

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hg.)

Benjamin-Studien 3

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hg.)

Benjamin-Studien 3

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Werkes wurde unterstützt mit den Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 1UG0712 und 01UG1412.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll, Berlin; www.texttiger.de
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5782-0

ROLF J. GOEBEL

»Wortloses Lied das Worte nicht ermessen«
Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten auf
Christoph Friedrich Heinle¹

Von allen wichtigen Texten Benjamins sind seine Sonette auf seinen Dichterefreund Christoph Friedrich Heinle, der seit 1913 mit ihm in der Jugendbewegung aktiv war und am 9. August 1914 verzweifelt über den Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit seiner Verlobten Rika Seligson Selbstmord verübt hatte, verhältnismäßig wenig von der Kritik gewürdigt worden.² Entstanden sind die Gedichte vermutlich zwischen 1915 und 1925, mit Handschriften-Datierungen von vor Ende 1917 und nach Anfang 1918;³ ihr Manuskript befindet sich unter den Papieren Benjamins, die im Juli 1981 von Giorgio Agamben in der *Bibliothèque nationale* in Paris gefunden wurden.⁴ Sie sind in einer komplexen Sprache verfasst, die verschiedene Vorbilder – darunter den Duktus Stefan Georges und den Spätstil Hölderlins – höchst eigenwillig weiterführt. Esoterische, oft rätselhafte Metaphern und willkürlich-kryptische Bilder, eine preziös-archaisierende Stilhöhe, grammatikalische Brüche und das syntaktische Zusammenhänge verschleiernde Fehlen der Interpunktion⁵, durch diese Merkmale verweigern sich die Sonette einer hermeneutischen Entschlüsselung, die sich durch den Nachvollzug

1 Der vorliegende Aufsatz ist die veränderte und erweiterte Fassung meines in den *Weimarer Beiträgen* 59 (2013) 1, S. 65–78 erschienenen Artikels »Einschreibungen der Trauer. Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten auf Christoph Friedrich Heinle«.

2 Genannt seien: Bernhild Boie: »Dichtung als Ritual der Erlösung. Zu den wiedergefundenen Sonetten von Walter Benjamin«, in: *Akzente* 31 (1984) 1, S. 23–39 und Reinhold Göring: »Die Sonette an Heinle«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, unter Mitarbeit v. Thomas Küpper/Timo Skrandies*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2006, S. 585–591.

3 Die genauere Datierung erscheint problematisch; vgl. den kritischen Bericht GS VII, 573 f.

4 Vgl. GS VII, 525 f., 568–582. Dort findet man auch weitere Details zur Entstehungsgeschichte der Sonette. Zum geschichtlich-biographischem Hintergrund vgl. Rolf Tiedemanns »Nachwort« und den »Anhang« in seiner Separat-Edition: Walter Benjamin: *Sonette*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986, S. 85–96 und 97–126. Vgl. auch Göring: »Sonette« (Anm. 2), S. 585 f. Zu der Entstehung der Sonette im Kontext von Jugendbewegung, Erstem Weltkrieg und Stefan Georges poetischer Apotheose von dessen jugendlichen Opfern vgl. jetzt auch die umfassende Studie von Johannes Steizinger: *Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins Metaphysik der Jugend*, Berlin (Kulturverlag Kadmos) 2013, S. 38–45 u. S. 213–229.

5 Zur fehlenden Interpunktion vgl. auch GS VII, 577.

der Einzelheiten im Gesamtzusammenhang das Verständnis kohärenter Sinn- totalität erhofft.⁶ Stattdessen sind die Leser darauf angewiesen, die sich immer wieder selbst verschleiernde Beziehung des lyrischen Ichs zu dem Verstorbenen durch ein Nachbuchstabieren bestimmter Textdetails so zu rekonstruieren, dass deren Inkonsistenzen, Sinnbrüche und Mehrdeutigkeiten nicht beseitigt, sondern als das Medium erkannt werden, in dem eine poetisch-erotische Liebe die Möglichkeiten und Grenzen ihrer eigenen Versprachlichung reflektiert. Diese performative Selbstreflexion – so meine Kernthese – geschieht vorrangig im Rahmen einer intermedialen Beziehung zwischen Schrift, Bild bzw. Blick und Musik. Dabei soll gerade der letzteren Kunstform besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, ist sie doch erst in jüngster Zeit systematisch von der Kritik behandelt worden.⁷ Obwohl Benjamin – im Gegensatz zu seinen Analysen anderer Medien, Genres und Diskurspraktiken – keine umfassende Philosophie der Musik geliefert hat, enthalten viele seiner Texte Spekulationen nicht über bestimmte Komponisten oder Werke, sondern, durchaus im Geiste der romantischen Musikphilosophie seit Schopenhauer, über das metaphysische ›Wesen‹ der Tonkunst und ihre Beziehung zu den anderen Künsten. Die verstreuten Äußerungen vereint Benjamins durchgehende These, dass Musik dialektisch entweder als Supplement oder als subversives Gegengenre zur Textualität bzw. Schriftlichkeit und zur visuellen Wahrnehmung wirkt und ihren autonomen Status nur in der Differenz zu diesen Positionen definieren kann.⁸ Gerade die Heinle-Sonette spiegeln diese Konstellationen immer wieder an entscheidenden Stellen. Der folgende Versuch einer Interpretation zielt bewusst auf keine Gesamtdeutung, sondern beschränkt sich darauf, einige ausgewählte Textpassagen explizierend zu einem Netzwerk zusammenzustellen, das diese Intermedialität der trauernden Liebeserinnerung im Kontext anderer Schriften Benjamins zu erhellen versucht.⁹ Dadurch zeigt

6 Rolf Tiedemann charakterisiert den Stil dieser Gedichte als einen, der – in Nachfolge der »harten Fügung« Hölderlins (Norbert von Hellingrath) – darauf zielt, »den Dingen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; nicht Konkretes zuzurichten zum bloßen Exempel für den abstrakten Begriff; die subordinierende Sprache durch eine koordinierende zu ersetzen, in der alles gleiches Recht zu beanspruchen hätte« (ders.: »Nachwort« [Anm. 4], S. 92).

7 Vgl. jetzt Tobias Robert Klein (Hg.): *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München (Fink) 2013. Eine der ersten Studien, die sich dem Komplex Sprache – Musik bei Benjamin angenommen haben, ist Uwe Steiner: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1989, insb. S. 80–90.

8 Vgl. auch Asmus Trautsch: »Die abgelassene Stadt und der Rythmus des Glücks. Über das Musikalische in Benjamins Denken«, in: Klein: *Klang und Musik* (Anm. 7), S. 17–46, insb. S. 45: »Das Andere von Bild und Sprache ist [...] das Akustische, in dem die Gefühle wahrnehmbar werden« (ebd.).

9 Diese Verweise verstehe ich, wegen der unsicheren Datierung der einzelnen Sonette, als intertextuelle, weniger als chronologisch fixierbare Bezüge. Zutreffend meint Boie in: »Dichtung als Ritual« (Anm. 2), S. 23 f., dass sich die Sonette und die theoretischen Schriften Benjamins oft gegenseitig illuminieren, wenn auch mit deutlichen Verschiebungen und Umänderungen.

sich, dass die Sonette einerseits Themenbereiche in poetisch kondensiertem Stil ansprechen, die Benjamin anderenorts in seinen literaturkritischen und philosophischen Texten analytisch-diskursiv ausgeführt hat, andererseits aber von diesen anderen Schriften interpretatorische Schlaglichter empfangen, die das Verständnis der Gedichte auf eine Weise prägen, die eine rein immanente Lektüre nicht ermöglichen dürfte.

Der emphatisch selbstreflexiven, oft an Hermetik grenzenden Sprache der Sonette ist es auch zu verdanken, dass ihnen die »Sättigung mit historischer Erfahrung« weitgehend fehlt, die man etwa in der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* findet.¹⁰ Diese Tilgung expliziter historisch-autobiographischer Spuren mag das nicht bewältigte Trauma der konfliktreichen Beziehung zwischen Benjamin und Heinle *ex negativo* spiegeln, verweist aber auch auf die eminent sprachliche Natur, die zumindest für Benjamin den Umgang mit dem Freund schon zu dessen Lebzeiten schmerzlich prägte: »Er stellte sich mir gegenüber im Namen der Liebe und ich setzte ihm das Symbol entgegen.«¹¹ Wie Reinhold Görling betont, drückt sich hier der Gegensatz zwischen einer von Heinle möglicherweise anvisierten (intellektuell-erotischen?) »Verschmelzungsvorstellung« und dem von Benjamin dagegen gesetzten »Insistieren auf der Sprachlichkeit und damit auch der Vermittlung oder Medialität von Wissen«¹² aus, die für dessen erotisch-emotionale Haltung zum Freund, aber auch für die nachfolgende Trauer- und Erinnerungsarbeit, wesentlich ist. Deshalb verbietet sich auch der Rekurs auf die realen Bedingungen der Freundschaft zwischen Benjamin und Heinle als interpretatorischer Schlüssel, denn diese Lebensumstände erscheinen in den Sonetten fast vollständig aufgehoben in der Transfiguration des Toten in ein ideales Objekt des Begehrens, der Trauer und der Erinnerung durch ein rein poetisches Subjekt. Wie Klaus Garber richtig betont hat, verabschieden diese Texte radikal die ästhetischen Normen der Erlebnislyrik: »Sie sind nicht stilisiertes Abbild einer wie auch immer gearteten Befindlichkeit eines lyrischen Ich, sondern im strengsten, erhabensten, schönsten Sinn des Wortes Gedankenlyrik.«¹³

10 Görling: »Sonette« (Anm. 2), S. 586.

11 Brief Benjamins an Carla Seligson vom 17. November 1913; GB I, 181. Diese kryptische Bemerkung bezieht sich unmittelbar auf einen politisch-ideologischen Konflikt zwischen Heinle und Benjamin nach einem Vortrag des letzteren auf einem Autorenabend der Zeitschrift *Die Aktion*, scheint über diesen Anlass hinaus aber auch auf die poetische Darstellung Heinles in den späteren Sonetten zuzutreffen. Vgl. GS II, 870–872. Dort gibt es auch viele Dokumente und biographische Einzelheiten zur Beziehung Benjamins zu Heinle und ihrem Engagement in der Jugendbewegung und Freien Studentenschaft (852–888). Auch in der *Berliner Chronik* widmet Benjamin der Freundschaft zu Heinle einige Seiten seiner auf der Topographie Berlins begründeten Erinnerung (GS VI, 475–480).

12 Görling: »Sonette« (Anm. 2), S. 588.

13 Klaus Garber: »Walter Benjamin als Lyriker. Zur Veröffentlichung seiner Sonette«, in: ders.: *Zum Bilde Walter Benjamins: Studien – Porträts – Kritiken*, München (Fink) 1992, S. 93.

Dementsprechend thematisieren einige der Gedichte ihr eigenes poetologisches Programm, besonders das Sonett [51]:

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

Unter Verweis auf den klassischen Dichtermythos von Orpheus und Eurydike wird die strenge Form des Sonetts als prädestinierte Verankerung von Benjamins Eintauchen in die Unterwelt des Suchens, Erinnerns und Trauern ausgewählt, eine Welt allerdings, die immer schon vom nicht mehr zu erfüllenden Begehren nach Wiederholung und Wiederkehr des Verlorenen gezeichnet ist.¹⁴ In den Sonetten erscheint die Gestalt Heinles dementsprechend als melancholisch beschworenes, sich dem diskursiven Zugriff aber immer wieder entziehendes Objekt erotischer Sublimierung, trauernder Gedächtnisarbit und poetischer Selbstreflexion. In ihnen verwirklicht sich keine unmittelbar subjektive Erlebnis-Aussprache eines autonomen lyrischen Subjekts, das sich den Verstorbenen authentisch vergegenwärtigt. Vielmehr inszeniert sich das lyrische Ich als poetisches Medium für die wie immer vergebliche Suche nach einer absoluten Wahreitsprache, in der die Gestalt des Freundes als sprachlich-ästhetische Erscheinung in einem idealen Raum der Erinnerung gebannt wird.

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

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

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

14 Mehr zur Form des Benjamin'schen Sonetts bietet Boie, in: »Dichtung als Ritual« (Anm. 2), S. 35–39.

15 Görling: »Sonette« (Anm. 2), S. 587. Görling spricht sogar davon, dass hier die »Entbindung aus der Tätigkeit, ja man könnte sagen, aus dem Amt des Andenkens eine Erfüllung der Liebe« sei (ebd.).

Während das sich dem Dichter versagende »Abbild« die Nachahmungspoetik der traditionellen Mimesis zurückweist, ähnelt das »Sinnbild« Benjamins dem im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1923–1925/1928)¹⁶ entwickelten Begriff der Allegorie. Wie der melancholische Deuter dieser barocken Schriftfigur soll im Sonett der Verstorbene – gleichsam geleitet durch den melancholischen Blick Benjamins – die sinnbildliche »Fahne« als das emblematische Zeichen der in sich rätselhaften, sich einem eindeutigen Sinn entziehenden Freundschaft entschlüsseln. Während aber bei der Allegorie die profane, willkürliche Buchstaben-Schrift, will sie »sich ihres sakralen Charakters versichern«, quasi-hieroglyphisch »zum Bilde« drängt (GS I, 351), muss im Sonett umgekehrt die Entzifferung der Freundschaft durch die Annäherung des Bildhaften an eine sakrale Sprache, die bildlos ist, geschehen. Damit ähnelt die Aussage des Sonetts Benjamins früher Sprachmetaphysik,¹⁷ für die »[i]m Namen [...] das geistige Wesen, das sich mitteilt, die Sprache« selbst ist (GS II, 144). Dementsprechend soll das Sinnbild der Freundschaftsfahne durch die Einschreibung der bildlosen Namenssprache des Toten in das Dasein des Dichters gedeutet werden. Diese wesenhafte, reine Sprache des Namens, die im Gegensatz zur allegorischen eben nicht nur »bloße[s] Zeichen« (153) ist, offenbart sich wie ein *Amen*, also wie die sakrale Bestätigung einer dem Signifikanten immanenten Bedeutung, hinter der freilich der poetische Diskurs des lyrischen Ichs selbst immer schon als mangelhaft und unvollkommen zurückbleibt.¹⁸

Gerade weil er sich seiner Einschränkungen bewusst ist, ist dieser Diskurs intermedial zwischen Schriftlichkeit und musikalischem Ausdruck angesiedelt. Auf die allegorischen Anspielungen des Sonetts [1] folgt in Sonett [3] die Koppelung der schriftlichen an eine musikalische Ausdruckform: »Geschrieben stand daß nimmer sich beschwinde / Mein Mund wenn nicht in seinem Lied er stiege«, wobei das Pronomen »er« vieldeutig ist und sich sowohl auf den Verstorbenen als auch auf den »Strahl« des lyrischen Sprechers, »den er im Blick vernimmt« beziehen kann (GS VII, 28). Komplementär zur liedhaft-lyrischen Beschwörung

16 GS I, 203–430, insb. 336–365. Vgl. zum Folgenden: Burkhardt Lindner: »Allegorie«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, Bd. 1, S. 50–94, insb. S. 53–69; Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld (transcript) 2010, insb. S. 176–195 und Suk Won Lim: *Die Allegorie ist die Armatour der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2011, S. 59–69.

17 Vgl. »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, 1916; GS II, 140–157.

18 Zur »Anstrengung, sich im Bilde dem Bildlosen zu nähern« und zu ihrer Beziehung zur Namenssprache, in der »Zeichen und Bedeutung« zusammenfallen, vgl. Boie: »Dichtung als Ritual« (Anm. 2), S. 32–35, hier S. 33. Benjamins Ideal, so ähnlich Tiedemann, ist das »einer reinen, absoluten Sprache«, in der der Name »Begriff eines Einzelnen, Unwiederholbaren« ist (Tiedemann: »Nachwort«, [Anm. 4], S. 93).

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

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

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

Indes der Lehre Wort dein Finger ritzt
 In meines Denkens Tafel die in Treuen
 Die Zeichen wahrte – (ebd.)

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

Hinsichtlich der Einschreibungsmetaphorik weisen die vorliegenden Verse auf Benjamins Kafka-Essay von 1934¹⁹ voraus, wo Schrift und Erinnerung im introspektiven Studium verortet erscheinen. Benjamin liest die groteske Bilderwelt der Kafka'schen Figuren als Repräsentation der Entstellungen, »die die Dinge in der Vergessenheit annehmen« (GS II, 431), und die erst vom einstigen Erscheinen des Messias zurechtgerückt werden können (433). In diesem Sinne meint Benjamin, dass das Vergessen immer die »Möglichkeit der Erlösung« betreffe (434). Das Studium der Bücher bzw. der Schrift eröffnet die Möglichkeit eines der Erinnerung dienenden »Rittes« in die Vergangenheit, nämlich gegen den »Sturm,

19 »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, GS II, 409–438. Vgl. Bernd Müller: »Denn es ist noch nichts geschehen.« Walter Benjamins *Kafka-Deutung*, Köln u. a. (Böhlau) 1996, insb. S. 185–204.

der aus dem Vergessen herweht« (436) mit dem Ziel einer authentischen Selbst-Wiedererkennung, während das unselige Drängen in die Zukunft nur hoffnungsloses Verirren bringt: »Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt« (437). Ähnlich verbindet schon das Heinle-Sonett das verschriftete Dasein – des toten Freundes wie des Dichters selbst – mit der Hoffnung auf eine der Erinnerung förderlichen Sprache, die allerdings, zumindest in diesem Gedicht, weder zur geistigen Vergegenwärtigung des Verstorbenen noch zur Aussicht auf Erlösung führt. Indem es sich als Schreiftafel der Botschaft des Freundes erfährt, findet das lyrische Ich zwar seine Trauer- und Erinnerungsarbeit legitimiert, aber nur um den Preis der realen Vereinsamung in der vom Verstorbenen verlassenen Gegenwart, deren visuelle Signifikanten nichts als Öde, Verfall und Leere bezeichnen. Auch hier ähnelt die poetische Szene des Sonetts dem Schauplatz des barocken Trauerspiels, in dessen Allegorie »die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen« liegt: »Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus« (GS I, 343). Der gleiche abgrundtief melancholische Blick eignet dem lyrischen Ich des Sonetts. Von dem kontemplativen Erinnerungsstudium des in sein Denken eingeschriebenen Heinle-Wortes schaut der Dichter auf, aber nur um statt des Freundes den Tod am Wegrand sitzen zu sehen. »Verlassener als Busch und Baum zur Nacht« fühlt sich das lyrische Ich in dieser windigen, »entblößte[n] Halde«, auf der des »Mittags Helle« blendend »[w]ie eines rätselvollen Auges Trauer« erscheint und so die kryptisch-unlesbare Visualität gegenüber der erhofften Wahrheitssprache metaphorisch betont (GS VII, 30 f.).

Ähnlich wie das Wort Heinles in Benjamins Dasein eingeschrieben ist, so wird umgekehrt dessen erotisches Begehren und menschliche Zuneigung im Körper des Verstorbenen durch materielle Signifikanten festgehalten: »In deinen Leib mein Lieben ist gemeißelt« (Sonett [8], 31). Sonett [10] erklärt diese geheime, früher sich selbst uneingestandene, aber nach dem Tode des Freundes durchbrechende Erotik als zentrales Moment der erinnernden Wiederholung. Das lyrische Ich stellt sich vor, der Verstorbene träte wieder in sein Leben ein, so wie Heinle Benjamin zu Lebzeiten in seinem Zimmer besucht hat:

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

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

Beim Freund wacht Freundschaft die nicht forschet welche

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

Die erotische Beschwörung des Toten erscheint in Sonett [35] deutlich als Moment, das die dichterische Inspiration und Wortschöpfung auslöst. »Ob ich den Freund so fragtest du mich liebe?« heißt es gleich zu Beginn, und des Freundes Stimme, »erlösend was sich jahrlang staute«, verwandelt durch ihr Wort »die Brust zur Laute / Die unter deiner süßen Frage taute« (44). Während des Dichters »Lippe im Bekennen träge« ist, bewirkt die körperliche Berührung die Befreiung des poetischen Diskurses:

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

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

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

In diesem Lied, das »Hoffen«, »Trost« und »Traurigkeit« gleichermaßen beheimatet, »lebt ein jedes Ding / Dieweil der Schritt des Schönsten in ihm ging« (ebd.).²⁰ Die Sprache der Liebe ist also eine, die gerade in dem trauernden Beschwören des verstorbenen Geliebten das Scheitern ihrer eigenen Signifikationsversuche dramatisiert und ihre Aufgabe an ein Konkurrenzmedium, nämlich die wortlose Musik, abtreten will. Hier evoziert Benjamins musikalische Poetik den historisch wichtigen Übergang gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Ästhetik der Empfindsamkeit zur romantischen Theorie der absoluten Musik als reiner Instrumentalmusik.²¹ Wie Carl Dahlhaus dargestellt hat, bot erstere eine »schwärmerische Psychologie« der Sympathie und Herzen, der »Verschmelzung der Seelen«,²² die Benjamin, trotz der von ihm benutzten Sprache des liebenden Herzens, ablehnt. Die romantisch absolute Musik dagegen erhebt »sich über die Begrenztheit des Endlichen zur Ahnung des Unendlichen« (D 63). Diese metaphysische Ästhetik – »über irdisch greifbare Gefühle erhaben« – versteht sich dezidiert als »Sprache über der Sprache« (D 64) und damit auch jenseits bildhafter Mimesis und konzeptioneller Diskurse. Sie tönt nach in Benjamins Wendung vom wortlosen Lied, das Worte nicht konzeptionell, darstellungsästhetisch, mimetisch erfassen können. Insofern stehen die Sonette auch dem Trauerspiel nahe, wie Benjamin es in dem kurzen Aufsatz »Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie« (1916; GS II, 137–140) skizziert.²³ Während die klassische Tragödie bzw. das Tragische auf die »Gesetzlichkeit der gesprochenen Rede zwischen Menschen« angewiesen ist (137), bedarf das Traurige weder des dramatischen Wortes der Tragödie, noch des Wortes überhaupt. Deshalb liefert das Trauerspiel als Gegenpol der Tragödie die Antwort auf die Frage, »wie Trauer als Gefühl in die Sprachordnung der Kunst den Eintritt findet«, indem es »den Weg vom Naturlaut über die Klage zur Musik« (138) beschreibt, wobei die Musik als »Sprache des reinen Gefühles« wirkt (139). Benjamin betrachtet das Trauerspiel aber nur als eine der möglichen Genres, um dem Traurigen Ausdruck zu geben, denn »das Trauerspiel ist [...] nicht das traurigste auf der Welt Sein, trauriger kann ein Gedicht sein, eine Erzählung, ein Leben« (137) – wie eben die Heinle-Sonette und das Leben

20 Zur Bedeutung des Wiegenlieds in diesem Gedicht vgl. Trautsch: »Die abgelassene Stadt« (Anm. 8), S. 33.

21 Dass Benjamin mit der Musikphilosophie der Romantiker bekannt war, zeigt sich explizit im Trauerspiel-Buch, wo er auf deren Wahlverwandschaft mit dem »allegorischen Drama« verweist, einer Gattung, der Musik »innig vertraut« sei (GS I, 387).

22 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. (Bärenreiter) ³1994, S. 65. (Weitere Nachweise mit der Sigle D u. Seitenzahl direkt im Text.)

23 Vgl. zum Folgenden auch: Trautsch: »Die abgelassene Stadt« (Anm. 8), S. 38–41, Elio Mattasi: »Trauerspiel und Oper bei Walter Benjamin«, in: Klein: *Klang und Musik* (Anm. 7), S. 69–74 sowie Sigrid Weigel: »Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen«, in: Klein: *Klang und Musik* (Anm. 7), S. 85–93.

des beklagten Toten. Deshalb kann die Sprache der Sonette als untragische, nicht auf den mündlichen Dialog der beiden Freunde angelegte Klagerede verstanden werden, die immer wieder an die sprachlose oder übersprachliche Klangwelt der absoluten Musik grenzt.

Für Benjamin vermag nur in der wortlosen Musik die von Vergessen bedrohte Erinnerung an den Freund als etwas zu residieren, das sich den zerbrechenden, fragwürdigen und flüchtigen Metaphern der dichterischen Sprache immer wieder entzieht. Görling meint, dass dieses Sonett auf Benjamins Ideal der »rein[en] Sprache« verweist, auf eine »Ebene der Kommunikation, in der die Fetischisierung der Sprache, der Mythos der Repräsentation aufhört zu wirken«, also auf die »Möglichkeit einer Sprache, die dem anderen keine Gewalt antut, die ihn nicht zu repräsentieren vorgibt.«²⁴ Aber Benjamin geht, wie ich meine, noch einen entscheidenden Schritt weiter: Nicht eine Sprache jenseits der als Gewalt eindeutiger Signifizierung verurteilten Repräsentation intendiert er hier, sondern paradoxerweise eine Sprachbewegung, die gerade in der scheiternden Aussprache der erinnernden Trauer ihre eigene Auslöschung inszeniert. Diese Selbst-Dekonstruktion führt die poetische Sprache an eine Grenze, eben an die zur wort- und programmlosen, also absoluten Musik, die im dichterischen Wortzusammenhang zwar anvisiert, aber wegen der Unmöglichkeit einer intermedialen Grenzüberschreitung innerhalb des Sprachlichen im Gedicht selber nicht realisiert werden kann.

Auch insofern radikalisiert Benjamin hier die romantische Ästhetik der absoluten Musik, als diese, wie Dahlhaus zeigt, »aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen« ist: »Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen« (D 66). Und wenn Dahlhaus betont, dass es Romane wie Karl Philipp Moritz' *Andreas Hartknopf* und Jean Pauls *Hesperus* waren, die das Paradox der Musik als Sprache über oder jenseits der Sprache gerade in der Sprache der Dichtung thematisieren (ebd.), so schreibt Benjamin dieses Paradox als selbstreflexives Moment der erinnernden Trauerarbeit in seine lyrische Produktion ein. Seine Sonette erscheinen deshalb als eine Art Meta-Medium, das nicht bestimmte Musikstücke oder musikhermeneutische Inhalte, sondern die intermediale Transposition der absoluten Musik – eines Typus, den die Romantik als Ausdruck des ›Wesens‹ der Musik überhaupt feiert (D 13) – in den poetischen Diskurs thematisiert.

Weil bei Benjamin nur das wortlose Lied, also die absolute Musik, den Verstorbenen auf Dauer betrauern und erinnern kann, kann die poetische Sprache diese rein musikalische Fähigkeit nur utopisch, jenseits des Hier und Jetzt des menschlichen Wortes, beschwören, diese nicht aber selbst vollbringen. Wie Sonett [17] verdeutlicht, ertönt diese Musik deshalb auch nicht als Ausdruck der ans reale

24 Görling: »Sonette« (Anm. 2), S. 590.

Leben gebundenen dichterischen Subjektivität, sondern wird unmittelbar durch die Absenz des Verstorbenen ausgelöst: »Die Harfe hängt im Wind sie kann nicht wehren / Daß deines Todes Hauch die Saiten rührt« (GS VII, 35). Die Musik überdauert selbst das Instrument, das sie erzeugt: »Den Klang vernimmst du den ersterbend warfen / Im letzten Schmerz zerspringend meine Harfen« (36). Wie eine Zurücknahme dieser Utopie liest sich allerdings das Sonett [58]. Hier entzieht sich der Verstorbene selbst noch dem Lied. In seinem Aufsatz zu »Goethes Wahlverwandtschaften« (1921–1922; GS I, 123–201),²⁵ »wenden« Goethes Liebende, geführt von ihrer Neigung zueinander, »einer Schönheit sich zu, die nicht mehr dem Schein verhaftet ist, und sie stehen im Bereich der Musik« (191). Mit Verweis auf Goethes »Trilogie der Leidenschaften« postuliert Benjamin: »Versöhnung [...], die im Weltlichen blieb, mußte schon dadurch als Schein sich enthüllen und wohl dem Leidenschaftlichen, dem er endlich sich trübte«, nämlich durch die Tränen beim Hören von Musik, die dem Auge die »sichtbare Welt« entziehen (ebd.). Musik wirkt hier also subversiv dadurch, dass ihre Töne, wenn auch nicht eigentlich durch ihren immanenten Kunstanspruch, sondern physiologisch durch die tränenvollen Affekte den falschen Schein von an die sichtbare Welt gebundener Versöhnung durchbrechen. Dieser der täuschenden Visualität entgegengesetzte Authentizitätsanspruch kommt allerdings in Sonett [58] dem Lied nicht zu:

Wenn ich ein Lied beginne
 So hält es ein
 Und werd ich deiner inne
 Es ist ein Schein (GS VII, 56)

Im erinnernden Inne-Werden des Verstorbenen kann hier das Lied nicht die Opposition zum Schein der sichtbaren Welt einnehmen, sondern es enthüllt sich selbst als etwas Scheinhaftes. Folglich wird auch die Liebe, die andere Sonette im Lied idealisiert haben, an das Realitätsprinzip zurückverwiesen und erweist sich als zutiefst mangelhaft:

So wollte dich die Minne
 Gering und klein
 Auf daß ich dich gewinne
 Mit Einsamsein (ebd.)

Außerhalb der scheinhaften Liedkunst stellt sich Liebe als Machtanspruch an den Anderen dar, der vergeblich dadurch erobert werden soll, dass der Liebende

²⁵ Vgl. zum Folgenden auch Matassi: »Trauerspiel und Oper« (Anm. 23), S. 71–73.

seine Einsamkeit hervorkehrt. Das Erheischen von Mitleid aber ist dieser stets gefährdeten Liebe völlig abträglich, weshalb die Wirkung auch fatal ist:

Drum bist du mir entglitten
Bis ich erfuhr
Nur fehlerlosen Bitten

Verrät Natur
Und nur entrückten Tritten
Die selige Spur (ebd.)

Nicht dem Einschreibungsdiskurs, selbst nicht dem fordernden Lied, sondern nur den unterwürfigen, nicht mit dem Makel des Scheins behafteten Bitten kann Natur die Erinnerung an die Liebe bzw. den Geliebten »verraten«, also – moralisch durchaus zweideutig – enthüllen, aber auch ihr Geheimnis verraten. Sprache, Bildlichkeit, Tonkunst, alle diese Medien können sich nicht an der Körperlichkeit des Geliebten messen; ihre Repräsentationsstrategien können deren »seliger« Aura nicht gerecht werden. So bleibt der Erinnerung an den Toten nur noch die materiale Spur seiner Tritte, die allein seine Abwesenheit verdeutlichen.

Letztlich verweist das Versagen der Sprache darauf, dass besonders die erotisch besetzte Schönheit, die nur im wortlosen Lied existiert, sich diesem dann aber ebenfalls verweigert, dem Betrachter und sich selbst undurchschaubar bleibt. Sonett [52] entwirft deshalb eine Theorie der Schönheit, die radikal mit der klassischen Definition des symbolisch Schönen bricht. Hier postuliert das lyrische Ich, dass nicht versöhnliche Harmonie, sondern Trauer, also der Verlust einstigen Glücks, Teil der Schönheit ist und zur Unbegreiflichkeit des Ästhetischen führt:

In aller Schönheit liegt geheime Trauer
Undeutlich nämlich bleibt sie immerdar
Zwifach und zwifach unenträtselbar
Sich selbst verhüllt und dunkel dem Beschauer (53)

Mit dieser Definition verweist auch dieses Sonett auf den *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz, in dem Benjamin gegen die verflachende Rezeption von Hegels Diktum – das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee bzw. der Wahrheit – behauptet: »Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit [...]. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.« Deshalb fordert Benjamin von der Kunstkritik, diese wesenhafte Verhüllung des schönen Gegenstandes nicht aufzuheben, sondern »vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben« (GS I, 195).

Wenn der Schein also nicht etwas die Schönheit Eröffnendes, sondern ein sie Verschleiernendes ist, dann, so folgert das Sonett, entzieht sich die Schönheit der Wahrnehmung als etwas, von dem der Schein gleichsam abprallt, je mehr er sich der Schönheit angleichen will:

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

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

Sie steht wie Helena im Dämmerlicht
Der beiden Welten Sprache taugt ihr nicht
Es sei denn blendend ihr Geflecht zu trennen (ebd.)

Aus dieser allgemeinen Nichtsprachlichkeit des Schönen allerdings steigt die besondere Schönheit des Freundes als etwas unvergleichlich Anderes hervor. Diese Differenz zwischen abstrakter und individueller, an den Leib des Verstorbenen gebundener Schönheit besteht darin, dass letztere gerade durch den Tod des Leibes zu sich selbst kommt und durch diese Apotheose erst ihre eigene Selbstartikulation erreicht. Ganz im Sinne von Benjamins Bestimmung des Namens, der als »innerste[s] Wesen der Sprache selbst« dasjenige ist, »in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt« (GS II, 144), heißt es abschließend:

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

Wird hier der Verstorbene zur Vergeistigung einer idealen, außerhalb der ungenügenden Kunstsprache des Überlebenden angesiedelten Schönheit stilisiert, so verlagert Sonett [29] diese ästhetische Mythologisierung ins Heilgeschichtliche-Religiöse. Dies ist im Sinne der Schönheits-Theorie des *Wahlverwandtschaften*-Aufsatzes durchaus folgerichtig, denn dort schließt Benjamin aus dem Verhülltsein des Schönen, dass man »zur Anschauung des Schönen als Geheimnis« gelangen müsse. Dieses Geheimnis des Kunstschönen aber verweist für Benjamin auf dessen religiösen Grund: »Weil nur das Schöne und außer ihm nichts verhüllend und verhüllt wesentlich zu sein vermag, liegt im Geheimnis der göttliche

Seinsgrund der Schönheit« (GS I, 195).²⁶ Während die melancholisch erstarrte Trauerlandschaft in Sonett [7] keine Erlösungshoffnung zulässt, obwohl diese in der »Lehre« des Verstorbenen bereits angelegt ist, transfiguriert Sonett [29] die erotisch besetzte Schönheit des Verstorbenen im Prozess der trauernden Erinnerung explizit zu einer göttlichen Erlösungsmacht:

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

Die Verlagerung vom Bereich der Ästhetik ins Reich des Religiösen wird explizit ausgesprochen: »Bote der Schönheit du in Not entblößter // Engel des Friedens den das Schwert zerschnitten. / [...] Retter der winkt aus der Vernichtung Mitten.« Auch ähnelt dieser Sinnspruch Benjamins Charakterisierung des Dichters in dem Heinle gewidmeten Aufsatz »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: ›Dichtermut‹ – ›Blödigkeit‹« (1914–1915; GS II, 105–126): »Mut ist das Lebensgefühl des Menschen, der sich der Gefahr preisgibt, dadurch sie in seinem Tode zur Gefahr der Welt erweitert und überwindet zugleich« (123). Letztlich gilt auch für die Sonette, was Benjamin über das »Gedichtete«, also die »fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff« (106), sagt: »Die Umwandlung der Zweiheit von Tod und Dichter in die Einheit einer toten dichterischen Welt, ›mit Gefahr gesättigt‹, ist die Beziehung, in der das Gedichtete der beiden [Hölderlin'schen] Gedichte steht« (124).

Neben dieser erlösenden Aufhebung des toten Dichters in seiner poetischen Welt zeichnen sich hier auch komplizierte Beziehungen Benjamins zu Stefan Georges poetisch-erotisch inspirierter Vergottung des Leibes des als Maximin verklärten jungen Dichters Maximilian Kronberger ab, der als Sechzehnjähriger an Meningitis starb.²⁷ Zwar widersteht Benjamin, wie Görling es formuliert, der von George vorgeführten Versuchung, den Tod des Geliebten »gewissermaßen in einem Selbstschöpfungsmythos als Opfer zu stilisieren, das in die Unsterblichkeit des Kunstwerkes transformiert wird.«²⁸ Nicht zustimmen aber kann man Rolf Tiedemanns Formulierung, bei Benjamin werde der Tote »weder als Leib vergottet noch als Gott verleibt«.²⁹ In einem ekstatisch-hymnischen Beschwörungs-

26 Zum Schönheitsbegriff des *Wahlverwandtschaften*-Aufsatzes im Kontext von Benjamins theologischen Denken vgl. Andreas Pangritz: »Theologie«, in: Opitz/Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 2 (Anm. 16), S. 774–825, hier S. 778–781.

27 Zu Benjamins fasziniert-distanzierter Beziehung zu George vgl. Geret Luhr: »Diese unzeitgemäße und undankbare Aufgabe: eine ›Rettung‹ Georges. Zur Bedeutung Stefan Georges für das Werk von Walter Benjamin«, in: *George-Jahrbuch* 2 (1998), S. 85–106.

28 Görling: »Sonette« (Anm. 2), S. 589.

29 Tiedemann: »Nachwort« (Anm. 4), S. 94. Er gesteht freilich zu, dass Benjamins Anrede des Toten als Gott, Heiland, Herr und Held noch Georges Geist atmet (ebd.).

anruf, der die George'sche Mythisierung zwar auslöschen will, sie aber in vielerlei Hinsicht noch übertrifft,³⁰ erscheint der Freund in seiner heilgeschichtlichen Apotheose als Inkarnation einer dialektischen Denkfigur, bei der gerade dem Scheitern und Zerstorren des Lebenden eine rettende Antithese eingeschrieben ist.³¹ Diese Dialektik antizipiert Benjamins spätere materialistisch-messianische Geschichtstheologie: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird«, heißt es in »Über den Begriff der Geschichte« (1940; GS I, 691–704), denn jedem Geschlecht ist »eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat« (693 f.). In dem Sonett freilich ist diese messianische Erlösungshoffnung aus dem jüdischen Vokabular in das christliche übersetzt. In den geschichtsphilosophischen Thesen »fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu« (694); den Juden wurde laut Benjamin »die Zukunft [...] darum [...] nicht zur homogenen und leeren Zeit«, weil »in ihr [...] jede Sekunde die kleine Pforte« war, »durch die der Messias treten konnte« (704). Dagegen hofft das Sonett schon hier und jetzt, nicht erst am Ende aller Tage, die Möglichkeit oder Verheißung einer Erlösungstat des Angebeteten zu erfahren.³² Unmissverständlich wird der Verstorbene als endzeitlicher Nachfahr archaischer Gottheiten gefeiert, der einer schuldbeladenen Gegenwart die Gnadenbotschaft zu bringen verspricht:

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

Wie immer man diese Verse verstehen will – als dubiose Mystifizierung eines von persönlicher Qual und politischen Umständen in den Suizid Getriebenen oder als ekstatisch-religiöse Vision mit rational nicht zu beurteilbarem Wahrheitsanspruch – in jedem Fall zeigen sie, wieweit sich Benjamins dichterische Einbildungskraft in Gebiete vorwagt, die seine theoretisch-kritischen Schriften natürlich breiter und ausführlicher, aber nicht unbedingt so radikal zugespitzt bearbeiten. Die Sonette machen einmal mehr deutlich, wie sehr sein Denken im Wesentlichen einem Sprechen in poetischen Bildern verpflichtet ist: Abstrakte Begriffsbildung und verallgemeinernde, oft apodiktische Theoriesetzungen gehen bruchlos in Metaphern, Metonymien, Allegorien und Gleichnisse über und lassen die Grenze zwischen Poetik und Philosophie bzw. Kulturkritik fließend

30 Dies als Modifizierung der Meinung Tiedemanns, der zwar zugesteht, dass Georges Mythisierung des Toten auch noch auf Benjamins Versen lastet, aber meint, dass »Benjamin gerade den Bereich des Mythischen als einen des blinden Zwanges verlassen« wollte (ebd.).

31 Vgl. zu diesem antithetischen »Zusammenfallen der Gegensätze« Boie: »Dichtung als Ritual« (Anm. 2), S. 26 f.

32 Vgl. auch ebd., S. 29–31 zum Verhältnis zwischen messianischer Zukunft, Gewalt und Heilsgeschehen in der Gestalt des Toten.

werden. Wenig allerdings scheinen die Sonette gemeinsam zu haben mit dem historisch-materialistischem Duktus des Kunstwerk-Aufsatzes, der Baudelaire-Arbeiten, des *Passagen-Werks* und anderen kanonisch gewordenen Arbeiten, die noch immer einseitig das gängige Bild des Autors prägen. Haben diese Werke nachhaltig Benjamins zentrale Stellung in den gegenwärtigen Kulturwissenschaften gefestigt, so könnten die Sonette mit ihrer intermedialen Reflexion auf Verschriftung, Visualität und Musik das kritische Methodenbewusstsein aber gerade wieder zurücklenken auf Benjamins sprachmetaphysische, dichtungstheoretische und ästhetische Ursprünge. Deren Postulate, Kategorien und Interpretationsstrategien sind aus der Perspektive der Hochmoderne und der Avantgarde weitgehend dem klassisch-romantischen Kunstverständnis verpflichtet, das sie auf seine innere Dynamik, Widersprüche und Voraussetzungen überprüfen und in eigenen Fragestellungen fortführen. Weil dieses Kunstverständnis aber nicht mehr das unsrige ist, lassen sich Benjamins metaphysische Spekulationen zwar nicht mehr unmittelbar aus ihrem einstigen Entstehungskontext heraus in die Paradigmen heutiger Literatur- und Kulturwissenschaft transponieren, könnten ihr aber eben aus diesem unzeitgemäßen Abstand heraus vielleicht neue Anstöße zur selbstreflexiven Kritik und Revision ihrer eigenen Voraussetzungen, Ziele und Vorgehensweisen geben. Insofern gibt es in der sicherlich irritierenden Befremdlichkeit der Sonette ein Impuls zu entdecken, der gerade in Benjamins radikaler Inkommensurabilität, in der Differenz und Verweigerungshaltung seiner Texte, die Chance seiner unerwarteten und unvorhersehbaren Aktualität zu erkennen erlaubt.