das Verhältnis von Klugheit, Weisheit, Erfahrung und Erfolg. Die *Ibizenkische Folge* und die Nachträge zur *Einbahnstraße* könnten somit als ein indirekter Kommentar zu Gracián gedeutet werden.

### Höflichkeit: chinesisch – oder spanisch?

Benjamin setzt seinen Dialog mit Gracián in einem Text fort, der den lakonischen Titel »Höflichkeit« trägt. Der Begriff der Höflichkeit, der die *Ibizenkische Folge* (IV, 402–409) eröffnet, ist eng mit Benjamins Persönlichkeit verbunden; zugleich führt der Text aber eine Diskussion um die genaue Bestimmung eines tradierten Begriffes. Die Menschen, die Benjamin persönlich kannten, waren sich einig, dass eine ausgeprägte Höflichkeit für sein soziales Verhalten kennzeichnend war. Die Höflichkeit erscheint geradezu als zentrales Charakteristikum von Benjamins Charakter und wird in den Berichten derer, die in Kontakt mit ihm standen, regelmäßig erwähnt. So schreibt etwa Scholem in seinen Memoiren über Benjamin: »Seine Umgangsformen waren vom ersten

<sup>7</sup> Borinski: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, a.a.O.

Moment an von prononcierter Höflichkeit, die natürliche Distanz setzte und den Partner zu gleichem Verhalten aufzufordern schien.«<sup>8</sup> Auch Hannah Arendt hebt diesen Charakterzug hervor: In ihren Augen war Benjamin ein Meister der Diplomatie, der gerade wegen seiner Ungeschicklichkeit ein »System von Vorsichtsmaßnahmen« entwickelte, zu dem »die von Scholem erwähnte ›chinesische Höflichkeit‹ gehörte«.<sup>9</sup> Ähnlich betont Adorno in seiner physiognomischen Beschreibung, dass Benjamin »von vollkommener, überaus anmutiger Höflichkeit«<sup>10</sup> war.

Aus einer historischen Perspektive betrachtet war die Höflichkeit Bestandteil der unverzichtbaren Eigenschaften des Höflings, die, zusammen mit anderen ›Techniken des Selbst‹, für den sozialen Umgang und das Erfolgsstreben am Hof erforderlich waren.<sup>11</sup> Die Maxime Nr. 118 des *Handorakels* rät, »den Ruf der Höflichkeit [zu] erwerben«:

denn er ist hinreichend, um beliebt zu seyn. Die Höflichkeit ist ein Haupttheil der Bildung und ist eine Art Hexerei, welche die Gunst Aller erobert, wie im Gegentheile Unhöflichkeit allgemeine Verachtung und Widerwillen erregt: wenn aus Stolz entspringend, ist sie abscheulich; wenn aus Grobheit, verächtlich. Die Höflichkeit sei allemal eher zu groß als zu klein, jedoch nicht gleich gegen Alle, wodurch sie zur Ungerechtigkeit würde. Zwischen Feinden ist sie Schuldigkeit, damit man seinen Werth zeige. Sie kostet wenig und hilft viel: jeder Verehrer ist geehrt. Höflichkeit und Ehre haben vor andern Dingen dies voraus, daß sie bei dem, der sie erzeigt, bleiben. (HO, 118)

Die Höflichkeit diente dazu, Gefühle mit dem Mantel sozialer Konventionen zu überdecken und Absichten zu verstecken; sie wurde dadurch zu einem höchst effektiven Mittel für die Bewältigung politischer und lebenspraktischer Probleme. Allmählich wurde die Rohheit und Gewalttätigkeit des Feudaladels durch die höfische Courtoisie gebändigt; eben diese Höflichkeit hielt die Maschine der verwickelten Machtverhältnisse und Intrigen überhaupt in Betrieb. Gracián charakterisiert die Höflichkeit als die »größte politische Zauberei der Großen« (HO, 40), denn sie ist der Schlüssel zum Erlangen der »Gunst bei den Leuten« (HO, 40). Gerade deshalb ist Vorsicht geboten: man darf »nicht an der großen Höflichkeit sein Genügen haben, denn sie ist

<sup>8</sup> Scholem: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 17.

<sup>9</sup> *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Hg. von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla, Frankfurt am Main 2016, S. 52.

<sup>10</sup> Adorno: *Über Walter Benjamin*, a.a.O., S. 87.

<sup>11</sup> Zum Thema ›Höflichkeit‹ vgl. Claudia Felderer; Thomas Macho (Hg.): *Höflichkeit. Aktualität und Genese von Umgangsformen*, München 2002.

eine Art Betrug« (HO, 191). Diese Dimension des »schönen Scheins« (IV, 402), welche als List in Form von verführerischer Anmut bittere Interessen verbergen kann, hebt auch Benjamin hervor.

Für Benjamin war die Bewahrung von Höflichkeitsregeln im Umgang mit anderen eine Notwendigkeit, wobei in dieser Etappe seines Schaffens, im Exil, der Akzent wohl auf ›Not‹ liegen sollte. Weitgehend unter prekären Verhältnissen nahm Benjamins Leben zunehmend die Gestalt einer gefährdeten Existenz an, in der Klugheit und Höflichkeit das erste Gebot waren. Die Verhandlungen um die Veröffentlichungsmöglichkeiten seiner Arbeiten, die er als Kritiker und Schriftsteller mit den Verlegern führte, waren ein Kampf ums Überleben. In diesem Zusammenhang war die Höflichkeit »sittliche Forderung« und »Waffe« zugleich (IV, 402).<sup>12</sup> Insofern könnte dieser »prince of the intellectual life«, wie Susan Sontag behauptet, ein »courtier«<sup>13</sup> sein, der wusste, wie man sich strategisch der Höflichkeit bedient.

Benjamins subtile und dichte Begriffsanalyse vermeidet es, die Frage der Höflichkeit auf bloße Etikette oder bürgerliche Einübung guter Manieren zu reduzieren. Er nähert sich dem Thema aus einer Perspektive, die den Interessenkonflikt unterstreicht, aus dem sich Höflichkeit entwickelt, und konstatiert dabei einen Widerspruch zwischen den »beglaubigten Forderungen der Ethik: Aufrichtigkeit, Demut, Nächstenliebe, Mitleid« und dem »Interessenkampf des Alltags« (IV, 402), aus dem die Höflichkeit als »Vermittlung« hervorgeht. Sie sei das »wahrhaft Mittlere, die Resultante zwischen den widerstreitenden

12 An dieser Stelle ist Harald Weinrichs Definition des Begriffes interessant: »Höflichkeit ist ein sprachliches oder nichtsprachliches Verhalten, das zum normalen Umgang der Menschen miteinander gehört und den Zweck hat, die Vorzüge eines anderen Menschen indirekt zur Erscheinung zu bringen oder ihn zu schonen, wenn er vielleicht nicht vorzüglich sein will« (Harald Weinrich: *Lügt man im Deutschen, wenn man höflich ist?*, Mannheim, Wien, Zürich 1986, S. 24).

13 Susan Sontag: *Under the Sign of Saturn*, New York 1981, S. 119. Auch als Sammler zeigte sich Benjamin im Besitz von höfischen Eigenschaften: »In collecting, Benjamin experienced what in himself was clever, successful, shrewd, unabashedly passionate. ›Collectors are people with a tactical instinct – like courtiers« (ebd., S. 121). Für Sontag verwischen bei Melancholikern – zu denen sie Benjamin zählte – sehr schnell die Grenzen zwischen Höflichkeit und Manipulation: »Dissimulation, secretiveness appear a necessity to the melancholic. He has complex, often veiled relations with others. These feelings of superiority, of inadequacy, of baffled feeling, of not being able to get what one wants, or even name it properly (or consistently) to oneself – these can be, it is felt they ought to be, masked by friendliness, or the most scrupulous manipulation. Using a word that was also applied to Kafka by those who knew him, Scholem speaks of ›the almost Chinese courtesy‹ that characterized Benjamin's relations with people« (ebd., S. 118).

Komponenten der Sittlichkeit und des Kampfes ums Dasein« (ebd.). Die neue Bewertung und Analyse des Begriffes knüpft an seine Überlegungen zum Höfling im Trauerspielbuch an und führt die alten Elemente in einen neuen historischen Kontext ein. So liefert Benjamin eine neue, knappe, wenngleich höchst ambivalente Definition, nach der Höflichkeit

weder sittliche Forderung noch Waffe im Kampf [ist] und [...] dennoch beides. Mit anderen Worten: sie ist ein Nichts und sie ist alles, je nachdem, von welcher Seite man sie betrachtet. Ein Nichts ist sie als schöner Schein, als Form, gefällig über die Grausamkeit des Streits, der von den Partnern ausgetragen wird, hinwegzutäuschen. Und wie sie nichts weniger als rigorose Sittenvorschrift (sondern nur Repräsentation der außer Kraft gesetzten), so ist auch ihr Wert für den Kampf ums Dasein (Repräsentation von seiner Unentschiedenheit) fiktiv. Dieselbe Höflichkeit jedoch ist alles, wo sie von der Konvention sich selbst und damit auch den Vorgang freimacht. (IV, 402)

Dieses »Nichts«, das von der ästhetischen Seite der Höflichkeit her betrachtet als Äußerlichkeit, »schöner Schein«, Detail oder »Form« vordringt, täuscht, ablenkt und berauscht, kann gerade deshalb messerscharf werden, weil Höflichkeit ihre Wirkung nicht nur bei außer Kraft gesetzten Sittenvorschriften entfaltet, sondern vielmehr die »Schranken der Konvention niederreißt« (IV, 402) und Platz für die Produkte des Ingeniums und der Schlaueit schafft. Die Höflichkeit generiert eine unerwartete Freiheit, denn »all jene Kräfte und Instanzen«, die der nach Erfolg Strebende ausschloss, werden »als Helfer, Mittler und Versöhner« (ebd.) wieder eingelassen. Das ist genau der Ort, wo das Unerwartete, Feine und Ausgeklügelte aufblüht. Wie Gracián empfiehlt: »Verstand reicht nicht hin, Gemüt ist erfordert« (HO, 2). Die »hohe Schule« der Höflichkeit ist für Benjamin ein »wacher Sinn [...] für das Extreme, Komische, Private oder Überraschende der Lage« (IV, 402), dessen Anwendung es dem »Unterliegenden« ermöglicht, »die nächste Chance« zu bekommen (IV, 403).

Im Herzen dieser stilisierten Höflichkeit, die den Interessenkonflikt der Beteiligten mildert und sich jedweder Fixierung an einem der widerstrebenden Elemente, Desiderata der Ethik und privatem Interesse entzieht, begegnet die Geduld. Sie ist »ohnehin das Kernstück der Höflichkeit und von allen Tugenden vielleicht die einzige, welche sie unverwandelt übernimmt« (IV, 402f.). Der formale Charakter der Höflichkeit besteht für Benjamin darin, dass sie den Konflikt zwischen den Teilnehmenden als unentscheidbar darstellt, als die Unmöglichkeit, den Ausgang des Kampfes vorauszusehen. Sie bildet den Bogen, aus dem der Pfeil des

Erfolges jederzeit losschnellen könnte. Bei den höflichen Gesten geht es darum, dem Rivalen gegenüber einen Vorteil durch Ködern, Verstecken der eigenen Absichten sowie durch Ablenken zu erwirken, bis der überraschende Schlag erfolgt. Das Bild des Patience-Spiels, bei dem der Kluge seine Karten »vor den erstaunten Augen seines Partners« (IV, 402) verschiebt, illustriert die ideale Situation für den »Unterliegenden«.

Pläne zu verschweigen, diese nie vorschnell auf den Tisch zu legen, sie momentan aufzuschieben, kurz, warten zu können, gehört zu jenen Elementen der Klugheit, welche eng mit der Beherrschung eigener Impulse und Neigungen verbunden sind, die aber letztlich zum Triumph über den Rivalen führen. Die dritte Maxime des *Handorakels* – »Über sein Vorhaben in Ungewißheit lassen« – erläutert diese Strategie der Kombination von Geduld, Geheimnis und Schweigen:

Die Verwunderung über das Neue ist schon eine Wertschätzung seines Gelingens. Mit offenen Karten spielen, ist weder nützlich noch angenehm. Indem man seine Absicht nicht gleich kund giebt, erregt man die Erwartung, zumal wann man durch die Höhe seines Amtes Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit ist. Bei Allem lasse man etwas Geheimnißvolles durchblicken und erzeuge, durch seine Verschlossenheit selbst, Ehrfurcht. Sogar wo man sich herausläßt, vermeide man plan zu sein; eben wie man auch im Umgang sein Inneres nicht Jedem aufschließen darf. Behutsames Schweigen ist das Heiligthum der Klugheit. (HO, 3)

Im geduldig-taktischen Schweigen als Form der Klugheit vollzieht sich die Übernahme und Verwandlung der Tugenden im Medium der Höflichkeit (vgl. IV, 403). Da die Höflichkeit trotzdem formell bleibt, kann sie eine regulative Funktion für sich beanspruchen. Auf dieser basierten die Fürstenspiegel und die Verhaltensregeln. In der Einübung der Höflichkeit werden alle Tugenden von ihrem inneren Wert befreit und als Mittel zum Erfolg mobilisiert. In der ›Befreiung‹ der Tugenden von ihrer normativen Dimension begegnen sich Benjamin und Gracián ein weiteres Mal. Die Ansicht beider Denker über die Höflichkeit als ›schöner Schein‹ umfasst nicht nur ihre ästhetische Wirkung, sondern macht den Weg für die Verstellung frei und mildert die Gewalt des Kampfes um die Durchsetzung der eigenen Anliegen. Wie im Weltbild der Jesuiten, welches den Rahmen von Graciáns *Handorakel* darstellt, werden bei Benjamin die Mittel mit militärischem Eifer und sanfter Diskretion angewendet, um zum Ziel zu gelangen. Das weltliche Ziel allerdings war für die Jesuiten kein Zweck an sich: Alles, was man tat und erreichte, fand seinen Sinn darin, dass es, wie es Ignatius von Loyola formulierte, *ad maiorem Gloriam Dei* unternommen wurde.

Die von Benjamin in Anlehnung an Gracián entwickelten Thesen unterscheiden sich stark von modernen Auseinandersetzungen mit der Höflichkeit. Für die historische Dialogforschung zum Beispiel, die sich der sprachsoziologischen Rekonstruktion vergangener Gesprächswelten widmet, besteht Höflichkeit darin, dass »ein Sprecher/Schreiber sich so verhält, dass er den antizipierten Wünschen seines Dialogpartners entspricht und auf diese Weise dessen Gesicht wahrht.«<sup>14</sup> In Benjamins und Graciáns Auffassung der Höflichkeit als ›Waffe‹ erhält der Schein Vorrang vor dem »Gesicht«. Man darf zwar das Gesicht nicht verlieren, weil dann alle Unterhandlungen scheitern würden, aber man sollte gleichzeitig vermeiden, »plan zu sein« (HO, 3). Statt der totalen Verstellung fordert der Kampf vielmehr komplexe Spagate, welche die »Schranken der Konvention« niederreißen und den Kampf »ins Schrankenlose erweitern« (IV, 402). Thematisiert wird dieser Spagat von Gracián im Aphorismus 244 »Zu verpflichten verstehn«, in dem die Höflichkeit die »eigene Verpflichtung in die des Andern« verwandelt und somit aus dem »eigenen Vortheil« eine »Ehre für den Andern« macht:

Manche verwandeln ihre eigene Verpflichtung in die des Andern, und wissen der Sache den Schein, oder doch zu verstehn zu geben, daß sie eine Gunst erzeigen, während sie eine empfangen. Aus ihrem eigenen Vortheil machen sie eine Ehre für den Andern, und lenken die Sachen so geschickt, daß es aussieht als leisteten sie dem Andern einen Dienst, indem sie sich von ihm beschenken lassen. [...] So legen sie der Höflichkeit Verpflichtungen auf und machen eine Schuldigkeit aus dem, wofür sie sehr dankbar seyn sollten. Dergestalt verwandeln sie das Passive der Verbindlichkeit in das Aktive, worin sie bessere Politiker als Grammatiker sind. Das ist eine große Feinheit; allein eine größere wäre, das Ding zu verstehn und solchen Narrenhandel wieder rückgängig zu machen, indem man ihnen ihre erzeugte Ehre wieder zustellt und dafür seinerseits auch wieder zu dem Seinigen gelangte. (HO, 244)

In einer überraschenden Wendung bezeichnet Benjamin am Ende seines Textes die Höflichkeit als »Muse« (IV, 403). Damit rückt die kreative und inspirierende Dimension der Höflichkeit in den Vordergrund, die er schon angedeutet hatte und die auch bei Gracián vorhanden ist. Der Jesuit, der sich wie Benjamin primär als Schriftsteller verstand,

14 Jörg Kilian: *Historische Dialogforschung. Eine Einführung*, Tübingen 2005, S. 121. Kilian ergänzt: »Der Begriff ›face‹ ist der Kommunikationssoziologie Erwin Goffmans entlehnt und kann grundsätzlich in dem Sinne verstanden werden, in dem er auch in deutschen Redensarten vorkommt: *sein Gesicht wahren, sein Gesicht verlieren, sein wahres Gesicht zeigen*« (ebd.).

behauptet, es gäbe auch eine »Gunst der Schriftsteller«, welche durch die »Zauberei« der Höflichkeit zu erreichen wäre und die »unsterblich« sei (HO, 40): »Erst erstrecke man seine Hand zu Taten aus und sodann nach den Federn; vom Stichblatt nach dem Geschichtsblatt; denn es gibt auch eine Gunst der Schriftsteller, und sie ist unsterblich« (HO, 40).

### Detlef Holz: eine Gracián'sche Figur

Neben die Auffassung von der kämpferischen Tätigkeit des Kritikers und des Schriftstellers tritt in Benjamins aphoristisch geprägten Produktionskreis der dreißiger Jahre die Idee einer Erfahrung von der Wirksamkeit der Worte, die in der Erzählung ihr privilegiertes Medium findet. Die Bedeutung der Schiffsreisen, die Benjamin zwischen Deutschland, Skandinavien und Spanien unternahm, kann für seine Überlegungen zur Wirksamkeit der Worte nicht hoch genug eingeschätzt werden.<sup>15</sup> Die Denkbilder und andere Nachträge zur *Einbahnstraße*, sein nie ausgeführtes Vorhaben zur »Seefahrt als Wissenschaft« (VI, 157) sind in dieser Zeit, in der er häufig per Schiff reiste, entstanden. Passend hierzu entwickelte er eine neue, in der Tradition einer literarischen Figur des Barock stehende Form der Selbstwahrnehmung, nämlich als »unverdrossne[r] Reisende[r], Nachfahre *Schelmuffskys*«<sup>16</sup>. Auf dem Schiff hörte Benjamin Geschichten der Seeleute über ihre Abenteuer, Anekdoten und Erfahrungen auf dem Meer;<sup>17</sup> und dort fing er selbst an, Geschichten zu schreiben. Ibiza kann in diesem Sinne als die Geburtsstätte des »Schriftsteller[s] Detlef Holz« (4, 201) angesehen

<sup>15</sup> Vgl. seine *Reisenotizen* (VI, 419–422).

<sup>16</sup> Vgl. Brief an Gretel Adorno vom 25. Juli 1930: »Liebes Fräulein Karplus, einmal fort von Berlin wird die Welt schön und geräumig und hat sogar auf einem 2000 to Dampfer neben mancherlei Reisepöbel Platz für Ihren schweigsam vergnügten Diener. Gerade jetzt gebe ich ihr das Schauspiel einer schnurrbärtig schnurrigen Alten, die ihre Kaffeetasse neben sich in einem Lehnstuhl auf der Schiffsterrasse – Terrasse muß es nun einmal sein ob auf dem Boulevard oder im Fjord – sich sonnt und dabei ihre Handarbeiten herunterkritzelt. So nehmen Sie denn auch dieses schlichte, als Freundschaftsschoner uns zuge dachte Gehäkelte als Zeichen alter Zugehörigkeit entgegen von dem unverdrossnen Reisenden, Nachfahre *Schelmuffskys* W.B.« (3, 534–535). Über *Schelmuffsky*, den Helden des parodistischen Reiseromans *Schelmuffskys Curiose und sehr gefährliche Reißbeschreibung zu Wasser und Land* von Christian Reuter (1696), hatte Benjamin am 28. März 1930 einen Vortrag im südwestdeutschen Rundfunk gehalten (II, 648–660).

<sup>17</sup> Vgl. *Spanienreise* 1932 (VI, 447f.).

werden, ein »junger Autor«, der, so die Fiktion Benjamins, 1933 in Benjamins Archiv bei Scholem in Jerusalem um die Aufbewahrung seiner Schriften bittet (4, 202).

Die effektive Tarnung, die der »germanische«<sup>18</sup> Name ›Detlef Holz‹ bot, sollte Benjamin ab 1933 die Mitarbeit an Zeitschriften im deutschsprachigen Raum begünstigen; dieses Ziel spielte bei der Wahl des Pseudonyms eine entscheidende Rolle.<sup>19</sup> Die Bedeutung des Namens erschöpft sich jedoch keineswegs in dessen praktischer Schutzfunktion, sondern zeigt sich in seiner Relevanz erst im Zusammenhang der Benjamin'schen Produktion der dreißiger Jahre. In der Wahl des Pseudonyms tritt Wesentliches von Benjamins Verhältnis zur deutschen Sprache und Tradition zu Tage. Der Name ›Detlef‹ bedeutet soviel wie »Deutscher Leib, Volksleben«, »Sohn des Volkes« oder »der im Volk lebende« und ist aus den althochdeutschen Wörtern *diot* (Volk) und *leib/leiba* (Sohn, Nachkomme, Erbe) zusammengesetzt.<sup>20</sup> Der Nachname ›Holz‹ erhellt einen wichtigen Aspekt von Benjamins Charakter, den er als das ›Detlef'sche Holz‹ aussonderte und benannte: seine Neigung, sich zu verbergen, zu mimetisieren, um nicht erkannt zu werden; so wie das Holz, das in einem Möbelstück oder in einer Skulptur als Material in den Hintergrund tritt, damit die Form zum Vorschein kommt.<sup>21</sup> Das Detlef'sche stand auch in direkter Verbindung mit der sich Anfang der dreißiger Jahre vollziehenden ›Rückkehr‹ zum Aphorismus und zur Frage der Wirkung der Schrift sowie zu deren medialer Funktion für die Vermittelbarkeit von Wissen und Erfahrungen.

18 Vgl. den Brief an Scholem vom 18. Oktober 1936 (5, 402): »Noch merke ich an, daß der Titel des Buchs ›Deutsche Menschen‹ unter meiner Feder nur aus dem Interesse, die Sammlung die vielleicht in Deutschland einigen Nutzen stiften könnte, zu tarnen, zu erklären ist. Ich zeichne sie mit dem Pseudonym Detlef Holz.«

19 Zu Detlef Holz siehe: Barbara Hahn; Erdmut Wizisla (Hg.): *Walter Benjamins ›Deutsche Menschen‹*, Göttingen 2008.

20 Adolf Bach: *Deutsche Namenkunde I: Die deutschen Personennamen*, Heidelberg 1952–53.

21 In einer Notiz mit dem Titel »Materialien zu einem Selbstporträt« (VI, 532) schreibt Benjamin: »Auflösung des Rätsels, warum ich niemanden erkenne, die Leute verwechsle. Weil ich nicht erkannt sein will; selber verwechselt werden will« (ebd.). Das Mimetische an ihm war Ausdruck auch der Klugheit und der Kühnheit, Erfahrungen zu machen, denn für Benjamin war Erfahrung eine Form von »gelebte[n] Ähnlichkeiten« (VI, 88). In jener Zeit, als er sich für »Holz« als Pseudonym entschied, hatte er auch die Benutzung von »O.E. Tal: ich bin verborgen« (4, 401; 404) in Erwägung gezogen, ohne dass es dazu kam. Der Name ist ein Palindrom von *lateo*, lateinisch für ›verborgen, geborgen sein, unbekannt sein, übersehen werden‹.

Unter dem Namen Detlef Holz veröffentlichte Benjamin in der Schweiz *Deutsche Menschen*, eine Briefsammlung, der er höchste Bedeutung beimaß.<sup>22</sup> Das Buch war eine erfolgreiche Tarnschrift, die einem Plan á la Gracián folgte. Die dezidiert zeitbezogene Formensprache, das Pseudonym und Layout waren Teil einer Strategie, um das Buch nach außen hin den damals geläufigen Standards anzunähern.<sup>23</sup> Diese Merkmale der Oberfläche konnten aber zugleich, so Benjamins Absicht, als »Kennmarke« (IV, 948) dienen, als Camouflage, die der kritische Leser durchschauen konnte. Diese durchaus Gracián'sche Methode des enthüllenden Verbergens lässt sich auch unter den Begriff der *dissimulatio* fassen. Die *arte de descifrar*, die Dechiffrierkunst, ist bei Gracián komplementär zur Kunst der Verstellung. Während die *simulatio* »vorspiegelt, was nicht existiert, verheimlicht die *dissimulatio*, was existiert«<sup>24</sup>. Die Briefsammlung entstand unter dem Desideratum, verborgen zu bleiben, wie ein großer Teil der Schriften Graciáns, denn um im streng katholischen Spanien Bücher wie das *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* zu veröffentlichen, bedurfte es äußersten Taktgefühls, Geduld und Intelligenz. Als Schriftsteller, der eher an profanen als an religiösen Themen interessiert war und dessen Hauptanliegen die Veröffentlichung seiner Werke war, musste der Jesuit seine schriftstellerische Tätigkeit unter einem anderen Namen verbergen. Um die Gefahr der Zensur zu umgehen, erschienen alle seine Bücher – außer *El Comulgatorio* – unter dem Namen seines Bruders, Lorenzo Gracián.

Wie Holz und Benjamin verstand auch Gracián die Frage nach der Wirksamkeit der Schrift als die wichtigste Frage im Leben eines Autors. Sein Schaffen orientierte sich an der Vorstellung, die Charakterbildung des klugen Mannes könne durch das Schreiben erfolgen. Nicht nur indem er etwas liest, sondern vielmehr indem er etwas schreibt, das Ausdruck seines Charakters ist und diesen gleichzeitig formt. Das *Handorakel* zeigt sich in diesem Sinne als gelebte, einverlebte Klugheit und als Beweis für höchste Handlungsfähigkeit. Benjamin

22 Vgl. IV, 947–949 und Momme Brodersen: »Nachwort«, in: Walter Benjamin: *Deutsche Menschen*, WuN 10, S. 474–488.

23 Vgl. Michael Diers: »Einbandlektüre, fortgesetzt. Zur politischen Physiognomie der Briefanthologie«, in: Hahn; Wizisla (Hg.): *Walter Benjamins »Deutsche Menschen*«, a.a.O., S. 23–44, hier S. 26.

24 August Buck: »Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks«, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität*, Frankfurt am Main/Wiesbaden 1981, S. 85–103.

teilte diese Auffassung des Verhältnisses von Tun und Schreiben als »Wechselwirkung«, für die »kein Begriff einer Außenwelt [...] sich gegen die Grenze des Begriffs des wirkenden Menschen definieren« (II, 173) lässt. Der wirkende Mensch ist der im Schreiben wirkende Mensch. Grundlage für diese Position ist bei Benjamin die Idee, dass das Außen, dass der »handelnde Mensch« vorfindet, »in beliebig hohem Maße auf sein Innen, sein Innen in beliebig hohem Maße auf sein Außen« zurückgeführt werden kann:

Kein Begriff einer Außenwelt läßt sich gegen die Grenze des Begriffs des wirkenden Menschen definieren. Zwischen dem wirkenden Menschen und der Außenwelt vielmehr ist alles Wechselwirkung, ihre Aktionskreise gehen ineinander über; ihre Vorstellungen mögen noch so verschieden sein, ihre Begriffe sind nicht trennbar. Es ist nicht nur in keinem Falle anzugeben, was letzten Endes als Funktion des Charakters, was als Funktion des Schicksals in einem Menschenleben zu gelten hat (dies würde hier nichts besagen, wenn etwa beide nur in der Erfahrung ineinander übergängen), sondern das Außen, das der handelnde Mensch vorfindet, kann in beliebig hohem Maße auf sein Innen, sein Innen in beliebig hohem Maße auf sein Außen prinzipiell zurückgeführt, ja als dieses prinzipiell angesehen werden. (II, 173)

Die Unmittelbarkeit des Geschriebenen macht aus ihm nicht nur ein Medium, in dem Veränderungen der Außenwelt und des Charakters eines Menschen möglich sind, sondern sie stellt auch ein Medium für das Fortleben und »Fortblühen« (III, 91) der Vergangenheit dar. Vor allem die kleinen Formen sind bei Benjamin privilegierte Formen, die ein besonderes Verhältnis zwischen Schrift und Zeit stiften, wie die Sammlung, die Anthologie und die Folge von Briefen oder Kurzerzählungen, wie die *Ibizenkische Folge* oder die *Berliner Kindheit um 1900*, die Beispiele für wirksames Schreiben darstellen.<sup>25</sup> Der große Wert, den Benjamin solchen Werken zusprach, zeigt sich auch in dem hohen Stellenwert, den seine Briefanthologie *Deutsche Menschen* für

25 Was diese kleinen Formen bewirken, versteht Benjamin als »Wirkung des ursprünglichen Schrifttums selber« (III, 91f.), wodurch er sie auf das Niveau des Kommentars und der Übersetzung der alten Schriften hebt. So schreibt er in seiner Rezension zu Rudolf Borchardts Sammlung *Der Deutsche in der Landschaft* (Rudolf Borchardt: *Der Deutsche in der Landschaft*, München/Bremen 1927) zu den Anthologien der Bremer Presse, »daß diese Bände, was sie bringen, zu einer neuen Gestalt, einer Größe verbinden, die nun nicht im abstrakten Sinne ›historisch‹, sondern *unmittelbares*, wenn auch bedachteres, wehrhafteres *Fortblühen des Alten* ist. *Was hier gewirkt wird, ist Wirkung des ursprünglichen Schrifttums selber*, gehört in den Lebenskreis seiner Großen genau so hinein, wie Übersetzungen und Kommentare ihrer Schriften« (III, 91f., Hvhg. M.V.).

ihn hatte. Diese Wertschätzung erklärt auch seine »feste Überzeugung«, das Buch könnte »eine tiefe Wirkung tun« (IV, 948), die er auch als »Nutzen« (5, 402) beschrieb. Adorno erkannte die politische Absicht Benjamins, ein trojanisches Pferd über die Schweiz nach Deutschland zu schicken mit jenen ›Deutschen Menschen‹, die zu einer im Untergrund wirkenden Tradition gehörten, die von den Nationalsozialisten nicht beschlagnahmt werden konnte, und zwar als »Geist und List«<sup>26</sup> wider eine »Gewalt, die den Geist gar nicht mehr als Selbständiges kennt, sondern nur als Mittel zu ihren Zwecken, und darum keine Konfrontation mit ihm zu fürchten hat«<sup>27</sup>. Allerdings auch als »Irrtum«<sup>28</sup>.

Benjamin ging es jedoch vielmehr darum, eine vom ›deutschen‹ Humanismus geprägte Haltung zu retten und dadurch eine verschollene Lebensform noch einmal zur Geltung zu bringen. So wichtig ihm die politische Dimension dieser Geste und die gewünschte (politische) Wirkung waren, verstand er sie doch als untrennbar von der Wirkung jener Haltung auf das private Leben der Briefschreiber und Leser. Den ersten Brief der Sammlung, in dem Karl Zelter dem Kanzler von Müller über den Tod Goethes berichtet, stellt Benjamin folgendermaßen vor:

Wir gedenken im folgenden an dieser Stelle eine Reihe von Briefen bedeutender Deutscher zu veröffentlichen, Briefe, die ohne auf historischen oder sachlichen Zusammenhang untereinander Anspruch zu machen, dennoch *e i n e s* gemein haben. *Sie vergegenwärtigen eine Haltung, die als humanistisch im deutschen Sinn zu bezeichnen ist, und die augenblicklich wieder hervorzurufen* [Hvhg. M.V.] um so angezeigter erscheint, je einseitiger diejenigen, die heute, oft im Ernst und im vollen Bewußtsein ihrer Verantwortlichkeit, den deutschen Humanismus in Frage stellen, sich an die Werke der Kunst und Literatur halten. In diesen Briefen bekundet sich, welche Kraft, welcher Ausdruck in der Gestaltung *p r i v a t e n* Lebens jener Epoche des deutschen Humanismus geeignet hat. (IV, 954f.)

Hier zeichnen sich Parallelen zu Graciáns Unternehmung ab. Denn das Ziel von dessen *Handorakel* war es in erster Linie, durch die

26 Theodor Adorno: »Zu Benjamins Briefbuch ›Deutsche Menschen‹«, in: ders.: *Noten zur Literatur IV*. Gesammelte Schriften II, Frankfurt am Main 1974, S. 686–692, hier S. 686.

27 Ebd. »Die damals solche Literatur lasen, waren ohnehin Gegner des Regimes, neue schuf es ihm schwerlich. Benjamin teilte mit uns anderen Emigranten den Irrtum, Geist und List vermöchten etwas auszurichten wider eine Gewalt, die den Geist gar nicht mehr als Selbständiges kennt, sondern nur als Mittel zu ihren Zwecken, und darum keine Konfrontation mit ihm zu fürchten hat. Seine Abschaffung vermag der Geist kaum in sich hineinzunehmen.«

28 Ebd.

Aphorismensammlung zur Bildung und Entwicklung einer edlen Persönlichkeit mit gesteigerten Handlungsfähigkeiten beizutragen. In ähnlicher Weise versucht auch Benjamin, den Leser zu erreichen, indem er durch die Bezugnahme auf jene deutschen Menschen mit seiner Anthologie von Briefen ein Stück Bildungsgeschichte überliefert: »Die kurzen Kommentare, die den einzelnen Briefen vorangestellt sind, haben nichts mit den schablonenmäßigen Angaben zu schaffen, die man so oft in Anthologien findet. [...] Nichtsdestoweniger stellen sie *eine umfassende deutsche Bildungsgeschichte* des fraglichen Zeitraumes dar« (IV, 950, Hvhg. M.V.).<sup>29</sup> Der scheinbar einfache Untertitel der Anthologie, »Eine Folge von Briefen«, verweist gerade auf diesen Aspekt, wenn man »Folge« nicht nur als ›Sammlung‹ versteht, sondern auch an die Bedeutung von ›Konsequenz‹ und ›Wirkung‹ denkt. Dann nimmt der Untertitel die Funktion eines Prädikats an, womit die *Deutschen Menschen* eine folgenreiche Lektüre erreichen wollen. In beiden Fällen fordert das unvermittelte Hereinragen eines Textfragments das Subjekt zu einer Praxis auf, die in der Aktualisierung, Einverleibung und Anwendung des Textes besteht. In diesem Punkt, der ein Verständnis für das geschriebene Wort, also Lektüererfahrung voraussetzt, sind Gracián und Benjamin sich trotz großer zeitlicher Distanz einig.

### Gracián: defensive Klugheit

Die Originalität von Benjamins Gracián-Rezeption besteht darin, dass er die Aphorismen des *Handorakels* von der engen Bindung an die Moralistik ablöst und dass gerade jene Elemente einer als Vademecum verstandenen Verhaltenslehre, welche die Waffen für die Ausbildung eines »Machiavel de la vie pratique«<sup>30</sup> liefern sollten, bei Benjamin wegfallen.<sup>31</sup> Das Hauptmerkmal seiner Lektüre bildet die Hervorhebung und Ausarbeitung der defensiven und taktischen Elemente des *Hand-*

<sup>29</sup> Vgl. IV, 949–951: *Memorandum zu den ›Sechzig Briefen‹.*

<sup>30</sup> Der Ausdruck stammt von Marc Fumaroli. Vgl. Interview mit Marc Fumaroli »Le Point«. Abrufbar unter: [http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/gracian-ou-l-art-de-se-gouverner-soi-meme-14-02-2011-1295220\\_326.php](http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/gracian-ou-l-art-de-se-gouverner-soi-meme-14-02-2011-1295220_326.php) [Zugriff 16.12.13].

<sup>31</sup> Helmut Lethen; Erdmut Wizisla: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn«. Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis«, in: Marc Silberman u.a. (Hg.): *Drive b: Brecht 100* (The Brecht Yearbook, 23), Wisconsin 1997, S. 142–146, hier S. 142.

*orakels*;<sup>32</sup> da der Höfling sich in einer ihm nicht selten feindlichen Umgebung durchzusetzen versucht, ist seine Vorgehensweise eher defensiv gestimmt. Diese Perspektive hebt Benjamins Fokus sowohl von den herkömmlichen Interpretationen des *Handorakels* ab als auch von der Gracián-Rezeption im neusachlichen Jahrzehnt, welche den Akzent der Maximen vom Inneren, also von der Arbeit an sich selbst, auf die Notwendigkeit für das großstädtische Subjekt, sich eine äußerlich bleibende, kühle Impassibilität anzueignen, verschob. Sosehr diese behaviouristische Tendenz die soziale Stimmung der zwanziger Jahre widerspiegelt, geht sie doch am Anliegen des Buches vorbei. In Graciáns Schriften geht es zwar um angemessene und effektive Verhaltensweisen, welche das Bestehen des Höflings in einer komplexen und unsicheren Welt garantieren sollten, aber diese sind äußerliche Erscheinungen einer reifen, vollendeten Persönlichkeit und keineswegs inhaltsloser Schein oder ein ›Brevier für Hochstapler‹.<sup>33</sup>

32 Vgl. Gracián: HO, 259: »Den Beleidigungen zuvorkommen und sie in Artigkeiten verwandeln: es ist schlauer sie zu vermeiden, als sie zu rächen. Eine ungemaine Geschicklichkeit ist es, einen Vertrauten aus dem zu machen, der ein Nebenbuhler werden sollte, oder Schutzwehren seiner Ehre aus denen, welche Angriffe auf dieselbe drohten«; HO 55: »Es beweist ein großes Herz mit Reichtum an Geduld, wenn man nie in eiliger Hitze, nie leidenschaftlich ist. Erst sei man Herr über sich: so wird man es nachher über Andere seyn. Nur durch die weiten Räume der Zeit gelangt man zum Mittelpunkte der Gelegenheit. Weise Zurückhaltung bringt die richtigen, lange geheim zu haltenden Beschlüsse zur Reife. Die Krücke der Zeit richtet mehr aus als die eiserne Keule des Hercules«; HO, 257: »Es nie zum Bruche kommen lassen: denn bei einem solchen kommt unser Ausehn allemal zu Schaden. Jeder ist als Feind von Bedeutung, wenn gleich nicht als Freund. Gutes können Wenige uns erweisen, Schlimmes fast Alle. Im Busen des Jupiters selbst nistet sein Adler nicht sicher, von dem Tage an, wo er mit einem Käfer gebrochen hat.«; HO, 181: »Ohne zu lügen, nicht alle Wahrheiten sagen. Nichts erfordert mehr Behutsamkeit als die Wahrheit: sie ist ein Aderlaß des Herzens. Es gehört gleich viel dazu, sie zu sagen und sie zu verschweigen zu verstehn. Man verliert durch eine einzige Lüge den ganzen Ruf seiner Unbescholtenheit. Der Betrug gilt für ein Vergehn und der Betrüger für falsch, welches noch schlimmer ist. Nicht alle Wahrheiten kann man sagen, die einen nicht, unser selbst wegen, die andern nicht, des Andern wegen.«

33 Vgl. z.B. den Aphorismus 6 des *Handorakels*: »Seine Vollendung erreichen«: »Man wird nicht fertig geboren: mit jedem Tage vervollkommnet man sich in seiner Person und seinem Beruf, bis man den Punkt seiner Vollendung erreicht, wo alle Fähigkeiten vollständig, alle vorzüglichen Eigenschaften entwickelt sind. Dies giebt sich daran zu erkennen, daß der Geschmack erhaben, das Denken geläutert, das Urtheil reif, und der Wille rein geworden ist. Manche gelangen nie zur Vollendung, immer fehlt ihnen noch etwas; andere kommen spät zur Reife. Der vollendete Mann, weise in seinen Reden, klug in seinem Thun, wird zum vertrauten Umgang der gescheuten Leute zugelassen, ja gesucht.«

Spuren von Benjamins Lektüre finden sich in seiner Widmung an Brecht. In Benjamins Nachlassbibliothek fand sich die Ausgabe des *Handorakels* des Insel-Verlags von 1931. Es war ein Geschenk Benjamins an Brecht bei seinem ersten Besuch in Skovsbostrand.<sup>34</sup> Ein Exemplar vom Graciáns Büchlein ging 1933 auch an Gretel Karplus. Der Buchaustausch und die kleinen Geschenke waren ein wichtiger Aspekt der Beziehung zwischen Benjamin und seinen Freunden, sie stellten für ihn eine bedeutungsvolle Kommunikationsform dar. Benjamin hatte das Titelblatt des Exemplars, das er Brecht schenkte, mit einem Zitat aus dem »Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens« aus der *Dreigroschenoper* (1928) versehen:<sup>35</sup> »Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug«. Das Zitat, welches eine Brücke zwischen den Werken Brechts und Benjamins schlägt, ist ambivalent: Es kann sowohl als Hinweis auf die Möglichkeit gelesen werden, den konstatierten Mangel an praktischer Intelligenz durch die Gracián'sche Weltklugheit zu beheben, als auch als eine skeptische Relativierung des Gracián'schen Unternehmens, eine Lebensklugheit zu entwickeln, da das Leben die menschliche Schläuheit immer übertrifft.

Erdmut Wizisla situiert das ›beziehungsreiche‹ Geschenk und Graciáns Denken im Zentrum einer Debatte zwischen Benjamin und Brecht über die Maximen des Jesuiten. Leider sind Brechts Ausführungen über die Rolle Graciáns in seinen Werken zu knapp, als dass sie rekonstruiert werden könnten. Wizisla weist jedoch auf die zentrale Stellung hin, die

34 Vgl. Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 2004, S. 101.

35 Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*, Akt III, Frankfurt am Main 1968, S. 77:

Der Mensch lebt durch den Kopf  
der Kopf reicht ihm nicht aus  
versuch es nur; von deinem Kopf  
lebt höchstens eine Laus.  
Denn für dieses Leben  
ist der Mensch nicht schlau genug  
niemals merkt er eben  
allen Lug und Trug.

Ja; mach nur einen Plan  
sei nur ein großes Licht!  
Und mach dann noch 'nen zweiten Plan  
gehn tun sie beide nicht.  
Denn für dieses Leben  
ist der Mensch nicht schlecht genug:  
doch sein höh'res Streben  
ist ein schöner Zug.

Ja; renn nur nach dem Glück  
doch renne nicht zu sehr!  
Denn alle rennen nach dem Glück  
Das Glück rennt hinterher.  
Denn für dieses Leben  
ist der Mensch nicht anspruchslos genug  
drum ist all sein Streben  
nur ein Selbstbetrug.

Der Mensch ist gar nicht gut  
drum hau ihn auf den Hut  
hast du ihn auf den Hut gehaut  
dann wird er vielleicht gut.  
Denn für dieses Leben  
ist der Mensch nicht gut genug  
darum hau ihn eben  
ruhig auf den Hut.

das gemeinsame Interesse an Gracián im Kontext des Zeitschriftenprojekts *Krise und Kritik* einnahm:

Brechts Interesse an den Gedanken des spanischen Jesuiten ist offenkundig: Die Maximen Graciáns, die er mit verschiedenfarbigen Stiften anstrich und kommentierte, korrespondieren auf verblüffende Weise mit Haltungen aus seinen Lehrstücken oder dem *Lesebuch für Städtebewohner*. Man wäre gern Zeuge eines gewiß lebendigen Disputs: Benjamin hatte sich über Jahre mit dem Gedanken getragen, einen Aufsatz über Gracián zu schreiben, wovon Brecht im Herbst 1933 in Paris erfahren haben dürfte. Das Denken, seine Wirkung und Korruptierbarkeit waren spätestens seit dem Zeitschriftenplan *Krise und Kritik* 1930 ein Thema zwischen Benjamin und Brecht.<sup>36</sup>

Die Unterstreichungen von Brecht in dem Exemplar des *Handorakels*, das Benjamin ihm geschenkt hatte und das auch Anmerkungen von diesem enthielt, weisen auf ein Lektüre hin, die gerade diesen Aspekt aufnimmt. Benjamins und Brechts Aufmerksamkeit gilt nicht den »grelleren und amoralisch klingenden Maximen«; es sind eher die »gedämpften, defensiven, *die Ökonomie der Zeit in Rechnung stellenden* Maximen, die Brecht sich merkt«<sup>37</sup> (Hvhg. M.V.) und Benjamin hervorhebt. In der Tat stellt Benjamin die Gracián'schen Aphorismen in einen anderen, neuen Rahmen, der die Frage nach der Wirksamkeit des Schreibens, des Stils und der Natur der Erkenntnisse und Weisheiten aufwirft, welche durch das Medium der Schrift entstehen und auch tradiert werden können.

Einen weiteren Schwerpunkt der Beschäftigung mit Gracián zu dieser Zeit bildet die »Ökonomie der Zeit«, der richtige Umgang mit ihr und die Möglichkeiten, ihr »zu befehlen« (II, 1199). In einer Notiz mit dem Titel »Zum Sprichwort«, die zum Komplex der *Ibizenkischen Folge* (vgl. VI, 766) gehört, reflektiert Benjamin das Verhältnis von Erfahrung, Schreiben und Sprichwort:

Zu Grunde zu legen das Bild von den Frauen, die auf dem Kopf, ohne sie mit der Hand zu berühren, schwere, gefüllte Gefäße tragen.

Den Rhythmus, in dem sie das tun, lehrt das Sprichwort.

Es spricht aus ihm ein noli me tangere der Erfahrung.

*Damit bekundet es seine Kraft, Erfahrung in Tradition zu verwandeln.*

*Sprichwörter sind nicht anwendbar auf Situationen.* Sie haben vielmehr eine Art von magischem Charakter: sie verwandeln die Situation. Es ist kaum im

<sup>36</sup> Wizisla: *Benjamin und Brecht*, a.a.O., S. 101.

<sup>37</sup> Lethen; Wizisla: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn«, a.a.O., S. 144.

Vermögen des Einzelnen gelegen, seine Erfahrungen ganz von Erlebnis zu reinigen. Aber das Sprichwort, indem es sich ihrer bemächtigt, bewirkt das. Es macht die erlebte Erfahrung zu einer Welle in der atmenden Kette ungezählter Erfahrungen, die von Ewigkeit her kommen. (VI, 206 f., Hvhg. M. V.)

Hier begegnen mehrere Themen, die seit der Zäsur, die *Einbahnstraße* gegenüber Benjamins früheren Arbeiten darstellt, in seinen Schriften den Ton angeben. Benjamin greift zwei wesentliche Momente seines Denkens wieder auf und entfaltet sie in eine neue Richtung: Es sind dies der Begriff der Erfahrung (vgl. »Erfahrung« [1913], II, 54–56) und die Idee der magischen und unmittelbaren Wirkung der Schrift (vgl. Brief an Buber, Juli 1916 in: 1, 325–327).<sup>38</sup> Benjamins Arbeiten der dreißiger Jahre über die Erfahrung und das Erzählen hängen mit dieser Wiederkehr älterer Anliegen und Positionen und deren Veränderung zusammen sowie mit der Erfahrung des Schreibens eigener Aphorismen.<sup>39</sup>

Die subtile Darstellungsform der Aphorismen, die Benjamin besonders schätzte, ist das Ergebnis einer strategischen Überlegung und der Suche nach einem Mittel zur Tradierung einer Erfahrung, die in *Handorakel* als *ser persona*, *ser un hombre cabal* und als *ser un santo* durchdekliniert wird.<sup>40</sup> Alle drei beruhen auf einer Beherrschung der eigenen Impulse, der Zeit und des Tempos des Handelns. Das Mittel zur Darstellung und Tradierung von Erfahrungen war für Benjamin die Schrift, genauer das Schreiben von Aphorismen, denn im Medium der Schrift verändern sich nicht nur Leser und Schriftsteller, sondern auch die Situation selbst, auf die jenes geschriebene Stück Klugheit und praktisches Wissen sich beziehen. Der magische, unmittelbare Charakter des Aphorismus besteht gerade in seiner Unanwendbarkeit.

38 In einer Notiz von 1929 kommt Benjamin auf seinen unter dem Pseudonym »Ar-dor« publizierten Aufsatz von 1913 zurück: »In einem frühen Aufsatz habe ich alle rebellischen Kräfte der Jugend gegen das Wort »Erfahrung« mobil gemacht. Und jetzt ist dieses Wort ein tragendes Element in vielen meiner Sachen geworden. Trotzdem bin ich mir treu geblieben. Denn mein Angriff durchstieß das Wort ohne es zu vernichten. Er drang ins Zentrum der Sache vor« (II, 902).

39 Vgl. »Geistesgegenwart haben heißt: Im Augenblick der Gefahr sich gehen lassen« (VI, 207). »Das schwache Schaffen: er schuf; aber: er schaffte fort« (VI, 207). »Solange es noch einen Bettler gibt, solange gibt es noch Mythos« (VI, 208). »Die Ferne ist das Land der erfüllten Wünsche« (VI, 209). »Glücklich sein heißt ohne Schrecken seiner selbst innerwerden können« (IV, 113). Eine separate Veröffentlichung von Benjamins Aphorismen, ähnlich wie die seiner Träume (vgl. Walter Benjamin, *Träume*, Frankfurt am Main 2008), wäre wünschenswert, denn sie würde einen Einblick in diesen wenig bekannten Aspekt seiner Produktion geben.

40 Vgl. Gracián: HO, 1; 6; 14; 48; 293; 300.

Insofern entspricht das *Handorakel* dem Benjamin'schen Kriterium für das Erkennen der »bedeutende[n] literarische[n] Wirksamkeit«: Sie kann nur »in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen« (IV, 85).

Diese Konzeption des wirksamen Schreibens, die auf die Zeit des Briefs an Buber von 1916 (1, 325–328) zurückgeht, gewinnt in den Aphorismen der *Einbahnstraße* weiter an Kontur, wenn Benjamin sich dort zur Aufgabe des Kritikers und zur Tätigkeit des Literaten in der Weimarer Republik äußert (vgl. IV, 85).<sup>41</sup> Was im »literarische[n] Rahmen« dieser Zeit geschrieben wird, kann nur »Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit« sein (ebd.). Angesichts dieser Diagnose einer Epoche, die durch die Überlegenheit des Faktischen und Gegebenen gekennzeichnet ist, entscheidet sich Benjamin für eine literarische Aktivität, die als *militia* des Schriftstellers und des Kritikers gegen die *malicia* der Welt gesetzt wird. In diesem Kontext wird die Schrift zur Klugheit erhoben, und der Kritiker bekommt eine neue, kämpferische Identität, die ihn von älteren Figuren, wie der des Kunstkritikers oder des *connoisseurs*, scharf trennt:

- I. Der Kritiker ist Strategie im Literaturkampf.
- II. Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen.
- III. Der Kritiker hat mit dem Deuter von vergangenen Kunstepochen nichts zu tun.
- IV. Kritik muß in der Sprache der Artisten reden. Denn die Begriffe des *cénacle* sind Parolen. Und nur in den Parolen tönt das Kampfgeschrei. (IV, 108)

Für das einzelne Individuum verdichtet sich diese Erfahrung einer feindlichen, kalten Welt – in der die Wärme aus den Dingen verschwindet, wie es in *Kaiserpanorama* heißt (IV, 99), – in der Forderung eines Zustandes »angespanntester klagloser Aufmerksamkeit« (IV, 95). Dieses defensive Manöver könnte jedoch, »da wir in einem geheimnisvollen Kontakt mit den uns belagernden Gewalten stehen«, wirklich noch ein »Wunder [...] herbeiführen« (IV, 95). Bei Benjamin nahm die Aneignung und Überarbeitung der Gracián'schen Maximen die Form einer Reflexion über das Verhältnis vom Handeln und Schreiben an, die letztendlich in den dreißiger Jahren in eine Theorie der Erzählung mündet.

41 Dort schreibt Benjamin, der Ausbruch des Krieges habe ihm »endlich und entscheidend« seine grundsätzliche Stellung »zu allem politisch wirksamen Schriftum« eröffnet (1, 325).

## Die Unfruchtbarkeit der Folgen

Das Gegenstück zur Frage nach der Fruchtbarkeit oder Wirksamkeit des Schreibens, die sich durch die epochalen Umbrüche aufdrängte, war die Infragestellung der Tradierbarkeit von Erfahrung und praktischem Wissen. Beide Themen bestimmten Benjamins Denken seit seinen frühen Schriften und sind auch in den Texten der zwanziger und dreißiger Jahre, wie im Kafka-Essay, *Erfahrung und Armut*, in *Der Erzähler, Einbahnstraße* und deren Nachträgen, thematisiert. Vor allem die Letztgenannten setzen Benjamins Reflexionen zum Verhältnis von Handeln und Schreiben in neuen literarischen Formaten fort. Exemplarisch verdichtet der Aphorismus »Für Männer/ Überzeugen ist unfruchtbar« (IV, 87) seine noch als Student verfasste Kritik an jener »weitverbreitete[n], ja [...] fast allerorten als Selbstverständlichkeit herrschende Meinung, daß das Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln des Menschen beeinflussen könne, indem es Motive von Handlungen an die Hand gibt« (1, 325). Dagegen sind tatsächlich wirksames Schreiben und Tun dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht zum Mittel werden und »magisch das heißt un-mittel-bar« (1, 326) wirken. Die Früchte des Handelns werden nicht durch den Einsatz der argumentativen Sprache hervorgebracht, so wie die Aphorismen und Sprichwörter auf die verschiedenen Szenarien und Situationen des Lebens letztlich »nicht anwendbar« (VI, 206) sind. Die für Benjamins Sprachtheorie zentralen Begriffe der Unmittelbarkeit und der Magie haben den Weg für seine Rezeption der Gracián'schen Aphorismen geebnet, welche später auch Benjamins eigene schriftstellerische Tätigkeit beeinflusst haben.

Als paradigmatisches Beispiel für dieses »verheerende« Verständnis der Schriften als Mittel zur Überzeugung oder als etwas, das Folgen zeitigen, eine Folge haben muss, nennt Benjamin eine Maxime Goethes:

›Suche allem im Leben eine Folge zu geben‹: ganz sicher eine der abscheulichsten Maximen, der man bei Goethe zu begegnen, nicht vermuten würde; das Postulat des Fortschritts in seiner windigsten Observanz. Nicht die Folge führt auf das Fruchtbare des richtigen Verhaltens, erst recht nicht ist sie seine Frucht. Früchte zu haben ist vielmehr das Merkmal der bösen Tat; die Taten der Guten haben keine ›Folge‹, die man ihnen (nur ihnen ganz allein) zuordnen könnte. Das Fruchtbare der Tat ist, wie es sich gehört, in ihrem Innern. Von neuem ins Innere einer Verhaltensweise eingehen – das macht die Probe auf ihre Fruchtbarkeit. Wie aber? (VI, 205f.)<sup>42</sup>

42 Die Gegenüberstellung von Wirkung und Fruchtbarkeit organisiert sich in Benjamins Notiz um zwei Pole herum: den der Feuchtigkeit, Nähe und mangelnden Klarheit

Diese Maxime, wie Benjamin sie formuliert, findet sich in Goethes Werk nicht wörtlich. Wahrscheinlich hat Benjamin an folgende Stelle gedacht: »Hieraus ersehen wir, daß des Menschen Leben nur insofern etwas Wert ist, als es eine Folge hat«<sup>43</sup>. Benjamins Antwort auf diese Auffassung vom Wert des menschlichen Lebens führt ein neues, ethisches Element ein, nach dem die wahre Fruchtbarkeit der Tat nur »in ihrem Innern« (VI, 206) zu finden ist. Vor allem »die Taten der Guten« (ebd.) sind aus dieser pragmatischen Sicht, die den Wert der Folgen und des Erfolges einer Handlung stark hervorhebt, nicht zu beurteilen. Indem Benjamin die eindeutige Zuordnung der Folgen einer einzigen Tat anfecht, bekämpft er die Auffassung von Taten als bloße Mittel zu einem Zweck und sprengt zugleich die Kette der Kausalität. Jede Tat stellt einen neuen Anfang im Sinne von Hannah Arendts Konzeption des menschlichen Handelns dar.<sup>44</sup> Die Ausrichtung des Handelns auf eine Kontinuität hin, die sich als Fortschritt einschreibt, lehnt Benjamin ab. Eine einzelne Tat, eine Tat ohne Folgen, ist deshalb auch nicht folgenlos.

Die Parallelen zwischen den Themen, die der Goethe'sche Aphorismus behandelt, den Benjamin 1932 referiert (vgl. VI, 764), und dem Brief an Buber von 1916 drängen sich auf.<sup>45</sup> Das Hauptthema der Wirksamkeit des menschlichen Handelns in Form von »Früchten« oder »Folgen« wird in der Goethe'schen Maxime – anders als in den früheren Überlegungen zur politischen Wirksamkeit der Schrift – mit dem Fortschrittsglauben in Verbindung gebracht. In beiden Fällen wird die kausale Verbindung zwischen Taten oder Schriften und ihren Früchten

sowie den der Trockenheit, des Abstands und Umrisses: »Wirkung und Fruchtbarkeit gegensätzlich. Dunstfeuchte, Nähe, Verschwommenheit im Fruchten, Trockenheit, Umriß, Abstand im Wirken« (VI, 203).

43 Johann W. Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 12: Biographische Einzelschriften, Zürich 1961–1966, S. 482.

44 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2002.

45 Die Berücksichtigung solcher Parallelen zwischen Texten, die zeitlich sehr weit auseinander liegen, ermöglicht die Revision von Trennlinien oder anders gesagt die Anerkennung von Kontinuitäten in Benjamins Denken. Anhand dieses Beispiels lassen sich bestimmte Analysen seiner Schriften genauer bestimmen. Scholem z.B. dachte nach einem Gespräch mit Benjamin über Bubers Einladung zum Mitwirken an der Zeitschrift »Der Jude«, Benjamin wäre »in der Tat vorläufig auf einem Punkt angelangt [...], von dem aus sich literarische Äußerung [...] als unmöglich und zum Überfluß unerlaubt von selbst verbietet. [...] Es scheint, daß B. innerlich schwer mit dem Judentum ringt und daß dieses Ringen jenseits der Äußerung ausgetragen und entschieden werden muß.« Benjamins Bedenken über das Schreiben waren jedoch nicht ausschließlich auf seine nicht ganz unproblematische Positionierung gegenüber dem Judentum zurückzuführen. (Gershom Scholem: *Briefe, Band 1: 1914–1947*, München 1994, S. 348).

oder Folgen radikal in Frage gestellt. Leben, Handeln und Schreiben können nicht an ihren äußerlichen Ergebnissen gemessen werden. Wenn aber »Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln der Menschen beeinflussen« kann, dann nicht, indem es »Motive von Handlungen an die Hand gibt« (1, 325) oder indem es sich als »Vermittlung von Inhalten« versteht, sondern lediglich »durch das reine Erschließen ihrer Würde und ihres Wesens« (1, 326).

Diese radikale Auffassung der Sprache und des Schreibens bildet die Grundlage von Benjamins Gracián-Lektüre. Denn sowohl für Benjamin als auch für Gracián werden Sprache und Schrift nicht als Mittel herabgesetzt, um ein Ziel zu erreichen, sondern gelten als Medium der Unmittelbarkeit, in dem sich ihre Wirkung entfalten kann. Mit der Wahl eines »Gracianische[n] Wahlpruch[s]« (5, 96)<sup>46</sup> als persönlichem Motto – »Versuche in allen Dingen, die Zeit auf deine Seite zu bringen« (5, 95; V, 640) – setzte Benjamin nicht nur seine Kritik an einer pragmatischen Konzeption des Lebens und der Schrift fort, sondern gelangte auch zu einer positiven Formulierung eines Gegenentwurfes zu Goethes Einstellung zur menschlichen Praxis.

### Benjamins »gracianische[r] Wahlpruch »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen«

In einem Brief an Adorno vom 31. Mai 1935 rekonstruiert Benjamin die Entstehungsgeschichte der *Passagen*-Arbeit und zeichnet dabei eine langjährige Entwicklung nach, die von Archaik, Zäsuren, Aporien und Relikten des eigenen Philosophierens gekennzeichnet war:

Wenn ich meinen gracianischen Wahlpruch »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen«, je ins Werk gesetzt habe, so denke ich in der Weise, in der ich es mit dieser Arbeit gehalten habe. Da steht an ihrem Beginn Aragon – der Paysan de Paris, von dem ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen mußte. Welche Warnung! Welcher Hinweis auf die Jahre und Jahre, die zwischen mich und solche Lektüre gebracht werden mußten. Und doch stammen die ersten Aufzeichnungen zu den *Passagen* aus jener Zeit. – Es kamen die Berliner

<sup>46</sup> Brief an Th. Adorno vom 31. Mai 1935. Der Brief ist in den »Zeugnissen zur Entstehungsgeschichte« des *Passagen-Werks* (V, 1116–1119, hier S. 1116f.) abgedruckt. Die Maxime begegnet auch im *Passagen-Werk* (V, 640).

Jahre, in denen der beste Teil meiner Freundschaft mit Hessel sich in vielen Gesprächen aus dem Passagenprojekt nährte. Damals entstand der – heute nicht mehr in Kraft stehende – Untertitel »Eine dialektische Feerie«. Dieser Untertitel deutet den rhapsodischen Charakter der Darstellung an, die mir damals vorschwebte und deren Relikte – wie ich heute erkenne – formal und sprachlich keinerlei ausreichende Garantien enthielten. Diese Epoche war aber auch die eines unbekümmert archaischen, naturbefangenen Philosophierens. Es waren die Frankfurter Gespräche mit Ihnen und ganz besonders das »historische« im Schweizerhäuschen, danach das gewiß historische um den Tisch mit Ihnen, Asja, Felizitas, Horkheimer, die das Ende dieser Epoche heraufführten. Um die rhapsodische Naivität war es geschehen. Diese romantische Form war in einem raccourci der Entwicklung überholt worden, von einer andern aber hatte ich damals und noch auf Jahre hinaus keinen Begriff. Im übrigen begannen in diesen Jahren die äußern Schwierigkeiten, welche es mir geradezu als providentiell haben erscheinen lassen, daß die innern mir eine abwartende, dilatorische Arbeitsweise schon vorher nahe gelegt hatten. Es folgte die einschneidende Begegnung mit Brecht und damit der Höhepunkt aller Aporien für diese Arbeit, der ich mich doch auch jetzt nicht entfremdete. (5, 96f.; auch in V, 1116f.)

Diese Historisierung stellt einen Versuch dar, sich seiner eigenen Zeit zu bemächtigen. Dabei kommt Benjamins »gracianischer Maxime« eine wichtige Rolle zu: »Wenn ich meinen gracianischen Wahlspruch »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen«, je ins Werk gesetzt habe, so denke ich in der Weise, in der ich es mit dieser Arbeit gehalten habe« (5, 96). Mit diesen Worten beschreibt Benjamin Mitte der dreißiger Jahre sein Verhältnis zur 1928 angefangenen *Passagen*-Arbeit. Ruft man sich Benjamins Theorie des Aphorismus in Erinnerung, wird klar, weshalb er sich mit dieser Gracián'schen Maxime wappnet. Für Benjamin beschreibt der Aphorismus keine Situation, auf die es eine Weisheit anzuwenden gilt, er verwandelt vielmehr die Situation und schafft damit dem Klugen eine neue Möglichkeit zu wirken. Dafür darf er die Gelegenheit jedoch nicht verpassen, d.h. er muss die Fähigkeit besitzen, sich der Zeit zu bemächtigen.

Um die Gracián-Bezüge in Benjamins Briefwechsel mit Adorno und in seinen Reflexionen über die *Passagen*-Arbeit besser zu verstehen, ist es aufschlussreich, einen Blick auf Benjamins Lebensumstände in den dreißiger Jahren zu werfen. Es ist kein Zufall, dass Gracián bei Benjamin in einer schwierigen Lebensphase auftaucht. Benjamin verbrachte 1932 und 1933 mehrere Monate auf Ibiza, weil die Lebenskosten auf der Insel niedrig genug für sein mageres Budget waren – anders als in Paris, wo er seinen Unterhalt kaum noch bestreiten konnte. Die Flucht auf die Insel

erlaubte es ihm, sich zumindest zeitweise von Zwängen zu befreien, die das Leben zu sehr einengten.<sup>47</sup> Er konnte seine Arbeit am Passagenprojekt fortsetzen. Diese war mühsam und die vielen Zäsuren und Unterbrechungen störten den Arbeitsrhythmus. Die bohrenden Fragen von Theodor Adorno und anderen Mitarbeitern des Instituts für Sozialforschung nach dem Abschluss der Arbeit zwangen Benjamin in mehreren Briefen zur Rechtfertigung seiner »abwartende[n], dilatorische[n] Arbeitsweise« (5, 97).<sup>48</sup> Die schwierigen Umstände erforderten eine adäquate Ökonomie der Kräfte sowie eine souveräne Beherrschung der Zeit – beides Hauptthemen von Graciáns *Handorakel*.<sup>49</sup>

In diesem Sinne vereint Benjamins Gracián'sche Maxime zweierlei: Zum einen bildet sie, in dem sie sich auf die flüchtige Chance in der Gegenwart fokussiert, einen Gegenentwurf zu Goethes bereits zitierter Maxime mit der Aufforderung, »alles im Leben eine Folge zu geben«<sup>50</sup>. Zum anderen verkörpert sie Benjamins Theorie der Wirksamkeit der Schrift als Strategie des klugen Umgangs mit der Zeit. Zwar lässt sich die von Benjamin zitierte Maxime Graciáns »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen« in dessen Werken wörtlich nicht finden, aber zahlreiche Aphorismen seines *Handorakels* beschäftigen sich mit der Problematik der Zeit für den handelnden Menschen. Insbesondere die Beherrschung der Zeit ist ein Leitthema Graciáns, weshalb Benjamins Maxime sein Interesse an Graciáns *Kunst der Weltklugheit* prägnant zusammenfasst. Die Maxime weist eine große Nähe zu den Aphorismen Nr. 55 (»Warten können«), Nr. 123 (»Ohne Affektation sein«) und Nr. 170 (»Bei allen Dingen stets etwas in Reserve haben«) des *Handorakels* auf. Gracián lehnt jedoch nicht jede

47 So berichtet er in einem Brief an Julia Cohn vom 24. Juli 1933 über seine Lebensumstände: »Die Einschränkung meiner Lebensbedürfnisse und Lebenskosten habe ich durch dieses Quartier auf ein kaum mehr unterbietbares Minimum gesenkt. Das Fesselnde daran ist aber, daß alles menschenwürdig bleibt und daß, wenn etwas hier fehlt, es vielmehr auf der Seite der menschlichen Beziehungen empfindlich ist als auf der des Komforts« (4, 263f.). Vgl. auch die Briefe Nr. 13 und 15 der Korrespondenz zwischen Benjamin und Adorno, welche Benjamins »höchst kritische Situation« Ende 1934 dokumentieren (Adorno, Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, S. 38–42, S. 44–48).

48 Vgl. den Brief von Adorno an Benjamin vom 6. November 1934 (ebd., S. 72f.).

49 Gracián: HO, 288 (Nach der Gelegenheit leben); 151 (Vorausdenken, heute auf morgen und noch auf viele Tage); 154 (Nicht leicht glauben und nicht leicht lieben); 155 (Die Kunst, in Zorn zu geraten); 212; 193; 144 (Mit der fremden Angelegenheit auftreten, um mit der seinigen abzuziehen); 138 (Kunst, die Dinge ruhen lassen); 299 (Hunger zurücklassen).

50 Vgl. VI, 205f.

Form von Anpassung an die herrschenden Verhältnisse ab,<sup>51</sup> sondern lediglich solche, die vom Subjekt eine resignative Haltung fordern. Die zentrale Gestalt seines Buches, der Kluge, der *hombre en su punto* (»der vollendete Mann«)<sup>52</sup>, ist keine passive Figur. Gracián erinnert den Leser, dass »das meiste [...] nicht erreicht [wird], weil es nicht unternommen wird« (HO, 68). Ein privilegiertes Verständnis seiner Zeit erlangt der Kluge dadurch, dass er jede Situation mit seinen eigenen Mitteln positiv für sich selbst beeinflussen kann. Das ermöglicht ihm, bei jeder Gelegenheit die herrschenden Verhältnisse für seine Zwecke zu verwenden.

»Die Zeit auf die eigene Seite zu bringen« bedeutet in diesen Ausführungen, die verschiedenen Formen der Zeitlichkeit, welche die Geschichte der Arbeit prägen, zu meistern und zu nutzen, um den bedrohlichen Kräften des Archaischen, Aporetischen, Dilatorischen und Überholten zu entgehen. Benjamin musste eine Klugheit im Umgang mit der Zeit entwickeln, damit die Umwege, die jene Kräfte sowie seine eigene Arbeitsweise ihm aufzwingen, neutralisiert werden konnten. Die *Maxime* ist aber mehrdeutig, weil der Begriff »Zeit« hier auch für die jeweils herrschenden Verhältnisse stehen kann. Deshalb sind zumindest zwei Interpretationen möglich, die ihrer Ambiguität Rechnung tragen: Einerseits kann »die Zeit auf deine Seite [...] bringen« heißen, dass man versuchen soll, sie den eigenen Vorstellungen und Wünschen entsprechend zu verändern. Andererseits kann die *Maxime* auch als Aufruf zum Opportunismus verstanden werden. In diesem Sinne wird sie jedoch weder bei Gracián noch bei Benjamin verwendet.<sup>53</sup>

51 Vgl. z. B. den Aphorismus Nr. 43. Der Titel dieser *Maxime* lautet: »Denken wie die wenigsten und reden wie die meisten.«

52 Vgl. HO, 6. Siehe auch die *Maximen* Nr. 1, 39 und 293.

53 Benjamins durch seine Gracián'sche *Maxime* gegebener Hinweis auf Gracián ist auch Pierre Missac aufgefallen, der die Vermutung äußerte, es könne sich bei der *Maxime* eher »um einen Ausspruch ›in der Art‹ Graciáns gehandelt haben« als um ein wörtliches Zitat. Missac bezieht sich auf den Brief an Adorno vom 31. Mai 1935 und bringt die *Maxime* in Verbindung mit Benjamins »Geduld«, in der dieser selbst »einen seiner entscheidenden Charakterzüge sah« (Pierre Missac: *Walter Benjamins Passage*, Frankfurt am Main 1991, S. 114). Auch Peter Langemeyer verfolgt in seiner Kommentierung der Gracián'schen *Maxime* in Christoph Heins Roman *Horns Ende* deren Spuren in Benjamins Schriften. Denn diese stellen die Quelle für Heins ethisch-politisch motivierte Beschäftigung mit Graciáns *Maxime* dar. Vgl. Peter Langemeyer: »Suche in allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen«. Zu einer *Maxime* in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin)«, in: Roswitha Skare; Rainer Hoppe (Hg.): *Wendezzeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR*, Amsterdam/Atlanta 1999, S. 171–207.

Insbesondere die Aphorismen Nr. 55, 38, 124, 222 und 249<sup>54</sup> behandeln die Fähigkeiten des klugen Mannes zur »Beherrschung des Raumes und [...] der Zeit«<sup>55</sup>, die als Voraussetzung für Erfolg gelten. In *El Discreto*<sup>56</sup> und *El Político* findet sich auch ein Wahlspruch, den Gracián Karl V. zuschreibt: »Die Zeit und ich nehmen es mit zwei anderen auf.«<sup>57</sup> Diese Herrschaft über Zeit und Raum wird vor allem durch die Fähigkeit erlangt, warten zu können. Borinski beschreibt den Mann, der sie besitzt, mit folgenden Worten: »Wie ein konzentrischer Punkt, in dem sich alle Projektionslinien schneiden, ruht allgegenwärtig in der Vielgestaltigkeit der Situation ihr unsichtbarer Beherrscher.«<sup>58</sup>

Man kann die Zeit dadurch ›auf seine Seite bringen‹, dass man sie im eigenen Interesse und mit eigenen Mitteln verändert. Auf diese Weise beherrscht man die Zeit. Jene wesentliche Fähigkeit, die Gracián dem klugen Weltmann zuschreibt und welche den Umgang mit der Zeit und die Erfahrung der Zeitlichkeit betrifft, kann jedoch keineswegs als eine bloße Instrumentalisierung der Zeit angesehen werden. Vielmehr ist diese Fähigkeit mit einer gewissen Erfahrung und einem Gespür für den richtigen Augenblick verbunden. Es geht nicht nur um Taktik, sondern es hängt auch viel von Intuition ab. Da Graciáns Lebensklugheit eher defensiv ausgerichtet ist, spielt die Geduld eine große Rolle, um Erfolg zu haben. Fortuna lächelt nur demjenigen zu, der die Reife der Zeit erkennen kann. So empfiehlt der Aphorismus Nr. 39 des *Handorakels*:

Den Punkt der Reife an den Dingen kennen, um sie dann zu genießen. Die Werke der Natur gelangen alle zu einem Gipfel der Vollkommenheit: bis dahin nahmen sie zu, von dem an ab: unter denen der Kunst hingegen sind nur wenige, die dahin gebracht wären, daß sie keiner Verbesserung mehr fähig sind. Es ist ein Vorzug des guten Geschmacks, daß er jede Sache auf

54 Vgl. HO, 55: »Warten können. Es beweist ein großes Herz mit Reichtum an Geduld, wenn man nie leidenschaftlich ist. Erst sei man Herr über sich, so wird man es nachher über andere sein. Nur durch den weiten Räume der Zeit gelangt man zum Mittelpunkt der Gelegenheit«; HO, 38: »Vom Glück beim Gewinnen scheiden: so machen es alle Spieler von Ruf. Ein schöner Rückzug ist ebensoviel Wert als ein kühner Angriff«; HO, 121: »Nicht eine Angelegenheit aus dem machen, was keine ist. [...] Viele Sachen, die wirklich etwas waren, wurden zu nichts, weil man sie ruhen ließ; und andern, die eigentlich nichts waren, wurde viel, weil man sich ihrer annahm.«; HO, 124: »Es dahin bringen, daß man zurückgewünscht wird.«; HO, 249: »Nicht sein Leben mit dem anfangen, womit man es zu beschließen hätte.«

55 Borinski: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, a.a.O., S. 24.

56 Es gibt eine deutsche Übersetzung des Buches von Sebastian Neumeister. Vgl. Baltasar Gracián, *Der kluge Weltmann (El Discreto)*, München 2004.

57 Borinski: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, a.a.O., S. 29.

58 Ebd., S. 24.

dem Punkte ihrer Vollendung genießt: Alle können dies nicht, und die es könnten, verstehen es nicht. Sogar für die Früchte des Geistes gibt es einen solchen Punkt der Reife: es ist wichtig, ihn zu kennen, hinsichtlich der Schätzung sowohl als der Ausübung. (HO, 39)

Da Benjamin sich bei seinem Versuch, die Zeit für seine Arbeit ›auf seine Seite‹ zu bringen, auf Gracián beruft, lohnt es sich, einen genauen Blick darauf zu werfen, wie Benjamin seine Devise formuliert: »Wenn ich meinen gracianischen Wahlspruch [...] je ins Werk gesetzt habe, so denke ich in der Weise, in der ich es mit dieser Arbeit *gehalten* habe« (5, 96f., Hvhg. M.V.). Die Redewendung ›es mit etwas oder jemandem halten‹ gibt Aufschluss über Benjamins Verhältnis zu seiner für ihn vermutlich wichtigsten Arbeit. Das Wörterbuch der Gebrüder Grimm sieht eine Verbindung dieser Wendung zu der Redensart »grosze stücke auf einen, auf etwas halten, gewissermaszen als einsatz, in der sichern hoffnung zu gewinnen, die den einsatz (geldstück) bei einer wette meint«<sup>59</sup>. Die *Passagen*-Arbeit war jene Wette, für die ein Partner wie Gracián, der eine *Kunst der Weltklugheit* entworfen hatte, äußerst nötig war, denn in deren Zentrum steht der Umgang mit anderen und mit der Zeit als Schlüssel zum Erfolg. Im Aphorismus Nr. 20 des *Handorakels*, »Der Mann seines Jahrhunderts«, schreibt Gracián:

Die außerordentlich seltenen Menschen hängen von der Zeit ab. Nicht alle haben die gefunden, deren sie würdig waren, und viele fanden sie zwar, konnten aber doch nicht dahin gelangen, sie zu nutzen. Einige waren eines bessern Jahrhunderts werth; denn nicht immer triumphirt jedes Gute. Die Dinge haben ihre Periode und sogar die höchsten Eigenschaften sind der Mode unterworfen. Der Weise hat jedoch einen Vortheil, den, daß er unsterblich ist: ist dieses nicht sein Jahrhundert; so werden viele andre es seyn. (HO, 20)

Graciáns Lob des Weisen zeigt dessen Nähe zur Figur des Literaten. Denn auch dieser wird von der Klugheit geführt. Zudem ist beiden ein Nachleben in der Form eines »unsterblich[en]« (HO, 20) Ruhmes beschieden.<sup>60</sup> Der Ruhm ist der Hauptbegriff in Graciáns Überlegungen

<sup>59</sup> Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Sp. 289. Online Version: [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH01602#XGH01602](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH01602#XGH01602) [Zugriff 05.12.2014].

<sup>60</sup> Auch Benjamin beschäftigt sich mit dem Ruhm im Kontext der literarischen Tätigkeit, allerdings will er dessen historische Dimension aufzeigen, z.B. in den *Dreizehn Thesen zum Erfolg* (IV, 349–352): »Wer schreibt, der kann sich gar nicht genug vergegenwärtigen, wie modern der Verweis auf die ›Nachwelt‹ ist. Er stammt aus einer Epoche, da der freie Literat aufkam, und erklärt sich aus der mangelnden Fundierung seiner Stellung in der Gesellschaft. Der Hinweis auf den Nachruhm war ein Pressionsmittel gegen sie« (IV, 350).

zur Literatur. Im Ruhm ist dem Schriftsteller sein Ziel gegeben. Es besteht darin, durch sein Werk unsterblich zu werden. Der Nach-Ruhm hat den Vorteil, dass er eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber den Vorurteilen der Zeit bietet. Dennoch büßt das Ideal des klugen Mannes, der sich in seiner Zeit durchsetzen kann, in keiner Weise an Gültigkeit ein. Es zeigt sich vielmehr, wann Klugheit notwendig ist – eben dann, wenn die Zeit nicht auf der eigenen Seite steht, die Umstände also widrig sind. Denn es hängt nicht nur von den Eigenschaften des Einzelnen ab, ein »Mann seines Jahrhunderts« (HO, 20) zu werden. Die Epoche spielt für den Erfolg eine große Rolle. Aber sogar Menschen, die ›zur richtigen Zeit‹ lebten und wirkten, waren nicht immer imstande, diese ›auf ihre Seite‹ zu bringen. Gerade weil ideale Bedingungen nicht unbedingt Erfolg bringen, sind Klugheit und List notwendig.

### Die Zeit als Wohnung dessen, der keine Wohnung mehr hat

Für den im Exil lebenden Benjamin bekam das Verhältnis von Raum und Zeit eine neue Bedeutung. Die Entwurzelung erforderte, sich des Raumes und der Zeit immer wieder neu zu bemächtigen. Die *Passagen*-Arbeit, die eine Studie über die Pariser Passagen als Geburtsstätte der Moderne werden sollte, und die *Berliner Kindheit um 1900* stellen Versuche dar, sich bestimmte Räume und die Geschehnisse, die sich in ihnen zugetragen haben, anzueignen. Als unermüdlicher Flaneur war sich Benjamin dessen bewusst, dass man sich den Raum schneller aneignen und diesen in sich aufnehmen kann als die Zeit. Es ist eben diese Perspektive, welche dem Blick auf Paris und Berlin als »raumgewordene Vergangenheit« (V, 1001) zugrunde liegt. Doch auch die Zeit wurde für Benjamin, der nirgends mehr länger verweilen konnte, immer wichtiger. Ohne einen eigenen Ort, der die Entfaltung von Strategien und das Erlangen von Sicherheit ermöglicht, bleibt der Exilant auf Taktiken angewiesen, die auf einen geschickten Gebrauch der Zeit setzen und auf Gelegenheiten, die sie bietet.

Das reiche Spektrum von Zeiterfahrungen, die die Gracian'sche Maxime evoziert und praktisch zu nutzen versucht, kommt in Benjamins physiognomischen Figuren zum Ausdruck: der Flaneur, der Wartende, der Reisende, der Spieler, der Haschischraucher etc. Jeder Typ drückt eine spezifische Zeitform und deren Beziehung zum Glück, zur Erkenntnis oder zum Erfolg aus. In der *Passagen*-Arbeit werden

drei dieser Typen hervorgehoben: »Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): *der Spieler*. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: *der Flaneur*. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: *der Wartende*« (V, 164, Hvhg. M.V.).

Jede dieser Figuren verkörpert zudem eine eigene Wahrnehmungsform des Raumes. Die Figur des Flaneurs »gleich dem Haschischesser, nimmt den Raum in sich auf wie dieser. Im Haschischrausch beginnt der Raum uns anzublitzeln: ›Nun, was mag denn in mir sich alles zugetragen haben?‹ Und mit der gleichen Frage macht der Raum an den Flanierenden sich heran« (V, 1009). Die »Straße wird zur Wohnung für den Flaneur« (I, 539), und insofern ist die Flanerie nichts anderes als ein »Wissen vom Wohnen« (III, 196). Auch die Zeit erlebt der Flaneur auf eine besondere Art und Weise. Bewegt er sich, führen ihn die Straßen unvermeidlich in die Vergangenheit, ja in die Kindheit: »Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit« (V, 524).

Für diejenigen aber, denen der Raum entrissen wird, die keinen festen Wohnsitz mehr haben, wird die Zeit selbst zur Heimat. Diese Erfahrung wurde für Benjamin ab 1930 durch seine Reisen und noch stärker ab 1933 durch den Verlust der Heimat prägend. Im Juli 1930 bricht er von Hamburg zu seiner Skandinavienreise auf. Aus dieser Reise stammt sein Denkbild *Nordische See*, das nicht zufällig mit einem Zitat aus dem Aphorismus Nr. 247 des *Handorakels*<sup>61</sup> eingeleitet wird: »Die Zeit, in welcher selbst der lebt, der keine Wohnung hat, wird dem Reisenden, der keine hinter sich läßt, ein Palais« (IV, 383). An dieser Stelle wird klar, dass Benjamin keine Heimat mehr hatte. Wenn man an keinen festen Ort gebunden ist, lebt man nur in der Zeit, erlebt man nichts

61 Vgl. Gracián, HO 247: »Etwas mehr wissen und etwas weniger leben. Andere sagen es umgekehrt. Gute Muße ist besser als Geschäfte. Nichts gehört unser, als nur die Zeit, in welcher selbst der lebt, der keine Wohnung hat. Es ist gleich unglücklich, das kostbare Leben mit mechanischen Arbeiten, oder mit einem Uebermaß erhabener Beschäftigungen hinzubringen. Man überhäufe sich nicht mit Geschäften und mit Neid; sonst stürzt man sein Leben hinunter und erstickt den Geist. Einige wollen dies auch auf das Wissen ausdehnen: aber wer nichts weiß, der lebt auch nicht.«

anderes als die Zeit. Da der Reisende zu keinem Ort gehört, wird die Zeit zu einer unsichtbaren Heimat verräumlicht, zu einem Palais, in dem das Vergangene und das Zukünftige sich wie »zwei Dämmerungen begegnen« (VI, 421).

In Benjamins *Reisenotizen* (VI, 419–422) finden sich besondere Zeiterfahrungen verzeichnet. Die geographischen Bedingungen im Norden Norwegens, welche für die langen, hellen Tage im Sommer bekannt sind, waren der Anlass für Benjamins Überlegungen über die Zeit. Die Straßen von Svolver, einem kleinen norwegischen Dorf, dienen als Kulisse einer Erzählung von einem faszinierenden Fund:

Die Straßen sind leer und hinter den Fenstern sind die Papierrouleaux heruntergezogen. Schlafen die Menschen? Es ist nach Mitternacht; aus einer Wohnung kommt das klappernde Geräusch einer Mahlzeit, aus einer andern Grammophonmusik. Jedes laute Wort, das über die Straße hallt, *macht diese Nacht in einen Tag umschlagen, der nicht im Kalender steht. Du bist unbefugt in die Magazine der Zeit gedrungen, und blickst auf Stapel unbenutzter Tage, die sich die Erde vor Jahrtausenden auf dies Eis legte. Der Mensch verbraucht in vierundzwanzig Stunden seinen Tag, diese den ihre(n) nur alle Halbjahr. Darum blieben die Dinge so unvernutzt.* (VI, 421, Hvhg. M. V.)<sup>62</sup>

### »Zeit zu befehlen haben«: die Gracián'sche Maxime und die Plastik der Zeit

Die Texte, in denen Benjamin die Gracián'sche Maxime verwendet, sind verstreut über sein letztes Lebensjahrzehnt entstanden. Die Maxime steht dabei jedes Mal in einem anderen Zusammenhang. Deshalb bietet jede Stelle eine andere Nuancierung und ein neues Anwendungsgebiet für diese an. Schon vor seinem Brief aus dem Pariser Exil an Adorno im Mai 1935 (5, 95–101) hatte Benjamin die Maxime verwendet, sie findet sich bereits in den Paralipomena zum Kafka-Essay, dem frühesten Beleg in Benjamins Schriften. In einer Notiz zu Kafkas Tagebuch liest Benjamin dessen Ausdruck »Zeit zu befehlen« aus der Perspektive von Graciáns Reflexionen über die Zeit und stellt eine Verbindung zwischen den beiden Schriftstellern her:

<sup>62</sup> Das Denkbild *Nordische See* enthält eine leicht überarbeitete Version dieses Fragments der *Reisenotizen* unter der Überschrift »Licht« (IV, 385).

»Zeit zu befehlen« oder vielmehr »nicht Zeit zu befehlen« haben – eine sehr aufschlußreiche Wendung aus dem Tagebuch. Eine höchste moralische Aufgabe des Menschen: die Zeit auf seine Seite zu bringen. Das könnte ein graciánscher Begriff sein. Dahin kommen, daß die Zeit für einen arbeitet, was die Probe auf die Richtigkeit jeder Situation ist indem sie ebenso viel von der Dauer wie bei einem plötzlichen Wechsel zu gewinnen hat. Eine ausgezeichnete Vorstellung, daß der Befehlende gewissermaßen in der Zeit ausholen muß, um den Zweck seines Befehls zu erreichen. (II, 1199)

Zum Kafka-Komplex gehören vor allem im Vergleich zum tatsächlich realisierten Text auffällig viele Aufzeichnungen, Entwürfe und Exzerpte. Diese zeugen von Benjamins intensiver und jahrelanger Auseinandersetzung mit Kafka, die er für unabdingbar hielt. Fluchtpunkt von Benjamins Notizen war ein nie ausgeführtes Buchprojekt über Kafka. Nicht zuletzt deshalb werden hier eine Vielzahl von Themen behandelt, die keinen Eingang in Benjamins Aufsätze fanden. Im Rahmen des vorliegenden Buches sind insbesondere Benjamins Reflexionen über Zeiterfahrungen und -kategorien relevant. Diese durchkreuzen alle vier »Komplexe«<sup>63</sup>, in welche die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* Benjamins Aufzeichnungen unterteilt haben. Die ersten Notizen aus dem Jahre 1928 beschäftigen sich mit der »theologische[n] Kategorie des Wartens«, welche es aus dem *Prozeß* »zu konstruieren [gilt]« (II, 1191). Weiter heißt es: »So auch die theologische Kategorie des ›Aufschubs‹. ›Aufschub‹ in der Gerichtsordnung, deren wichtigstes Moment ist: das Verfahren geht allmählich ins Urteil über. Warten: dazu ist zunächst zu verfolgen, wann, wo, wie oft die Hauptperson ›wartend‹ dargestellt wird. Straf- und Höllen-Sonntag als Wartetag« (II, 1191). Der Bezug auf die Vorstellung der »Zeit«, der man »zu befehlen« hat, findet sich im Umkreis der Auseinandersetzung mit einer »prähistorische[n]« (II, 1192) Stufe der Menschheit, den »Entstellungen der Zeit« (II, 1197) und der »Zeit der Hölle« (II, 1203), in welcher das Neue »immer das ewig selbe« (II, 1203) ist.

63 Die Herausgeber unterscheiden vier Komplexe in Benjamins Kafka-Studien, die chronologisch geordnet sind: 1) Die ersten Aufzeichnungen zum *Prozeß* stammen aus dem Jahre 1928; 2) die zweite Gruppe von Notizen wurde 1931 anlässlich eines Vortrages über *Beim Bau der Chinesischen Mauer* geschrieben; 3) eine dritte Gruppe von Aufzeichnungen zum Kafka Essay stammt aus dem Jahre 1934 (Mai/Juni und August/September 1934); 4) schließlich Notizen, Aus- und Umformulierungen zum Zwecke einer Überarbeitung des Essays von 1934 aus der Zeit von Ende 1934 und Anfang 1935. Vgl. »Anmerkungen der Herausgeber« (II, 1188).

Der Ausdruck »Zeit zu befehlen« ist ebenso wie Benjamins Gracián'sche *Maxime* mehrdeutig. Er könnte bedeuten, dass man der Zeit befiehlt oder aber auch, dass man Zeit hat, um einem Anderen, von ihr Unterschiedenem, zu befehlen. Wenn es aber nicht die Zeit ist, der etwas befohlen werden soll, wem befiehlt man dann? Die »sehr aufschlussreiche Wendung aus dem Tagebuch« (II, 1199) Kafkas, auf die sich Benjamin bezieht, findet sich bei Kafka im Eintrag vom 2. Oktober 1911. Sie lautet:

Ich glaube, diese Schlaflosigkeit kommt nur daher, daß ich schreibe. Denn so wenig und so schlecht ich schreibe, ich werde doch durch diese kleinen Erschütterungen empfindlich, spüre besonders gegen Abend und noch mehr am Morgen das Wehen, die nahe Möglichkeit großer, mich aufreißender Zustände, die mich zu allem fähig machen könnten, und bekomme dann in dem allgemeinen Lärm, der in mir ist und dem zu befehlen ich nicht Zeit habe, keine Ruhe. Schließlich ist dieser Lärm nur eine bedrückte, zurückgehaltene Harmonie, die freigelassen mich ganz erfüllen, ja sogar noch in die Weite spannen und dann noch erfüllen würde.<sup>64</sup>

Dieser Tagebucheintrag macht deutlich, dass Kafka die Wendung »Zeit zu befehlen« auf einen bestimmten Gegenstand bezieht. Es geht ihm um den »Lärm«, die »Erschütterungen«, die »Wehen« und andere »aufreißende Zustände«, die ihn nicht zur Ruhe kommen lassen, weshalb er schreibt. Während des Schreibens lässt diese innere Spannung nach, indem sie ihn gänzlich erfüllt. Einen Tag später, am 3. Oktober, führt Kafka seine Schlaflosigkeit auf die »Kraft« seiner »Träume« zurück, »die schon ins Wachsein vor dem Einschlafen strahlen«.<sup>65</sup> Es handele sich, klagt er, um das »Hervorlocken« verborgener, schöpferischer »Kräfte, die man dann nicht arbeiten lässt«, »Ergießungen, die nicht entlassen werden, sondern im Rückstoß sich selbst vernichten müssen«.<sup>66</sup> Dieses Unbehagen hängt mit seiner literarischen Produktivität zusammen, mit der er unzufrieden ist. Denn er schreibt »wenig« und »schlecht«. Damit

64 Vgl. Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt am Main 1983, S. 53. Weiter heißt es dort: »Jetzt aber verursacht mir dieser Zustand neben schwachen Hoffnungen nur Schaden, da mein Wesen nicht genug Fassungskraft hat, die gegenwärtige Mischung zu ertragen, bei Tag hilft mir die sichtbare Welt, in der Nacht zerschneidet es mich ungehindert. Immer denke ich dabei an Paris, in dem zur Zeit der Belagerung und später bis zur Commune die dem Pariser bis dahin fremde Bevölkerung der nördlichen und östlichen Vorstädte in der Zeit von Monaten förmlich von Stunde zu Stunde durch die verbindenden Gassen stockend wie Uhrzeiger in das Innere von Paris rückte.« (Ebd.).

65 Ebd., S. 54.

66 Ebd.

schließt sich der Gedankenkreis, der im ersten Eintrag begonnen wurde. Die Freisetzung der aufgestauten schöpferischen Kräfte erfolgte erst ein Jahr später, als Kafka, wie er am 23. September 1912 notiert, »in der Nacht vom 22. bis 23. von zehn Uhr abends bis sechs Uhr früh« und »in einem Zuge«<sup>67</sup> die Erzählung *Das Urteil* schrieb.

Der Vergleich mit Kafkas Tagebucheintrag zeigt, dass Benjamin sich einen kreativen Umgang mit dessen Bemerkung erlaubt. Er zersetzt Kafkas Satz, hebt einen Teil hervor und löst ihn von seinem semantischen Kontext ab. In Benjamins Formulierung fällt das Objekt des Satzes aus und infolgedessen wird eine Interpretation des Ausdrucks suggeriert, in der die Zeit das zu befehlende Objekt ist. Auskunft darüber, was diese Umformulierung bedeuten könnte, findet man im Fragment über Svolveaer. Die Aufgabe, die sich Benjamin mit Gracián stellt, besteht darin, in Momenten der Gefahr oder an biographischen Wendepunkten Zeit aus der Zukunft zu holen, in jene »Stapel unbenutzter Tage« (VI, 421) vorzugreifen, um neue Chancen zu erhalten und um zu verwirklichen, was er sich vorgenommen hat. Auf diese Weise will er die Zeit auf seine Seite bringen.

Eben diesen Vorgang preist Benjamin als eine »höchste moralische Aufgabe des Menschen« (II, 1199). Denn sie ist mit Hoffnung verbunden. Es geht darin nicht nur um die Möglichkeit eines konkreten Erfolgs, sondern vor allem um die Erlangung von Glück, etwas das nicht nur in Benjamins, sondern auch in Graciáns Denken eine herausragende Rolle spielt. Jean-Baptiste Joly erklärt treffend:

Jenseits der höfischen Regeln, der Weisheit, des religiösen Glaubens gibt es etwas, das sich durch Leidenschaft und überschwängliche Energie ausdrückt. [...] Ein flüchtiger Zustand, den die wenigsten spüren, eine »promesse de bonheur«, ein Glücksversprechen, das nicht als Hoffnung in die Zukunft flüchtet, sondern im Augenblick spürbar ist.<sup>68</sup>

Die Idee des Vorgreifens auf die Zukunft basiert ihrerseits auf Benjamins Konzeption einer »inneren Plastik in der Zeit« (II, 120). Diese entfaltet er knapp in seiner Interpretation der »raumzeitlichen Ordnung« (II, 124) in Hölderlins später Dichtung. Der Raum wird in *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*. »Dichtermut« – »Blödigkeit« als »Identität von Lage und Gelegnem« (II, 115) definiert. Dagegen zeigt

<sup>67</sup> Ebd., S. 209.

<sup>68</sup> Jean-Baptiste Joly: »Eröffnungsrede«, in: Akademie Schloß Solitude (Hg.): *Klugheitslehre. Militia contra malicia*, Berlin 1995, S. 10–14, hier S. 13.

sich die Zeit in der »Aktivität des Ganges als innere plastisch zeitliche Form« (ebd.). Um diese Verzeitlichung des Raumes im Gedichteten erkennbar zu machen, hebt Benjamin ein Wort aus *Blödigkeit* hervor: »gelegen«. Dieser zeitliche Begriff hat eine räumliche Wurzel. »Was geschieht, es sei alles gelegen dir!« (II, 116), heißt es in *Blödigkeit*. *Dichtermut* dagegen beschwört, so Benjamin, ein »mythologische[s]« (ebd.) Motiv: »Was geschieht, es sei alles gesegnet dir«, heißt es an der dortigen Komplementärstelle. »Gesegnet«, erörtert Benjamin, »ist eine vom Transzendenten, herkömmlich Mythologischen abhängige Vorstellung, die nicht vom Zentrum des Gedichtes her (etwa dem Genius) verstanden ist« (ebd.). Deshalb handele es sich um ein früheres Stadium des Gedichtes, welches das Gesetz der Identität von Zeit und Raum noch entwickelt und somit zwei Welten voraussetzt. Peter Fenves kommentiert Benjamins Interpretation folgendermaßen:

The concept of blessedness presupposes a divided cosmos in which a higher sphere presides over a lower one; this division is then reproduced in the lower sphere, which separates sacred places from profane ones. The poetized of »Blödigkeit,« by contrast, is undivided: no place is superior to any other; none inferior; every place is, in Benjamin's term, both »determining« and »determined,« which means that the essence of each place, without distinction, lies in its »opportune« character: thus the poet can everywhere be a poet.<sup>69</sup>

Wenn der Raum, in dem alles stattfindet, immer »gelegen« und mit der Zeit identisch ist, dann hat die Zeit keine Richtung. Die Zeit ist somit kein leeres Medium, welches mit Absichten oder einem Ziel zu füllen wäre. Sie ist nur Chance und Gelegenheit. Deshalb gibt es in ihr weder einen Ausgangspunkt noch ein Ziel, und jede Handlung ist immer schon eine erfolgreiche Handlung. Im Unterschied zur Geschichte, die nur eine Richtung kennt und irreversibel ist, besitzt die Zeit eine »plastische Struktur« (II, 120). Damit lässt sie sich lenken.<sup>70</sup> »Plastik« ist ein räumlicher Begriff, den Benjamin selbst entwickelt und mit dessen Hilfe er die Grundmerkmale der Zeit beschreibt. Das wichtigste Element der »inneren zeitliche[n] Plastik« (II, 120) stellt die Figur »Wende der Zeit« (II, 120) dar. Während wir die Zeit nur im Zeichen

<sup>69</sup> Peter Fenves: *The Messianic Reduction*, Stanford (California) 2011, S. 28.

<sup>70</sup> Diese Richtung wird der Geschichte von der Schuld gegeben: »Die höchste Kategorie der Weltgeschichte, um die Einsinnigkeit des Geschehens zu verbürgen ist die Schuld« (VI, 92).

des »Vergänglichen«, nur als »flüchtige Zeit« (II, 119) wahrnehmen können, bewahrt die Wende der Zeit ihre Dauer. Sie »erfaßt offenbar noch den Augenblick der Beharrung, gerade das Moment innerer Plastik in der Zeit« (II, 120).

Der Aufgabe, »die Zeit auf seine Seite zu bringen«, liegt eben dieser plastisch-intensive Charakter der Zeit zugrunde; er ermöglicht es, über heterogene Zeitschichten zu befehlen, diese sogar aus der Zukunft zu holen und für uns arbeiten zu lassen.<sup>71</sup> In diesem Sinne verstanden, stellt die Gracián'sche Maxime die Umkehrung eines Verses von Hölderlin dar, den Benjamin in seinem Aufsatz auch zitiert: »Wo bist du, Nachdenkliches! *das immer muß/ Zur Seite gehn, zu Zeiten*, wo bist du, Licht?/ Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich/Hemmt die erstaunende Nacht nun immer«<sup>72</sup> (Hvhg. M.V.). Klugheit bestünde darin, die Zeit auf die eigene Seite zu bringen und nicht »zu Zeiten« »[z]ur Seite« gehen zu müssen.

71 Dass die Zukunft auch in der Vergangenheit zu finden ist, zeigt Peter Szondi in seinem Aufsatz über den Unterschied der Zeitauffassung bei Benjamin und Proust. Vgl. Peter Szondi: »Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin«, in: ders.: *Schriften II*, Frankfurt am Main 1978, S. 275–294.

72 Friedrich Hölderlin: »Chiron«, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Bernd von Heiseler, Gütersloh 1954, S. 170–171, hier S. 170.

## SCHLUSSBEMERKUNG

»Beeinflusst« ist am meisten der Träge [Autor], während der Lernende früher oder später dazu gelangt, Dessen sich zu bemächtigen, was am fremden Schaffen ihm das Dienliche ist, um es als Technik seinem Werke einzugliedern« (IV, 507). Dieses Zitat aus dem *Gespräch mit André Gide* charakterisiert nicht nur Benjamins Position gegenüber der *anxiety of influence*, sondern es kennzeichnet auch einen wichtigen Aspekt seiner Beziehung zu Baltasar Gracián, die in vielerlei Hinsicht von Aneignung bestimmt war, von Begriffen wie von Ansichten.

Benjamins Gracián-Lektüre kann jedoch keineswegs als reine Übernahme angesehen werden. Bei Gracián hat Benjamin nicht nur Schreib- und Lebenstechniken erlernt, sondern auch eine Praxis der Lebensklugheit entdeckt, welche Leben und Werk umfasst. Ziel dieses Buches war es, Benjamins Auseinandersetzung mit Gracián im Kontext der deutschen Moderne zu verorten und die politische und theoretische Bedeutung dieser Form von Klugheit herauszuarbeiten sowie ihre Rolle in Benjamins Reflexionen über die Praxis aufzuzeigen.

Bedenkt man die umfassende Gracián-Rezeption der zwanziger Jahre in Deutschland erscheint Benjamins Begegnung und Beschäftigung mit Gracián keinesfalls als etwas Exotisches oder Außerordentliches. Ein ähnlicher ›Tigersprung ins 17. Jahrhundert‹, wie es Jacob Taubes nannte, lässt sich bei vielen Autoren verzeichnen (z. B. Jünger, Brecht, Benjamin, Krauss, Schmitt, Serner). Zum einen bot der historische Kontext der Weimarer Republik Anlass genug, sich in die Epoche des Barock zu vertiefen. Der Geltungsverlust der vertrauten Orientierungsmuster der Wilhelminischen Gesellschaft löste in den Menschen eine Unsicherheit aus, die schnell in ›Kälte‹ umschlug. Diese Tendenz begünstigte eine erneute Rezeption von *Graciáns Handorakel und Kunst der Weltklugheit* sowie die – in Helmut Lethens Worten – Wiederkehr der ›kalten persona‹, jenes Panzers oder jener Maske, hinter denen die Akteure der Gesellschaft ihre wirklichen Absichten, Motive und Ziele vor anderen

verbergen, um die Unberechenbarkeit dieser anderen durch die eigene auszugleichen.

Zum anderen fanden Anfang des 20. Jahrhunderts verschiedene Neubewertungen und Aktualisierungsversuche des Barock statt, die dessen Erbe für die deutsche Kulturnation zu erschließen versuchten. Das Studium des barocken Universums wurde somit ein privilegiertes Mittel der Selbstreflexion und zudem zum Schauplatz politischer Diskussionen über die junge Republik. Galt bislang das deutsche Barock als ›undeutsch‹, wurde es nun als Ausdruck eines tief ›germanischen‹ Kunstwillens und Lebensgefühls angesehen. Benjamins Beschäftigung mit Gracián erhält ihre eigentlichen Konturen erst durch die Berücksichtigung dieses Bedeutungswechsels.

Von Graciáns ›Aktualität‹ zu sprechen bedeutet aber nicht nur, auf eine symptomatische Wiederkehr des Barock im Deutschland der zwanziger Jahre hinzuweisen, sondern es geht auch um eine von Benjamin unternommene Aktualisierung und ›Rettung‹ des Gracián'schen Denkens, welche sich in einem langen Dialog über den Begriff der politischen und literarischen Praxis niederschlug. Auch wenn eine erste Berührung mit der spanischen Literatur bereits relativ früh stattfand, nämlich im Rahmen von Benjamins Beschäftigung mit der deutschen Romantik, so erfolgte eine intensive Gracián-Lektüre doch erst im Rahmen der Arbeit am *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Um die Rolle Graciáns in Benjamins Schriften besser zu verstehen, lohnt es sich, eine Begegnung zu berücksichtigen, welche den Weg zu Gracián ebnete. Es handelt sich um Benjamins Besuch eines Seminars des Altamerikanisten Walter Lehmann über mexikanische Kultur und Sprache an der Universität München. Von der Faszination, die die Mythen der Azteken und die Erfahrung »aztekisch zu lernen«<sup>1</sup> auf den jungen Benjamin ausübten, finden sich Belege in Benjamins Briefen. Auch Gershom Scholem berichtet in seinen Erinnerungen von dieser Begeisterung, er misst dem Interesse seines Freundes jedoch keine Bedeutung bei, sondern tut diese als Neugier und Snobismus eines bürgerlichen Studenten ab. Dabei zählte Lehmanns Seminar für Benjamin nicht nur »zu den fruchtbaren Vorlesungen« (1, 290), die er in seiner Münchener Zeit besuchte, sondern es führte auch zu einer neuen Betrachtung der deutschen literarischen Tradition.

1 Scholem: *Geschichte einer Freundschaft*, a.a.O., S. 47.

So stellen in *Einbahnstraße* die Textstücke *Mexikanische Botschaft* und *Tiefbau-Arbeiten* zusammen ein Diptychon dar, welches Szenen des In-Frage-Stellens der eigenen Welt entfaltet. In beiden Fragmenten tauchen unerwartete und fremde Erscheinungen, Abgründe, Differenzen und Konflikte auf, welche die Kontinuität der Überlieferung und das deutsche und europäische kulturelle und literarische Feld durchbrechen.

Dass Benjamin sich damals dazu entschloss, Vorlesungen über Altamerikanistik zu besuchen – für Philosophiestudenten ein sehr ungewöhnlicher Schritt –, war das Ergebnis zweier wichtiger Ereignisse, die dieser Entscheidung den Weg ebneten: Erstens die Enttäuschung über seinen Lehrer und Anführer in der Jugendbewegung Gustav Wyneken aufgrund von dessen öffentlich bekundetem Kriegspatriotismus. Und zweitens der Krieg selbst, der zum Freitod seines Freundes Fritz Heinle führte. Als Reaktion auf jene bitteren Ereignisse schloss sich Benjamin in langjähriges Schweigen ein. Ursprünglich ein Ergebnis des Schocks, verwandelte sich dieses später in eine bewusste ›Politik des Verstummens‹. Es folgte die Suche nach einer neuen Sprache, die jenes Schweigen durchdringen und zu echter politischer Wirksamkeit führen konnte.

Auch Benjamins Hinwendung zum Studium fremder Kulturen und sein Versuch, ›Aztekisch zu lernen‹, können als Antworten auf diese Enttäuschungen angesehen werden, insofern sie vom Wunsch geleitet waren, eine völlig andere, ›neue‹ Sprache zu erlernen. Es kann von daher nicht überraschen, dass Benjamins Wiederaufnahme seiner publizistischen Tätigkeit nach zehn Jahren des Schweigens mit *Einbahnstraße*, d. h. mit einem Bekenntnis zu einer neuen Schreibform zusammenfällt: der des Aphorismus.

Benjamins Beschäftigung mit Gracián beschränkte sich also keineswegs auf das Studium des barocken Trauerspiels im Trauerspielbuch, sondern wirkte sich auch auf *Einbahnstraße* und auf die Wendung zur Aphoristik aus. Die Wahl des Aphorismus als Schreibform hängt dabei mit Benjamins kritischer Betrachtung zusammen, dass unter den gesellschaftlichen Umständen der krisenhaften Weimarer Moderne »wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen [kann], in literarischem Rahmen sich abzuspielen«. Vielmehr sei das »der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit« (IV, 85). Die Entscheidung, Aphorismen zu schreiben, war Benjamins Antwort auf die Frage nach der »literarischen Wirksamkeit«, welche für ihn »nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen« konnte (IV, 85). Wie bei Gracián hat der Aphorismus

mus bei Benjamin keinen Bezug zu irgendeiner Form von Einheit noch zu einem System; er verharrt vielmehr im Unvollendeten, ist zugleich Ausdrucksmittel eines neuen Lebensgefühls und Neuinterpretation der Wirklichkeit.

Interessant in gattungsgeschichtlicher Hinsicht ist die Tatsache, dass bei Benjamin ein Aphorismus wie ein Torso, durch Abschlagen des eigentlich Unentbehrlichen, geschaffen wird. So wie Nietzsche mit einem Hammer philosophiert, schreibt Benjamin seine Aphorismen mit einem Meißel. Ein Benjamin'scher Aphorismus entsteht nicht ohne Gewalt. Wenn durch Gewalt, Zwang und Not des Lebens die eigene Existenz zum Torso geworden ist, bleibt nichts anderes übrig, als mit Zerstückelung zurückzuschlagen. Der Aphorismus als Waffe oder als Meißel ist die energische Geste jener »prompte[n] Sprache«, die allein sich »dem Augenblick wirkend gewachsen« zeigt (IV, 85).

Die barocke und Gracián'sche Natur des Benjamin'schen Aphorismus liegt in der Möglichkeit, Literatur und Politik zu verbinden, wobei diese Verbindung zu einer Erneuerung der Gattung führt. *Einbahnstraße* ist ein Beispiel für jene Gattungsmodifikation, die von Harald Fricke im Deutschland des 20. Jahrhunderts festgestellt wurde, nach der »Aphorismen alter Art mit ganz neuen Prosaformen abwechseln, die jedoch die gattungsbildende kontextuelle Isolation des einzelnen Aphorismus nicht tangieren [...] und deren Vielfalt man zusammenfassend als Minimalprosa bezeichnen könnte.«<sup>2</sup> Die hohe ›Zitierbarkeit‹ der Benjamin'schen Texte ruht eben auf dieser Form seiner Aphoristik.

Benjamins Arbeit an Gracián'schen Konzepten erscheint zunächst als eine Arbeit an Bildern. Eines von diesen Bildern ist die der *ponderación misteriosa*, welches Benjamin im Trauerspielbuch dem Ende des deutschen Trauerspiels gegenüberstellt. Die *ponderación misteriosa*, eine rhetorische Kategorie und ein kognitives und schöpferisches Verfahren zugleich, wird von Benjamin in Anlehnung an Karl Borinskis Interpretation derselben auch als *deus ex machina* verstanden und verwendet. Als Kunstgriff ist die *ponderación misteriosa* der Kern aller barocken Erscheinungen, jenes architektonische Prinzip, das nicht nur Kunstwerke strukturiert, sondern auch das Denken und die Dichtung.

2 Harald Fricke: *Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 66.

Für Gracián ist die *ponderación misteriosa* als Typus der *agudeza* (Scharfsinn) eine konzeptistische Leistung des Ingeniums. Mittels des *concepto* werden einerseits Ähnlichkeiten und Korrespondenzen aufgedeckt, andererseits kann der *concepto* eine dunkle Stelle oder einen Abgrund des Sinns schließen, indem er an dessen Stelle ein neues Bild oder *concepto* stellt. Die *ponderación misteriosa* ist ein Rekurs, der dazu eingesetzt wird, um die Lesbarkeit der Welt zu steigern oder wiederherzustellen. Sie hat somit eine erkenntnisbringende Funktion und ist zugleich der wesentliche Zug der poetischen Schöpfung. Ihre entscheidende kompositorische Funktion im Trauerspielbuch basiert auf ihrer eschatologischen Bedeutung. Indem sie die Erlösung in das Spiel einführt, hebt sie zugleich die Subjektivität des Allegorikers hervor und verklärt sie. Eben deshalb stellt sie nicht das Ende des deutschen Trauerspiels dar, sondern das Ende des spanischen. Die *ponderación misteriosa* bildet somit die Demarkationslinie zwischen den beiden Dramenformen und ist ein zentrales Element von Benjamins Thesen über das Trauerspiel.

Die Apotheose ereignet sich im Text nach einer lang aufrechterhaltenen Spannung, am Beginn von dessen Schlussteil. Erst nach dem ›Wunder‹ der *ponderación misteriosa*, das gleichzeitig die Apotheose des Buches hätte sein können, erfährt der Leser, dass das klangvolle Ende in der erlösenden Apotheose nur dem spanischen Trauerspiel eigen ist. Dem deutschen Trauerspiel bleibt dagegen eine definitive Rettung versagt. Weil es eine mangelnde Entwicklung der Intrige aufweist, sperrt es sich gegen eine allegorische Totalität und somit gegen die abschließende Erlösung. Eben in dieser Insuffizienz besteht jedoch die eigentliche Schönheit des deutschen Trauerspiels und sein unabgeschlossener und unabschließbarer Charakter. Er bleibt beharrlich Trauer-Spiel.

So entfalten das spanische und das deutsche Trauerspiel zwei Varianten eines ›Festgehalten‹-Werdens vor dem »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns« (I, 404): Festhalten als Zupacken, als jenes Ergreifen, mit dem Gott den Fall der Subjektivität des Allegorikers verhindert und diese am Himmel durch *ponderación misteriosa* befestigt, oder Festhalten als die Fixierung des »Bild[es] des Schönen« (I, 409) in der trümmerhaften, unabgeschlossenen Form des Trauerspiels, die von Anfang an als Ruine konzipiert war.

Benjamins Gracián-Deutung enthält auch eine kritische Theorie der deutschen Moderne, deren spezifische und konstitutive Elemente für

ihn im protestantischen Barock vorgezeichnet waren. Die Reformation hatte erhebliche und andauernde Folgen, deren Bedeutung gerade in der politischen Landschaft der Moderne unübersehbar war. Hatte die spanische Säkularisierung die Bildung einer autonomen gesellschaftlichen Sphäre begünstigt, führte die deutsche Säkularisierung hingegen zurück zum »Naturraum« (III, 60) und zu einer Auffassung von Geschichte, die diese mit dem Naturgeschehen analogisierte. In dieser gegenhistorischen Haltung erkannte Benjamin die Wurzeln der problematischen Ansichten des Protestantismus, was die Bildung einer politischen Kultur angeht. Benjamin charakterisiert die protestantische Welt als von der »Abkehr der guten Werke« (I, 317) bestimmt, in deren Förderung er die Gefahr einer Abkehr von den ›Werken‹ überhaupt sah. Mit der Lehre der *sola gratia* wurde die Rechtfertigung des Menschen durch gute Werke unmöglich. Allein dank der Gnade Gottes kann der Mensch das Heil oder das ewige Leben erlangen; er kann es sich nicht durch sein Handeln verdienen. Dieses Prinzip führte für Benjamin zur Versperrung jeglicher Möglichkeit eines politischen Handelns, an dessen Stelle Gehorsam und Trauer gesetzt wird. Graciáns Klugheit stand dagegen für eine neue Form von Soziabilität und Politik jenseits der ›weltlosen Innerlichkeit‹ des protestantischen Gewissens, die die Chance, die jeder Situation innewohnt, zu nutzen weiß.

Gracián hat für Benjamin weder allein als Aphorismenschreiber noch als Vehikel seiner antinationalen Haltung Bedeutung, sondern ebenso als Träger bestimmter politischer Eigenschaften und als Vorbild einer gesteigerten Handlungsfähigkeit. Diese Facette von Gracián als ›reifer Mann‹ zeigt sich vor allem in Benjamins Rezension zu Leopardis *Pensieri*. Diese stellt eine diskrete und verspätete, aber dafür äußerst bissige Abrechnung mit der metaphysisch beladenen Idee der Jugend dar. Mit seiner Rezension blickt Benjamin nicht nur kritisch auf sein eigenes Engagement in der Jugendbewegung zurück, sondern stellt zudem eine Diagnose der Gegenwart auf, die auf das Fortleben jener letztendlich lähmenden Idee der Jugend in der Kultur und in den politischen Ansichten der Weimarer Republik aufmerksam macht. Gracián wird von Benjamin als Gegenpol zu den Jugend-affinen Tendenzen der Zeit aufgefasst. Diese bestanden in der Hypostasierung des jugendlichen Alters, welches als per se revolutionär angesehen wurde. Benjamin interpretierte diese Tendenz als ein Symptom einer Regression von einer sozialen in die natürliche und biologische Realität. Durch die

Gegenüberstellung von Leopardi als eines ewigen Jünglings und Vertreters einer ›Panzer-Intelligenz‹, welcher die Auflehnung gegen die Welt symbolisiert, aber den politischen Kampf nicht führen kann, und Gracián auf der anderen Seite als kluger, handlungsfähiger Mann, der sich mit seiner ›Schwert-Intelligenz‹ (III, 119) über den kontemplativen Bereich hinauswagt, gelangt Benjamin zu einer prägnanten Formulierung seiner Kritik an den politischen Ansichten der zwanziger Jahre, die von der ›Metaphysik der Jugend‹ bestimmt waren.

In den dreißiger Jahren setzt Benjamin seine Beschäftigung mit Gracián fort und zwar in den Nachträgen zu *Einbahnstraße* und der *Ibizenkischen Folge*. In diesen Texten ist der Bezug auf das *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* deutlicher als in den Texten der zwanziger Jahre, denn sie sind das Ergebnis von Benjamins intensiver Auseinandersetzung mit Graciáns Buch und können wie eine Art Kommentar zu diesem gedeutet werden. Diese Texte sind auch aufschlussreich bezüglich des Perspektivwechsels von Benjamins Gracián-Lektüre, welcher um diese Zeit stattfindet. Mit dem Exil rückt die politische Kritik in den Hintergrund und Benjamin bedient sich Graciáns, um über die Frage nach dem Verhältnis von Erfahrung, Klugheit, Erfolg und Schreiben nachzudenken. Der Dialog mit Gracián kreist um lebenspraktische und anthropologische Fragestellungen. Benjamins Hauptinteresse in diesen Texten richtet sich auf die Wirkung des Schreibens von Maximen, Aphorismen und Sprichwörtern. Die Schrift wird als Medium der Tradierung von Erfahrung reflektiert und die Schreibpraxis als die Übung eines performativen Schreibens aufgefasst, das sowohl beim Schreiber als auch beim Leser und schließlich auch in der Wirklichkeit Veränderungen hervorrufen kann. Das Medium der Schrift wird zur Klugheit erhoben. In diesem Sinne schließt Benjamin seine Überlegungen über das Schreiben und die Erzählung an seine frühere Theorie der magischen Wirkung der Schrift an. Der magische, unmittelbare Charakter der Schrift und des Aphorismus besteht gerade in seiner Unanwendbarkeit. Sie sind nicht Mittel und lassen sich deshalb nicht anwenden, d.h. sie entsprechen nicht einem Schema, das den Einzelfall unter ein Allgemeines subsumiert.

Das Gegenstück zur Frage nach der Fruchtbarkeit oder Wirksamkeit des Schreibens war die Infragestellung der Tradierbarkeit von Erfahrung und praktischem Wissen sowie der Idee einer kausalen Verbindung zwischen Taten oder Schriften und ihren Früchten. Die Maximen und

Erzählungen, die Benjamin um diese Zeit schreibt, vor allem seine ›Gracián'sche Maxime‹ »Suche in allen Dingen die Zeit auf deine Seite zu bringen« (5, 95), stellen eine Kritik an einer pragmatischen Konzeption der menschlichen Praxis und der Schrift dar, die deren Fruchtbarkeit außerhalb ihrer absoluten Immanenz stellt. Diese Auffassung der Schrift bringt Erzählungen sowie eine Theorie der Erzählung hervor.

Das Exil hatte auch neue Bedingungen mit sich gebracht, welche nach einem gelungenen Umgang mit der Zeit verlangten. Das betraf sowohl wichtige Projekte wie die Passagenarbeit als auch sein privates Leben, das von der erzwungenen Beweglichkeit der Entwurzelung gekennzeichnet war. ›Die Zeit auf die eigene Seite zu bringen‹ war für den, der keine Heimat mehr hatte, überlebenswichtig. Das bedeutet im Falle des Passagenprojekts, die verschiedenen Formen der Zeitlichkeit und die Zeitschichten, welche die Arbeit prägen, zu meistern und zu nutzen, um den bedrohlichen Kräften des Archaischen, Aporischen und Dilatorischen zu entgehen.

Benjamins Arbeit in den dreißiger Jahren richtet sich auf den Versuch, eine Klugheit im Umgang mit der Zeit zu entwickeln. Ohne einen eigenen Ort, der die Entfaltung von Strategien und das Erlangen von Sicherheit ermöglicht, bleibt der Exilant auf Taktiken angewiesen, die auf einen geschickten Gebrauch der Zeit setzen. Benjamin reflektiert mithilfe Graciáns weniger über die Vergangenheit als vielmehr über die Zukunft. Benjamin, für den Begriffe wie der des Eingedenkens oder der Erinnerung zentral waren, findet bei Gracián die notwendige Klugheit, um in Augenblicken der Gefahr Zeit aus der Zukunft zu holen, in jene »Stapel unbenutzter Tage« (VI, 421), die er mal in einem norwegischen Dorf entdeckte, vorzugreifen, um neue Chancen zu bekommen und um zu verwirklichen, was er sich vorgenommen hatte.

Trotz der deutlich unterschiedlichen Perspektiven der Benjamin'schen Gracián-Lektüre in den zwanziger und in den dreißiger Jahren lässt sich in beiden Perioden ein roter Faden erkennen, der im Bezug zur Praxis liegt. Graciáns Figur ist somit bei Benjamin stets an die Frage nach dem Verhältnis von Schreiben und Handeln gebunden. Der Kern von Benjamins Beschäftigung mit Gracián betrifft die Rolle der Geschichte und die Rolle der Zeit als Bedingung der Möglichkeit der Politik und des Schreibens als Ergebnis des klugen Ergreifens einer Chance.

## DANK

An dieser Stelle bedanke ich mich bei all denjenigen, die mich während der Anfertigung dieser Dissertation unterstützt und motiviert haben. Ohne sie hätte mein Buch in dieser Form nicht entstehen können.

Zuallererst möchte ich meiner Familie für den Rückhalt während meines gesamten Studiums herzlich danken. Ein besonderer Dank gilt Sigrid Weigel für die hervorragende Betreuung und die hilfreichen Anregungen sowie Detlev Schöttker, der die Arbeit begutachtet hat. Ebenfalls möchte ich mich bei Falko Schmieder, Francisco Naishtat und Kyung-Ho Cha für die anregenden und fruchtbaren Gespräche bedanken. Auch meinen FreundInnen und KollegInnen in Deutschland und in Argentinien, mit denen ich das Thema meiner Dissertation in den letzten Jahren diskutiert habe, danke ich herzlich. Bedanken möchte ich mich für die zahlreichen Debatten und Ideen, die maßgeblich dazu beitragen haben, dass das Buch in dieser Form vorliegt.

Die Arbeit wurde gefördert durch ein Promotionsstipendium des ICALA (Intercambio Cultural Alemán Latinoamericano). Margit Eckholt, Gerhard Kruip und Rosemarie Griebel-Kruip danke ich herzlich für die vielfältige Unterstützung.

Abschließend möchte ich Michael Nell für seine Unterstützung und Hilfsbereitschaft besonders danken sowie Claudia Hein für ihre Hilfe bei der Fertigstellung des Manuskripts.

# LITERATUR

## Literatur zu Walter Benjamin

- ADORNO, THEODOR; BENJAMIN, WALTER: *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main 2003.
- ADORNO, THEODOR: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1970.
- ADORNO, THEODOR: »Benjamins Einbahnstraße« (1955), in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1970, S. 52–58.
- ADORNO, THEODOR: »Benjamin, der Briefschreiber« (1965), in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1970, S. 62–70.
- ADORNO, THEODOR: »Zu Benjamins Briefbuch ›Deutsche Menschen‹«, in: ders.: *Noten zur Literatur IV. Gesammelte Schriften II*, Frankfurt am Main 1974, S. 686–692.
- ALEFELD, YVONNE: *Passagen ins Exil. Walter Benjamin und Raoul Hausmann auf Ibiza*, online abrufbar unter: <http://www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Pdf/Alefeld11.pdf> [Zugriff 28.06.2013].
- ARRIBAS, SONIA: »La representación del sujeto barroco como campos de fuerzas en Walter Benjamin«, in: *Eikasía. Revista de Filosofía*, Vol. VI, 37, März 2011, S. 199–209.
- BAUMANN, VALERY: *Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: dialektisches Bild-Traumbild-Vexierbild*, Eggingen 2002.
- BENJAMIN, WALTER; SCHOLEM, GERSHOM: *Briefwechsel 1930–1940*, Frankfurt am Main 2005.
- BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.
- BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Briefe*, 6 Bde., hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1996.
- BOCK, WOLFGANG: *Walter Benjamin. Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*, Bielefeld 2000.
- BOLLE, WILLI: *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln/Weimar/Wien 1994.
- BOLZ, NORBERT; FABER, ROBERT: *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins »Passagen«*, Würzburg 1986.
- BOLZ, NORBERT; WITTE, BERND: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1994.
- BRODERSEN, MOMME: *Walter Benjamin: Leben-Werk-Wirkung*, Frankfurt am Main 2005.
- BRODERSEN, MOMME: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*, Bühl-Moos 1990.

- BRODERSEN, MOMME: »Nachwort«, in: ders. (Hg.): Walter Benjamin: *Deutsche Menschen*, Werke und Nachlaß, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 10, Frankfurt am Main 2008, S. 474–488.
- BRÜGGEMANN, HEINZ; OESTERLE, GÜNTHER (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009.
- BUB, STEPHAN: *Sinnenlust des Beschreibens. Mimetische und allegorische Gestaltung in der Prosa Walter Benjamins*, Würzburg 1993.
- BUCI-GLÜCKSMANN, CHRISTINE: *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London 1994.
- BUCK-MORSS, SUSAN: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, London 1991 (deutsche Ausgabe: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1993).
- CAMARTIN, ISO: »Ibiza Arcadia 1932. Zu Walter Benjamins ›In der Sonne‹«, in: Maass, Angelika; Heinser, Bernhard (Hg.): *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber*, Zürich 1989, S. 141–168.
- CHA, KYUNG-HO: »Jugend! Philister über Dir!« Jugendkultur und Altersresignation als Hintergrund der modernen Gesellschafts- und Literaturkritik bei Walter Benjamin«, in: Bunia, Remigius; Dembeck, Till; Stanitzek Georg (Hg.): *Philister: Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, Berlin 2011, S. 433–448.
- DAHLKE, BIRGIT: *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln 2006.
- DEUBER-MANKOWSKY, ASTRID: *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, Berlin 2000.
- DUDEK, PETER: *Fetisch Jugend. Walter Benjamin und Siegfried Bernfeld – Jugendprotest am Vorabend des Ersten Weltkrieges*, Bad Heilbrunn 2002.
- DUTTLINGER, CAROLIN; MORGAN, BEN; PHELAN, ANTHONY (Hg.): *Walter Benjamins anthropologisches Denken*, Freiburg 2012.
- DUTTLINGER, CAROLIN: »Studium, Aufmerksamkeit, Gebet. Walter Benjamin und die Kontemplation«, in: Weidner, Daniel (Hg.): *Profanes Leben*, Frankfurt am Main 2010, S. 95–119.
- FELMAN, SHOSHANA: »Benjamin's Silence«, in: *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, Winter 1999, S. 201–234.
- FENVES, PETER: *Arresting Language: From Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001.
- FENVES, PETER: *The messianic reduction. Walter Benjamin and the shape of time*, Stanford 2011.
- FENVES, PETER: »Tragedy and prophecy in Benjamin's Origin of the German Mourning Play«, in: Richter, Gerhard (Hg.): *Benjamin's Ghosts*, Stanford 2002, S. 237–259.
- FERRIS, DAVID (Hg.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge 2006.
- FETSCHER, JUSTUS: »Zeilenwelt. Strukturen der monumentalen Rede bei Benjamin«, in: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, München 2011, S. 273–293.
- FÜRNKÄS, JOSEF: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart 1988.
- GAGNEBIN, JEAN-MARIE: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg 2001.
- GARBER, KLAUS; REHM, LUDGER (Hg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß* 1992, 3 Bde., München 1999.

- GARBER, KLAUS: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen 1987.
- GARBER, KLAUS: *Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker*, München 2004.
- GARBER, KLAUS: »Der Ursprung der Moderne im Zeitalter des Barock«, in: ders.: *Zum Bilde Walter Benjamins*, München 1992, S. 193–219.
- GIURATO, DAVIDE: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006.
- HAHN, BARBARA; WIZISLA, ERDMUT (Hg.): *Walter Benjamins »Deutsche Menschen«*, Göttingen 2008.
- HANSEN, BEATRICE; BENJAMIN, ANDREW (Hg.): *Walter Benjamin and Romanticism*, New York/London 2002.
- HAVERKAMP, ANSELM (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, Frankfurt am Main 1994.
- HILLACH, ANSGAR: »Ein neu entdecktes Lebensgesetz der Jugend: Wynekens Führergeist im Denken des jungen Benjamin«, in: Garber, Klaus; Rehm, Ludger (Hg.): *Global Benjamin*, Bd. II, München 1999, S. 873–890.
- HONOLD, ALEXANDER: *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2000.
- JÄGER, LORENZ; REGEHLY, THOMAS (Hg.): *»Was nie geschrieben wurde, lesen«*. Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992.
- JÄGER, LORENZ: »Den Rhythmus schlägt der Sensenmann«. Rezension zu Bd. 8 der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Benjamins, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.03.2010.
- JENNINGS, MICHAEL: »Walter Benjamin and the European avant-garde«, in: Ferris, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge 2006, S. 18–34.
- KAHL, MICHAEL: »Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans«, in: Reijen, Willem van: *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992.
- KAISER, GERHARD: *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Frankfurt am Main 1974.
- KAMBAS, CHRYSOULA: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Ästhetik*, Tübingen 1983.
- KAMBAS, CHRYSOULA: *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk*, Hannover 2009.
- KAULEN, HEINRICH: »Der ironische Engel«. Walter Benjamins Lektüre von Giacomo Leopardi im Spannungsverhältnis der Aphoristik nach 1800 und der zeitgenössischen Anthropologie«, in: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien* 2, München 2011, S. 309–320.
- KIM, YUH-DO: *Walter Benjamins Trauerspielbuch und das barocke Trauerspiel. Rezeption, Konstellation und eine raumbezogene Lektüre*, Hamburg 2005.
- KOEBNER, THOMAS; JANZ, ROLF-PETER; TROMMLER, FRANK (Hg.): *»Mit uns zieht die Zeit.« Der Mythos Jugend*, Frankfurt am Main 1985.
- KOEPNICK, LUTZ: »The Spectacle, the ›Trauerspiel‹, and the Politics of Resolution: Benjamin Reading the Baroque Reading Weimar«, in: *Critical Inquiry* 22, 1996, S. 268–291.
- KOSCHORKE, ALBRECHT: »Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel«, in: Vissmann, Cornelia; Weitlin, Thomas (Hg.): *Urteilen/Entscheiden*, München 2006, S. 175–195.

- KOSCHORKE, ALBRECHT: »Das Begehren des Souveräns. Gryphius' Catharina von Georgien«, in: Weidner, Daniel (Hg.): *Figuren des Europäischen*, München 2006, S. 149–162.
- KRACAUER, SIEGFRIED: »Zu den Schriften Walter Benjamins«, in: ders.: *Schriften*, Bd. 5.2, Frankfurt am Main 1971, S. 119–124.
- KRANZ, ISABEL: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München 2011.
- LANGEMEYER, PETER: »Suche in allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen.« Zu einer Maxime in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin)«, in: Skare, Roswitha; Hoppe, Rainer (Hg.): *Wendenzeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR*, Amsterdam/Atlanta 1999, S. 171–207.
- LEIFELD, BRITTA: *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Frankfurt am Main 2000.
- LETHEN, HELMUT; WIZISLA, ERDMUT: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn.« Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis«, in: Silberman, Marc u. a. (Hg.): *Drive b: Brecht 100* (The Brecht Yearbook, 23), Wisconsin 1997, S. 142–146.
- LETHEN, HELMUT: *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.
- LETHEN, HELMUT: »Walter Benjamin und die politische Anthropologie der zwanziger Jahre. Helmuth Plessner, Carl Schmitt und Walter Benjamin«, in: Garber, Klaus; Rehm, Ludger (Hg.): *Global Benjamin*, München 1999, S. 810–826.
- LINDNER, BURKHARDT (Hg.): »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, in: ders. (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2006, S. 451–464.
- LINDNER, BURKHARDT (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein 1985.
- LINDNER, BURKHARDT: »Habitationsakte Benjamin. Über ein »akademisches Trauerspiel« und über ein Vorkapitel der »Frankfurter Schule« (Horkheimer, Adorno)«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft u. Linguistik* 53/54, 1984, S. 147–165.
- LISKA, VIVIAN: »Walter Benjamins Dialektik der Aufmerksamkeit«, in: Assmann, Aleida; Assmann, Jan (Hg.): *Aufmerksamkeiten*, München 2001, S. 141–149.
- LISKA, VIVIAN: »Die Mortifikation der Kritik. Zum Nachleben von Walter Benjamins »Wahlverwandtschaften«-Essay«, in: Brüggemann, Heinz (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009, S. 247–262.
- MATTENKLOTT, GERT: »Briefe und Briefwechsel«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 680–687.
- MENKE, BETTINE: *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Benjamin*, München 1991.
- MENKE, BETTINE: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010.
- MENKE, BETTINE: »Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca's *El mayor monstro, los celos* nach Walter Benjamin«, in: Horn, Eva; Menke, Bettine; Menke, Christoph (Hg.): *Literatur als Philosophie. Philosophie als Literatur*, München 2006, S. 253–280.
- MENNINGHAUS, WINFRIED: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main 1995.
- MENNINGHAUS, WINFRIED: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main 1986.
- MOSÈS, STEPHAN; SCHÖNE, ALBRECHT (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt am Main 1986.

- MOSÈS, STEPHAN: *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt am Main 1994.
- MOSÈS, STEPHAN: »Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten«, in: Mosès, Stephan; Schöne, Albrecht (Hg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt am Main 1986, S. 237–256.
- MÜLLER, BERND: »Denn es ist noch nichts geschehen«: *Walter Benjamins Kafka-Deutung*, Köln 1996.
- NÄGELE, RAINER: »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie«, in: *Modern Language Notes*, Vol. 106, April 1991, S. 501–527.
- NÄGELE, RAINER: *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore 1991.
- NEWMAN, JANE: *Benjamin's Library. Modernity, Nation and the Baroque*, New York 2011.
- NEWMAN, JANE: »Hamlet ist auch Saturnkind: Citationality, Lutheranism, and German Identity in Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien* 1, München 2008, S. 175–192.
- NEWMAN, JANE: »Periodization, Modernity, Nation: Benjamin between Renaissance and Baroque«, in: *Journal of the Northern Renaissance* 1:1, Spring 2009, S. 19–34.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, LUCÍA: »La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal de Baudelaire«, in: *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, N° 36, November 2004, online abrufbar unter: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html> [Zugriff 02.01.2011].
- OPITZ, MICHAEL; WIZISLA, ERDMUT (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt am Main 2000.
- OPITZ, MICHAEL: »Literaturkritik«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2006, S. 311–332.
- PFOTENHAUER, HELMUT: »Benjamin und Nietzsche«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*, Königstein 1985, S. 100–126.
- PLESSNER, HELMUTH: *Grenzen der Gemeinschaft*, Frankfurt am Main 2001.
- RAULET, GÉRARD: »Einbahnstraße«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 359–373.
- RICHTER, GERHARD (Hg.): *Benjamin's Ghosts*, Stanford 2002.
- SCHÄFER, ARMIN: »Versuch über Souveränität und Moral im barocken Trauerspiel«, in: Bergengruen, Maximilian; Borgards, Roland (Hg.): *Bann der Gewalt: Studien zur Politik, Literatur- und Wissensgeschichte*, Göttingen 2009.
- SCHLAFFER, HEINZ: »Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie«, in: Kutenkeuler, Wolfgang (Hg.): *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973, S. 137–154.
- SCHMITT, CARL: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München/Leipzig 1922.
- SCHOLEM, GERSHOM: *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1975.
- SCHOLEM, GERSHOM: *Briefe, Band 1: 1914–1947*, München 1994.
- SCHOLEM, GERSHOM: »Walter Benjamin und Felix Noeggerath«, in: ders.: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt am Main 1983, S. 78–127.

- SCHÖTTKER, DETLEV: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 2002.
- SCHÖTTKER, DETLEV: »Nachwort«, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Werke und Nachlass. Bd. VIII. Hg. von Detlev Schöttker unter Mitarbeit von Steffen Haug, Frankfurt am Main 2009, S. 554–571.
- SCHULTE, CHRISTIAN (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz 2005.
- SCHULZ, EBERHARD WILHELM: »Zum Wort Denkbild«, in: ders.: *Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Neumünster 1968, S. 218–252.
- SONTAG, SUSAN: *Under the Sign of Saturn*, New York 1981.
- SPETH, RUDOLPH: *Wahrheit und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*, Würzburg 1991.
- SPICKER, FRIEDEMANN: »Benjamins *Einbahnstraße* im Kontext des zeitgenössischen Aphorismus«, in: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, München 2011, S. 295–308.
- STEINER, UWE: »Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung«, in: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur*, Bd. 18, Heft 4, 1989, 641–701.
- STEINER, UWE: »Der wahre Politiker. Walter Benjamins Begriff des Politischen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 25, 2000, S. 48–92.
- STEINER, UWE: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Würzburg 1989.
- STEIZINGER, JOHANNES: »Zwischen emanzipatorischem Appell und melancholischem Verstummen. Walter Benjamins Jugendschriften«, in: Weidner, Daniel; Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, München 2011, S. 225–238.
- STEIZINGER, JOHANNES: *Revolte, Eros und Sprache: Walter Benjamins ›Metaphysik der Jugend‹*, Berlin 2013.
- SZONDI, PETER: »Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin«, in: ders.: *Schriften II*, Frankfurt am Main 1978, S. 275–294.
- TAUBES, JACOB: »Walter Benjamin – ein moderner Marcionit? Scholems Benjamin-Interpretation religionsgeschichtlich überprüft«, in: Bolz, Norbert; Faber, Richard (Hg.): *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg 1986, S. 138–147.
- TAUBES, JACOB: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 2011.
- TAUBES, JACOB: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Der Fürst dieser Welt, Carl Schmitt und die Folgen*. Religionstheorie und politische Theologie, Vol. 1, München 1983.
- THALER, JÜRGEN: *Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, Bielefeld 2003.
- VALERO, VICENTE: *Der Erzähler. Walter Benjamin auf Ibiza 1932 und 1933*, Berlin 2008.
- VAN REIJEN, WILLEM (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992.
- VAN REIJEN, WILLEM; VAN DOORN, HERMAN (Hg.): *Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 2001.
- WEBER, SAMUEL: *Benjamin's -abilities*, Cambridge/London 2008.
- WEBER, SAMUEL: »Der Brief an Buber vom 17.7.1916«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 603–609.
- WEIDNER, DANIEL (Hg.): *Figuren des Europäischen*, München 2006.
- WEIDNER, DANIEL; TREML, MARTIN (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007.
- WEIDNER, DANIEL (Hg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Berlin 2010.

- WEIDNER, DANIEL; WEIGEL, SIGRID (Hg.): *Benjamin-Studien 2*, München 2011.
- WEIDNER, DANIEL: »Einleitung: Walter Benjamin, die Religion und die Gegenwart« und »Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock«, in: ders. (Hg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Berlin 2010, S. 7–35 und 120–138.
- WEIGEL, SIGRID: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt am Main 1997.
- WEIGEL, SIGRID: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004.
- WEIGEL, SIGRID: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main 2008.
- WEIGEL, SIGRID: »Der Märtyrer und der Souverän. Szenarien eines modernen Trauerspiels, gelesen mit Walter Benjamin und Carl Schmitt«, in: *Trajekte 8/4*, Berlin 2004, S. 32–38.
- WEIGEL, SIGRID: »Eros«, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt am Main 2000, S. 299–340.
- WEIGEL, SIGRID: »Der Blitz der Erkenntnis und die Zeit des Bildes. Die Bedeutung von Malerei und Mediengeschichte für Walter Benjamins Bilddenken«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 26/2012, Göttingen 2013, S. 30–51.
- WEINRICH, HARALD: *Lügt man im Deutschen, wenn man höflich ist?*, Mannheim/Wien/Zürich 1986.
- WITTE, BERND: *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976.
- WITTE, BERND: *Walter Benjamin*, Hamburg 2004.
- WITTE, BERND; PONZI, MAURO (Hg.): *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin 2005.
- WIZISLA, ERDMUT: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 2004.
- WIZISLA, ERDMUT: »Fritz Heine war Dichter.« Walter Benjamin und sein Jugendfreund«, in: Jäger, Lorenz (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. *Frankfurter Benjamin-Vorträge*, Bielefeld 1992, S. 115–131.

### Literatur zu Baltasar Gracián

- ALEWYN, RICHARD: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln/Berlin 1966, S. 9–13.
- ALEWYN, RICHARD: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1985.
- AUSTIN, JOHN L.: *How to do things with words*, Oxford 1962.
- AYALA, JORGE: *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid 1987.
- BACON, FRANCIS: *The advancement of learning from Rome to the end*, London 2005.
- BALMER, HANS PETER: »Aphoristik, Essayistik, Moralistik«, in: Geppert, Hans Vilmar; Zapf, Hubert (Hg.): *Theorien der Literatur, Grundlagen und Perspektiven*, Bd. III, Tübingen 2007.
- BARCK, KARLHEINZ (Hg.): »Eine unveröffentlichte Korrespondenz. Erich Auerbach/Werner Krauss«, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie XXVI*, 1987, Heft 2, S. 301–326.
- BARCK, KARLHEINZ; TREML, MARTIN (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007.

- BARTHES, ROLAND: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt am Main 1974.
- BATAILLE, GEORGES: »L'Amérique disparue«, in: *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts. XI: L'Art Précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb*, Paris 1928, S. 5–14.
- BLÜHER, KARL: »Gracián Aphorismen im ›Oráculo Manual‹ und die Tradition der politischen Aphorismensammlung in Spanien«, in: *Ibero-romania. Zeitschrift für spanische, portugiesische und katalanische Sprache und Literatur* 1, 1969, S. 319–327.
- BLUMENBERG, HANS: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981.
- BOLLNOW, OTTO: »Nietzsche und Leopardi«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Jg. 26, 1972, S. 66–69.
- BORINSKI, KARL: *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894.
- BORINSKI, KARL: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig 1924.
- BOUHOURS, DOMINIQUE: *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671, online abrufbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122907n> [Zugriff 17.08.2013].
- BOUILLIER, VICTOR: *Baltasar Gracián et Nietzsche*, Paris 1926.
- BRIESENMEISTER, DIETRICH: »Neulateinische Gracián-Übersetzungen aus dem 18. Jahrhundert in Deutschland«, in: Briesenmeister, Dietrich; Neumeister, Sebastian (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio I Internacional Berlin 1988*, Berlin 1991, S. 221–321.
- CHECA, JORGE: »Oráculo Manual: Gracián y el ejercicio de la lectura«, in: *Hispanic Review*, Vol. 59, N° 3, Summer 1991, S. 263–280.
- COHN, EGON: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts: Studien zur deutschen Bildungsgeschichte*, Berlin 1921.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO: *Baltasar Gracián: su vida y su obra*, Madrid 1961.
- COSTER, ADOLPHE: *Baltasar Gracián*, Zaragoza 1947.
- CROCE, BENEDETTO: *I Trattatisti Italiani del Concettismo e Baltasar Gracián*, Napoli 1899.
- CURTIUS, ERNST: »Briefe von Ernst Robert Curtius an Carl Schmitt (1921–1922)«, in: Nagel, Rolf (Hg.): *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 133, Jg. 218, 1981, S. 1–15.
- CYSARZ, HERBERT: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, Leipzig 1924.
- CYSARZ, HERBERT: »Vom Geist des deutschen Literatur-Barock«, in: Barner, Wilfried (Hg.): *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt 1975, S. 72–100.
- DE CERTEAU, MICHEL: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- EGIDO, AURORA; PINA, MARÍA DEL C. MARÍN (Hg.): *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza 2001.
- EGIDO, AURORA: *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid 1996.
- EGIDO, AURORA: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid 2000.
- ELIZALDE, IGNACIO: »Baltasar Gracián e Ignacio Loyola«, in: *Manresa. Espiritualidad Ignaciana*, Juli-September 1980, Vol. 52, N° 204, S. 235–248.
- ESSBACH, WOLFGANG; FISCHER, JOACHIM; LETHEN, HELMUT (Hg.): *Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹. Eine Debatte*, Frankfurt am Main 2002.
- ESTELMANN, FRANK; MÜLLER, OLAF; KRÜGE, PIERRE (Hg.): *Traditionen der Entgrenzung: Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt am Main/Berlin u. a. 2003.

- FELDERER, CLAUDIA; MACHO, THOMAS (Hg.): *Höflichkeit. Aktualität und Genese von Umgangsformen*, München 2002.
- FILLMANN, ELISABETH: »Realsatire und Lebensbewältigung. Studien zur Entstehung und Leistung von Werner Krauss' antifaschistischem Roman ›PLN. Die Passionen der halykonischen Seele‹«, in: Kafitz, Dieter; Mennemeier, Franz; Rotermund, Erwin (Hg.): *Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 33, Frankfurt am Main 1996.
- FINGER, RICHARD: *Diplomatisches Reden. Ein Buch der Lebenskunst im Sinne des Spaniers Gracian*, Berlin 1927.
- FISCHER, JOACHIM: »Panzer oder Maske. ›Verhaltenslehre der Kälte‹ oder Sozialtheorie der ›Grenze‹«, in: Eßbach, Wolfgang; Fischer, Joachim; Lethen, Helmut (Hg.): *Plessners ›Grenzen der Gemeinschaft‹. Eine Debatte*, Frankfurt am Main 2002, S. 80–102.
- FLACHSKAMPE, LUDWIG: »Rezension zu Werner Krauss' Graciáns Lebenslehre«, in: *Romanische Forschungen* 62, 1950, S. 260–265.
- FORCIONE, ALBAN: *Majesty And Humanity: Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Spanish Golden Age*, London 2009.
- FORSSELMANN, KNUT: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Diss. Johannes Gutenberg-Universität, maschinenschriftliches Typoskript, Barcelona/Mainz 1977.
- GEITNER, URSULA: *Die Sprache der Verstellung*, Tübingen 1992.
- GENTE, PETER (Hg.): *Klugheitslehre: militia contra malicia*, Berlin 1995.
- GIPPER, HELMUT; SCHMITTER, PETER: *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie im Zeitalter der Romantik: Ein Beitrag zur Historiographie der Linguistik*, Tübingen 1985.
- GONZÁLES GARCÍA, JOSÉ: »Del humanismo renacentista de Loyola a la razón barroca de Gracián: conocimiento y dominio de sí mismo«, in: *Eikasía. Revista de Filosofía*, año VI, 37, März 2011, S. 129–149.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Staats-kluger Catholischer Ferdinand*, aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Casper von Lohenstein, Breslau 1672.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Balthasar Gracians; Oracul, das man mit sich führen und stets bey der Hand haben kan; das ist, Kunstregeln der Klugheit vormahls von Mr. Amelot de la Houssaye unter dem Titel, L'homme de cour ins französische anietzo aber aus dem spanischen original, welches durch und durch hinzu gefüget worden, ins deutsche übersetzt, mit neuen anmerkungen, in welchen die Maximen des Autoris aus den Priciipis der Sittenlehre erkläret und beurtheilet werden von Dr. August Friedrich Müllern*, Leipzig/Eysseln 1715.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid 1974.
- GRACIÁN, BALTASAR: *El comulgatorio*, Madrid 1977.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid 1995.
- GRACIÁN, BALTASAR: *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit: Aphorismen*, übersetzt von Arthur Schopenhauer, Frankfurt am Main 2008.
- GRACIÁN, BALTASAR: *El Político*, Madrid 2011.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten: Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*, München 2002.
- HANKAMER, PAUL: *Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums*, Bonn 1927.

- HEGER, KLAUS: *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del conceptismo*, Zaragoza 1960.
- HENKEL, ARTHUR; SCHÖNE, ALBRECHT (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Simblikunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976.
- HERDER, JOHANN G.: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 2006.
- HIDALGO-SERNA, EMILIO: *Das ingeniose Denken bei Balthasar Gracian. Der »concepto« und seine logische Form*, München 1985.
- HILLACH, ANSGAR: »Sakramentale Emblematik bei Calderón«, in: Penkert, Sibylle (Hg.): *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1978, S. 194–206.
- HINZ, MANFRED: »Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Ein Kommentar zu Oráculo Manual 251«, in: ders.: *Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián*, Bonn 2002, S. 75–113.
- JANSEN, HELLMUT: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracian*, Geneve/Paris 1952.
- JARQUE, VICENTE: *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Universidad de Castilla-La Mancha 1992.
- JOLY, JEAN-BAPTISTE: »Eröffnungsrede«, in: Akademie Schloß Solitude (Hg.): *Klugheitslehre. Militia contra malicia*, Berlin 1995, S. 10–14.
- KNAAK, PAUL: *Über den Gebrauch des Wortes »grotesque«*, Greifswald 1913.
- KOMMERELL, MAX: *Die Kunst Calderóns*, Frankfurt am Main 1975.
- KRABbenhOTf, KENNETH: *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*, Salamanca 1993.
- KRAUSS, WERNER: *Gracians Lebenslehre*, Frankfurt am Main 2000.
- KRAUSS, WERNER: *Bericht über meine Beteiligung an der Aktion Schulze-Boysen*. Beglaubigte Abschrift des eigenhändigen Berichts. Ungedruckt. Werner-Krauss-Archiv Berlin.
- LASINGER, WOLFGANG: *Aphoristik und Intertextualität bei Baltasar Gracian – eine Strukturanalyse mit subjektgeschichtlichem Ausblick*, Tübingen 2000.
- LETHEN, HELMUT: »Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert«, in: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte*, Heft VII/3, Herbst 2013, S. 59–76.
- LIN Y HEREDIA, NARCISO JOSÉ: *Baltasar Gracián*, Madrid 1902.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO: *Philosophía Antigua Poética*, Bd. 1, Madrid 1953.
- LOSADA PALENZUELA, JOSÉ LUIS: *Schopenhauer traductor de Gracián: diálogo y formación*, Valladolid 2011.
- MULAGK, KARL-HEINZ: *Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert*, Berlin 1973.
- MUÑOZ MILLANÉS, JOSÉ: »La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin«, in: *Revista de crítica literaria y de cultura, Lehman College*, 1, New York 1991, S. 287–297.
- NEBGEN, CHRISTOPH: »Religiöses Theater (Jesuitentheater)«, in: Institut für Europäische Geschichte (IEG) (Hg.): *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz 2010, online abrufbar unter: <http://www.ieg-ego.eu/nebgenc-2010-de> [Zugriff 17.08.2013].
- NEUMANN, GERHARD: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1976, S. 1–18.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN; BRIESEMEISTER, DIETRICH (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, Berlin 1991.

- NEUMEISTER, SEBASTIAN (Hg.): *Baltasar Gracián: antropología y estética. II Internationales Kolloquium über Baltasar Gracián*, Berlin 2004.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN (Hg.): *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte* (Berlin 2008), Berlin 2010.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN: »Gracián en Alemania«, in: Ayala, Jorge M. (Hg.): *Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*, Barcelona 1993, S. 121–125.
- NITSCH, WOLFRAM; TEUBER, BERNHARD (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie und Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*. Hispanistisches Kolloquium, Bd. 3, München 2008.
- POPPEBERG, GERHARD: »Ganz verteufelt human. Gracián als Moralist«, in: Neumeister, Sebastian; Briesemeister, Dietrich (Hg.): *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*, Berlin 1991, S. 170–200.
- POPPEBERG, GERHARD: »Pasto del alma, alimento del espíritu. Acercamiento al sistema de la Agudeza«, in: Neumeister, Sebastian (Hg.): *Baltasar Gracián: Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional*, Berlin 2004, S. 63–76.
- RAMOS FOSTER, VIRGINIA: *Baltasar Gracián*, Boston 1975.
- RATTNER, JOSEF; DANZER, GERHARD (Hg.): *Europäische Moralistik in Frankreich von 1600 bis 1950: Philosophie der nächsten Dinge und der alltäglichen Lebenswelt des Menschen*, Würzburg 2006.
- RECKERT, TINA: *Der metaphorische »concepto« als Grundlage der ingeniosen Sprache bei Baltasar Gracián*, Braunschweig 1991.
- RILKE, RAINER MARIA: *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908), Leipzig 1991.
- ROMANOSKI, CHRISTIAN: *Tacitus Emblematicus. Diego de Saavedra Fajardo und seine »Empresas Políticas«*, Berlin 2006.
- ROMERA-NAVARRO, MIGUEL: *Estudio del autógrafo de »El Héroe« graciano*, Madrid 1946.
- ROSSET, CLÉMENT: *L'anticulture. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris 1973.
- ROSE, VALENTIN; SCHILLMANN, FRITZ: *Verzeichniss der lateinischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, II.3, III., Darmstadt 1976.
- ROUYEYRE, ANDRÉ: »Étude critique«, in: Gracián, Baltasar: *Pages caractéristiques*, Paris 1925.
- SARMIENTO, EDWARD: »Gracián's Agudeza y arte de ingenio I«, in: *The modern Language Review* XXVII, Nr. 3, 1932, 280–292.
- SCHALK, FRITZ: *Französische Moralisten*, Zürich 1995.
- SCHERER, WILHELM: »Die deutsche Spracheinheit«, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin 1874, S. 45–70.
- SCHLECHTE, MONIKA: »Gracián-Rezeption in Julius Bernhard von Rohrs Einleitung der Ceremonial-Wissenschaft«, in: Neumeister, Sebastian; Briesemeister, Dietrich (Hg.): *El mundo de Gracián*, Berlin 1991, S. 249–260.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH: »Lyceums-Fragmente. Atheneums-Fragmente«, in: Strack, Friedrich; Eicheldinger, Martina (Hg.): *Fragmente der Frühromantik 1*, Berlin 2011, S. 9–21 und 22–83.
- SCHLEGEL, AUGUST: »Über das spanische Theater«, in: *Schauspiele von Calderón de la Barca*, übers. von A.W. Schlegel, Bd. 1, Leipzig 1845.

- SCHNEIDERS, WERNER: »300 Jahre Aufklärung«, in: ders.: (Hg.): *Christian Thomasius (1655–1728). Interpretationen zu Werk und Wirkung. Studien zum Achtzehnten Jahrhundert XI*, Hamburg 1989, S. 1–20.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR: *Handschriftlicher Nachlass Band I, Baltasar Gracián Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*. Hg. von Eduard Grisebach, Leipzig 1891.
- SCHRÖDER, GERHARD: »Gracián und die spanische Moralistik«, in: Buck, August (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 10. Renaissance und Barock (II. Teil), Wiesbaden 1972, S. 257–279.
- SCHÜTZ, HEINZ: *Barocktheater und Illusion*, Frankfurt am Main/Bern u.a. 1984.
- SELIG, KARL-LUDWIG: *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Genève 1960.
- SINGER, BRUNO: »Fürstenspiegel«, in: Müller, Gerhard; Balz, Horst; Krause, Gerhard (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11, Berlin 1976–2004, S. 707–711.
- SMITH, HELMUT: *German Nationalism and Religious Conflict: Culture, Ideology and Politics, 1870–1914*, Princeton 1995.
- SPELLERBERG, GERHARD: »Lohenstein als politischer Dichter«, in: Bircher, Martin; Mannack, Eberhard (Hg.): *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, Hamburg 1977, S. 266–269.
- SPITZER, LEO: »Der spanische Barock«, in: Barner, Wilfried (Hg.): *Der literarische Barockbegriff*, Darmstadt 1975, S. 230–248.
- STACHEL, PAUL: *Seneca und das deutsche Renaissance Drama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907.
- STEINHAGEN, HARALD: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen 1977.
- SZÁKY, MORITZ; CELESTINI, FEDERICO; TRAGATSCHNIG, ULRICH (Hg.): *Barock. Ein Ort des Gedächtnisses*, Wien/Köln/Weimar 2007.
- SZAROTA, ELIDA MARIA: *Lohensteins Arminius als Zeitroman. Sichtweisen des Spätbarock*, Bern/München 1970.
- THOMASIUS, CHRISTIAN: *Christian Thomas eröffnet Der Studirenden Jugend zu Leipzig in einem Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein Collegium über des Gratiāns Grund-Reguln, Vernünfftig, klug und artig zu leben*, Leipzig 1687. Digitalisierte Ausgabe online abrufbar unter: <http://digital.slub-dresden.de/ppn343159171/5> [Zugriff 10.08.12].
- VILLACAÑAS, JOSÉ LUIS: »El esquema clásico en Gracián: continuidad y variación«, in: *Eikasia. Revista de Filosofía*. Año V, 37, März, Madrid 2011.
- VOLKELT, JOHANNES: *Ästhetik des Tragischen*, München 1917.
- VON HOFMANNSTHAL, HUGO: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Reden und Aufsätze 1–3. Bd. 2, Frankfurt am Main 1979, S. 478–48.
- VON HUMBOLDT, WILHELM: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Über die Sprache*, Wiesbaden 2003.
- VON OSSE, MELCHIOR; THOMASIUS, CHRISTIAN: *D. Melchiors von Osse Testament gegen Herzog Augusto, Churfürsten zu Sachsen, 1556. Nebst Vorrede und Anhang von einem Versuch kleiner Annalium den damaligen Zustand so wohl by Hofe als auf Universitäten desto deutlicher sich einzubilden. Zum Gebrauch des Thomasischen Auditorii*, Halle 1717.

- VOSSKAMP, WILHELM: »Deutsche Barockforschung in den zwanziger und dreißiger Jahren«, in: Garber, Klaus u. a. (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, Bd. I, Wiesbaden 1991, S. 683–703.
- VOSSKAMP, WILHELM: *Zeit und Geschichtsauffassung im 17. Jh. bei Gryphius und Lohenstein*, Bonn 1967.
- VOSSLER, KARL: *Leopardi*, München 1923.
- VOSSLER, KARL: »Introducción a Gracián«, in: *Revista de Occidente*, CXLVII, Madrid 1935, S. 330–348.
- VOSSLER, KARL: »Giacomo Leopardi«, in: ders.: *Die romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München 1965, S. 194–206.
- WEISBACH, WERNER: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.
- WELLEK, RENÉ: »The concept of Barock in literary scholarship«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, N°2, December 1946, S. 77–109.
- WERLE, PETER: *El Heroe. Zur Ethik des Balthasar Gracian*, Tübingen 1992.
- WICHERT, ADALBERT: *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert. David Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie*, Tübingen 1991.
- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 2009.
- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel 2004.
- WOODS, MICHAEL J.: »On Pondering la ponderación. Gracián's Treatise on Wit«, in: *The Modern Language Review*, Vol. 88, N°3, July 1993, S. 639–643.
- WOODS, MICHAEL J.: »Understanding Gracián«, in: ders.: *Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit*, Warminster 1995, S. 3–17.
- WORCESTER, THOMAS (Hg.): *The cambridge companion to the jesuits*, London 2008.
- YNDURÁIN, FRANCISCO: »Gracián, un estilo«, in: *Homenaje a Gracián. Institución Fernando El Católico*, Zaragoza 1958, S. 163–188, online abrufbar unter: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/02/00/15yndurain.pdf> [Zugriff 17.02.14].
- ZIMMER, ROBERT: *Die europäischen Moralisten. Zur Einführung*, Hamburg 1999.

## Andere Literatur

- ALTGELD, WOLFGANG: »Religion, Denomination and Nationalism in Nineteenth-century Germany«, in: Smith, Helmut (Hg.): *Protestants, Catholics and Jews in Germany 1800– 1914*, New York 2001, S. 49–65.
- BACH, ADOLF: *Deutsche Namenkunde I: Die deutschen Personennamen*, Heidelberg 1952.
- BENDA, JULIEN: *Le trahison de les clerics*, Paris 2003, online Ausgabe: [http://classiques.uqac.ca/classiques/benda\\_julien/trahison\\_des\\_clerics/benda\\_trahison\\_clerics.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/benda_julien/trahison_des_clerics/benda_trahison_clerics.pdf) [Zugriff 08.09.2013].
- BORCHARDT, RUDOLF: *Der Deutsche in der Landschaft*, München/Bremen 1927.
- BRECHT, BERTOLT: *Die Dreigroschenoper*, Frankfurt am Main 1968.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *Das Leben ist Traum*. Übersetzung von Max Kommerell, Frankfurt am Main 1946.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Bd. 1, Madrid 1726.
- ECKERTZ, ERICH: *Nietzsche als Künstler*, München 1910.
- FOUCAULT, MICHEL: »Les techniques de soi« (1988), in: ders.: *Dits et écrits IV*, Paris 1994, S. 783–813.

- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 2008.
- FRAGA IRIBARNE, MANUEL: *Don Diego Saavedra Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid 1955.
- FREUD, SIGMUND: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, Frankfurt am Main 1972.
- FREUD, SIGMUND: »Jenseits des Lustprinzips«, in: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt am Main 1975, S. 213–272.
- FREUD, SIGMUND: »Trauer und Melancholie«, in: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt am Main 1975, S. 193–213.
- FRICKE, HARALD: *Aphorismus*, Stuttgart 1984.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977.
- GARBER, KLAUS; VAN INGEN, FERDINAND; KÜHLMANN, WILHELM; WEISS, WOLFGANG (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*, 2 Bde., Wiesbaden 1990.
- GOETHE, JOHANN W.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 12: Biographische Einzelschriften, Zürich 1961–1966.
- GRUZINSKI, SERGE: *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*, Paris 1991.
- HAAAS, WILLY: *Gestalten der Zeit*, Berlin 1930.
- HAUPTMANN, GERHART: *Sämtliche Werke*, Bd. VI, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1962–1974.
- HAUSMANN, FRANK-RUTGER: »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. *Deutsche Romanistik im ›Dritten Reich‹*, Frankfurt am Main 2008.
- HECKEL, MARTIN: *Staat und Kirche nach den Lehren der evangelischen Juristen Deutschlands in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Jus Ecclesiasticum 6, München 1968.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH: »Hyperion«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Stuttgart 1957.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH: »Chiron«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Gütersloh 1954.
- JÄGER, LORENZ: *Messianische Kritik. Studien zu Leben und Werk von F. C. Rang*, Köln 1998.
- JOUSSE, MARCEL: *Anthropologie du geste*, Paris 1969.
- KAFKA, FRANZ: *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt am Main 1983.
- KÖHN, ECKHARDT: *Strassenrausch. Flanerie und Kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830–1933*, Berlin 1989.
- KRÜGER, HEINZ: *Über den Aphorismus als philosophische Form*, München 1957.
- LEHMANN, WALTER: *Sterbende Götter und christliche Heilsbotschaft. Wechselreden indianischer Vornehmer und spanischer Glaubensapostel in Mexiko 1524. »Colloquios y doctrina christiana« des Fray Bernardino de Sahagún*. Hg. aus dem Nachlaß von Gerd Kutscher. Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 3, Stuttgart 1949.
- LEOPARDI, GIACOMO: *Gedanken*. Übersetzt von Gustav Glück und Alois Trost, Leipzig 1922.
- LEOPARDI, GIACOMO: *Gesänge. Dialoge. Zibaldone*, Berlin 1998.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig 1972.
- LINSE, ULRICH: *Die anarchistische und anarcho-syndikalistische Jugendbewegung 1919–1933*, Frankfurt am Main 1976.

- LOYOLA, IGNATIUS: *Geistliche Übungen*, Würzburg 1998.
- LÖWITH, KARL: »Besprechung der Legitimität der Neuzeit«, in: ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. II, Stuttgart 1981, S. 452–459.
- MALDONADO DE GUEVARA, FRANCISCO: *Lo ficticio y lo antificicio en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios*, Granada 1954.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS: *El »Código Florentino« y la »Historia General« de Sahagún*, Archivo General de la Nación, Mexiko 1989.
- MARTINO, ALBERTO: *Daniel Casper von Lohenstein: 1661–1800*, Berlin 1978.
- MAUSS, MARCEL: »Eine Kategorie des menschlichen Geistes: der Begriff der Person und das ›Ich‹«, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. II, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978, S. 221–252.
- MENCKE, OTTO; MENCKE, JOHANN: *Acta Eruditorum*. Mensis Februarii, Leipzig 1685.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Die Geburt der Tragödie*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Colli, Giorgio; Montinari,azzino, Bd. 1, Berlin 1999, S. 9–156.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Götzendämmerung*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, Bd. 6, Berlin 1999, S. 55–162.
- PRETE, ANTONIO: »Introduzione«, in: Saint-Beuve, Charles Augustin: *Ritratto di Leopardi*, Roma 1996.
- QUIÑONES KEBER, ELOISE (Hg.): *Representing Aztec ritual: performance, text, and image in the work of Sahagún*, Boulder 2002.
- RAHNER, HUGO: *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg/Basel/Wien 1976.
- SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO: *Empresas políticas. Idea de un príncipe político cristiano*, Madrid 1976.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE: *Aus der Welt der Azteken. Die Chronik des Fray Bernardino de Sahagún*, übersetzt von Leonhard Schultze-Jena, Eduard Seler und Sabine Dedenbach-Salazar-Sáenz, Frankfurt am Main 1989.
- SCHERER, WILHELM: »Die deutsche Spracheinheit«, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin 1874, S. 45–70.
- SCHOLL, DOROTHEA: *Von den »Grottesken« zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004.
- SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964.
- SMITH, HELMUT (Hg.): *Protestants, Catholics and Jews in Germany 1800–1914*, New York 2001.
- STRACK, FRIEDRICH; EICHENLINGER, MARTINA (Hg.): *Fragmente der Frühromantik*, Berlin/Boston 2011.
- WEIGEL, SIGRID: »Freuds Schriften zu Kunst und Literatur zwischen Rätsellösung, Deutung und Lektüre. Am Beispiel der ›Gradiva‹ und der ›Moses‹-Studie«, in: Erdle, Birgit; Weigel, Sigrid (Hg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Entstellung und Ähnlichkeit im Verhältnis der Künste*, Köln 1997.
- WYNEKEN, ADOLF GUSTAV: *Schule und Jugendkultur*, Jena 1919.
- WYNEKEN, ADOLF GUSTAV: »Jugend! Philister über dir!«, in: ders.: *Jugend! Philister über dir!*, Frankfurt am Main 1963, S. 11–17.
- ZIEGLER, LEOPOLD: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie*, Leipzig 1905.