

**STUDIEN UND TEXTE ZUR SOZIALGESCHICHTE
DER LITERATUR**

Herausgegeben von

**Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche,
Alberto Martino, Rainer Wohlfeil**

Band 22

Klaus Garber

Rezeption und Rettung

Drei Studien zu Walter Benjamin

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1987



Redaktion des Bandes: Wolfgang Frühwald

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Garber, Klaus:

Rezeption und Rettung : 3 Studien zu Walter Benjamin ; [Garleff Zacharias-Langhans zum 50. Geburtstag] / Klaus Garber. – Tübingen : Niemeyer, 1987.

(Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ; Bd. 22)

NE: Zacharias-Langhans, Garleff: Festschrift; GT

ISBN 3-484-35022-9 ISSN 0174-4410

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1987

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus photomechanisch zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Druck: Allgäuer Zeitungsverlag, Kempten. Einband: Heinr. Koch, Tübingen

Inhalt

Vorbemerkung	1
I BENJAMINS ÄSTHETISCHE THEORIE DER REZEPTION	3
1. Exposition des Problems im Frühwerk	6
2. Von Engels zu Benjamin: Der Fuchs-Aufsatz	16
3. Aufklärung und Historismus	20
4. Destruktion des Historismus	29
5. Dialektische Landschaft der Überlieferung: Die Vorrede zum Baudelaire-Buch	37
6. Rettung der bürgerlich-demokratischen Tradition in Deutschland .	44
7. Ausblick auf das Passagenwerk und die geschichtsphilosophischen Thesen	53
II BENJAMINS BILD DES BAROCK	59
1. Skizze zur Rezeption des Trauerspielbuchs	59
2. Konfession, Politik und Geschichtsphilosophie im »Ursprung des deutschen Trauerspiels«	81
III STATIONEN DER BENJAMIN-REZEPTION 1940–1985	121
1. Der Beitrag Theodor W. Adornos	124
2. Die Stimme des Freundes: Gershom Sholem	135
3. Frühe Dokumente der Rezeption	140
4. Das Echo auf die Schriften 1955	142
5. Der Durchbruch: Benjamin im Umkreis der Studentenbewegung .	152
6. Benjamin als Favorit der akademischen Dissertation	162
7. Ausblick auf die internationale Rezeption	183
Personenregister	195

Garleff Zacharias-Langhans zum 50. Geburtstag

Vorbemerkung

Die drei hier vorgelegten Studien zu Walter Benjamin verdanken äußeren Anlässen ihre Entstehung. Gleichwohl hofft der Verfasser, daß sie sich unter dem gewählten Obertitel auch für den Leser thematisch zu einer Einheit fügen.

Die Grundzüge einer Rezeptionstheorie des späten Benjamin wurden erstmals in der methodologischen Vorrede zu Vf. Buch »Martin Opitz – der Vater der deutschen Dichtung«, eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik« (Stuttgart: Metzler 1976) entwickelt. Ein Echo fanden die Erwägungen kaum. Die theoretisch so unzulänglich entwickelte Barockforschung schenkt einem der Großen ihrer Disziplin immer noch wenig Beachtung und die lebhaft Benjamin-Forschung kennt sich in der Regel im 17. Jahrhundert nicht aus. So findet man die damalige Passage nun zu einer Studie ausgebaut in diesem Buch; im Grunde könnte dem bislang wenig beachteten Thema nur eine eigene Monographie gerecht werden. Gerne erinnert sich Vf. der lebhaften Diskussion des hier Vorgetragenen im Goethe-Institut zu Osaka, Japan.

Auch die zweite Abhandlung müht sich um den überfälligen Brückenschlag zwischen Barockphilologie und Benjamin. Die Rezeption des inkommensurablen Trauerspielbuchs, wie man sie hier skizziert findet, ist aufs Ganze gesehen wenig ermutigend. Die energische Exposition der Aktualität des Benjaminschen chef d'œuvre gerade im Blick auf die gegenwärtige historisch-soziologische und konfessionspolitische Barockforschung trägt hoffentlich dazu bei, Abhilfe zu schaffen. Die Grundzüge des vorliegenden Versuchs wurden 1984 in Washington in der von Jane L. Newman geleiteten Sektion der Modern Language Association über Benjamins Trauerspielbuch zur Diskussion gestellt.

Die kleine Skizze zur Rezeption Benjamins schließlich geht auf die Teilnahme Vf. an dem von Heinz Wismann geleiteten internationalen Benjamin-Kolloquium anlässlich des Erscheinens des Passagenwerkes 1983 im Goethe-Institut in Paris zurück. Heinz Wismann regte die Arbeit für die Dokumentation der Kongreß-Akten an, die soeben unter dem Titel »Walter Benjamin et Paris, Colloque international 27–29 juin 1983, édité par Heinz Wismann«, Paris: Editions du Cerf 1986, in der neuen Reihe »Passages« erschien. Der hier präsentierten Abhandlung liegt die ungekürzte deutsche Version zugrunde, die erweitert wurde um einen neugestalteten Exkurs zur internationalen Benjamin-Rezeption, wie sie erstmals in der Frankfurter Rundschau vom 23. Juli 1983 unter dem Titel »Walter Benjamin in Paris und Berlin, Gedanken zur internationalen Rezeption anlässlich zweier Kongresse« skizziert und sodann in der gleichfalls soeben erschienenen Dokumentation des von Norbert Bolz und Richard Faber geleiteten Berliner Benjamin-Kon-

gresses 1983 »Antike und Moderne, zu Walter Benjamins »Passagen«, Würzburg: Königshausen + Neumann 1986, wiederabgedruckt wurde. Vf. dankt den beiden Verlagen und insbesondere Bernard Lauret (Paris) für die Erlaubnis, die erwähnten Beiträge in dem neuen Zusammenhang verwenden zu dürfen.

Nicht gescheut hat Vf. in allen drei Beiträgen die Kontroverse mit den Benjamin-Editoren. Kein Einsichtiger wird den Rang der im Suhrkamp-Verlag erscheinenden Ausgabe der Gesammelten Schriften Benjamins bestreiten. Fehlentscheidungen und insbesondere parteiische Kommentierungen bedürfen jedoch der Kritik solange, wie die Mißstände nicht beseitigt sind, auch wenn Einwände seit je mit Denunziation und Verunglimpfung, statt mit sachlicher Auseinandersetzung und fairer Argumentation quitiert zu werden pflegen.

Die vorliegende Arbeit hat Vf. mit vielen Benjamin-Forschern zusammengeführt, denen er Dank für Anregung und Ermutigung schuldet. Namentlich erwähnt seien hier Giorgio Agamben (Rom), Momme Brodersen (Palermo), Richard Faber (Berlin), Michel Espagne (Paris), Rolf Harder (Berlin/DDR), Oleg Iegorow (Moskau), Chryssoula Kambas (Amsterdam), Rainer Rochlitz (Paris), Marc Sagnol (Berlin, Paris), Giulio Schiavoni (Torino), Gerhard Seidel (Berlin/DDR), Hisao Takagi (Kyoto), Michael Werner (Paris), Heinz Wismann (Paris).

Über Jahre veranstaltete Vf. Benjamin-Seminare am Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Osnabrück. Den inzwischen herangewachsenen Benjamin-Kennern, insbesondere Michael Bröcker, Thomas Kepler, Bernd Müller und Anke Schewe ist er für Anregungen in Gespräch, Referat und Staats- bzw. Magisterarbeit zu Dank verpflichtet.

Mehr als fünfundzwanzig Jahre sind es schließlich her, daß der langjährige Condisserant bei Richard Alewyn in Bonn Garleff Zacharias-Langhans (Berlin) Vf. erstmals mit dem Trauerspielbuch bekannt machte, aus der dann eine lebenslängliche Auseinandersetzung mit ihrem Verfasser erwuchs. Dankbar sei daher das Buch in die Hände des Freundes gelegt.

I. Benjamins ästhetische Theorie der Rezeption

Im Jahre 1937 kreuzte Walter Benjamin mit Max Horkheimer und dessen Beauftragten epistolarisch erneut die Klängen. Es war wie immer ein Duell mit ungleichen Waffen. Dort der Direktor des inzwischen nach New York emigrierten Frankfurter Instituts für Sozialforschung, Herausgeber der Zeitschrift für Sozialforschung; hier der mittellose Emigrant in Paris als Stipendiat des Instituts, allein im Besitz seiner ingeniosen, inkommensurablen Feder. So war der Ausgang rasch besiegelt. Natürlich setzte sich das Institut durch. Benjamins Editoren werten das eine Generation später als Beweis der gut funktionierenden Kooperation. Wieder ging es um das späte Werk Benjamins, in dem jeder Satz gerade an den theoretisch exponierten Stellen wohlbedachtes Gewicht besaß. Ein Jahr vorher war es sein – später berühmtestes – Werk »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« gewesen.¹ Benjamin kämpfte um jede Formulierung und mußte am Ende doch auf der ganzen Linie vor Horkheimer kapitulieren, der erschreckend unverhohlen mehr als einmal seine Überlegenheit ins Spiel brachte. Jetzt war eine Auftragsarbeit Horkheimers über Eduard Fuchs, die Benjamin vergeblich um des Passagenwerks willen hintanzustellen versucht hatte, Gegenstand des verhaltenen Ringens, bei dem Benjamin schließlich einfach vor vollendete Tatsachen gestellt wurde.² Der schwerste Konflikt stand ihm jedoch noch bevor. Er entzündete sich an dem letzten Projekt seines Lebens über Baudelaire und traf Benjamin am härtesten, war er doch mit dem eigenen Schüler auszutragen.³ Benjamin ließ sich auf Änderungen und Streichungen nicht mehr ein, sondern schrieb ein neues Manuskript. Es fand enthusiastische Aufnahme in New York und so war es ja auch konzipiert. Adornos Schüler und Benjamin-Herausgeber feiern es heute als Dokument der Benjaminschen Wende zur wahren Dialektik.⁴ Verschwiegen wird, daß

¹ Die Dokumentation: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften (cit. = G. S.), Vol. I/3, ed. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, p. 987 ss. Dazu zuletzt eingehend Chryssoula Kambas, Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik, Tübingen: Niemeyer 1983 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 11) p. 158 ss.

² Cf. G. S. II/3, 1977, p. 1331 ss.

³ Cf. G. S. I/3, 1. c. p. 1072 ss., spez. p. 1093 ss. Dazu zuletzt die schlechterdings mustergültige, in der Benjamin-Philologie bislang einzig dastehende Analyse von Michel Espagne und Michael Werner, Vom Passagen-Projekt zum ›Baudelaire‹. Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins, in: DVjs 58 (1984) 593–657, spez. p. 597 ss., p. 639 ss.

⁴ Cf. die stereotypen, von keiner Kritik erreichbaren, von keiner Selbstkritik getroffenen, über die Jahre einfach mitgeschleppten Wendungen in: Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, zwei Fragmente, Frankfurt/M.:

Adornos ohne jedes Fingerspitzengefühl für die prekäre Situation des Emigranten vorgetragene Intervention sein letztes Buchvorhaben über Baudelaire als »Miniaturnmodell« der Passagenarbeit zerstörte, für das Benjamin das zurückgewiesene Manuskript getreulich verwahrte. Schwerlich kann man unter diesen Umständen behaupten, daß Benjamins Zusammenwirken mit dem Institut unter einem glücklichen Stern stand.⁵

In der Korrespondenz um den Fuchs-Aufsatz ging es um vielerlei – vor allem jedoch um die Einleitung. Schon Horkheimer hatte Streichungen nahegelegt; die Eliminierung des gesamten ersten Absatzes teilte dann Löwenthal mit und fügte als Begründung hinzu: »Der Aufsatz selber läßt ja keinen Zweifel daran, in welche geistesgeschichtliche Linie Fuchs eingeordnet wird, beziehungsweise von wo er kritisiert wird.«⁶ Dazu Benjamin sogleich: »Der Verzicht auf den ersten Absatz der Arbeit würde mir sehr schwer fallen. Der Absatz hat für die Optik des Lesers wesentliche Bedeutung; dieser wird von vornherein darauf vorbereitet, daß der Autor von seinem Sujet einen weiten Abstand zu nehmen gedenkt. Fällt dieser Absatz fort, so erscheint in dem nunmehr an seine Stelle tretenden zweiten der Übergang von dem Stichwort ›Sammler‹ zu dem Stichwort ›materialistische Kunstbetrachtung‹ unvermittelt.«⁷ Die Herausgeber »vermuten« auf Grund dieses Zeugnisses, daß Benjamin mit der Streichung »nicht einverstanden war«.⁸ Tatsächlich kennen wir die inkriminierte Einleitung noch keine zehn Jahre, obgleich Benjamin sie dem Separatum seines Aufsatzes sorgfältig beifügte und auch dadurch zu verstehen gegeben hatte, daß der Text nur in dieser Version vollständig sei. Fast fünfzehn Jahre lang war eine gegen Benjamins Willen zustandegekommene gekürzte Fassung des Fuchs-Aufsatzes im Umlauf, obwohl in der »alternative« schon 1967/68 auf diesen Mißstand aufmerksam gemacht worden war.⁹ Erst seit dem Erscheinen des zweiten Bandes der Gesammelten Schriften Benjamins – zehn Jahre nach dem Einspruch der »alternative« – liegt der Fuchs-Aufsatz in Bezug auf die Einleitung in der authentischen Version vor. Und erst seit diesem Zeitpunkt ist auch die kleine weitverbreitete Auswahl-Ausgabe in der edition suhrkamp entsprechend korrigiert. »Die Wiedereinfügung dieses Absatzes, den die Herausgeber vorgenommen haben, dürfte [!] deshalb auch keine Kontaminierung verschiedener Fassungen darstellen sondern lediglich den Willen Benjamins erfüllen.«¹⁰ Es bedurfte eines

Suhrkamp 1969, Nachwort von Rolf Tiedemann, p. 167 (... Adornos »eingreifende Kritik, die sich für die weitere Entwicklung von Benjamins Baudelaire-Projekt als überaus fruchtbar erwies«) sowie in G. S. I/3, l.c.p. 1064 (wörtliche Übernahme der Charakteristik ohne zitative Kennzeichnung).

⁵ Dazu jetzt Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München: Hanser 1986, p. 217ss.

⁶ G. S. II/3, l.c. p. 1345.

⁷ Op. cit. p. 1346.

⁸ Op. cit. p. 1355.

⁹ Cf. Helga Gallas, *Wie es zu den Eingriffen in Benjamins Texte kam oder Über die Herstellbarkeit von Einverständnis*, im Hinblick auf die ›Kritische Ausgabe‹, in: *alternative* 59/60 (1968) 76–85, spez. pp. 83–85.

¹⁰ G. S. II/3, l.c. p. 1355.

langen Zeitraums, bevor aus dieser bemerkenswerten Einsicht die editorischen Konsequenzen gezogen wurden.

Was war der Skopus der von Benjamin so hartnäckig verteidigten und dann doch geopfertem Eröffnungs-Sequenz? Nichts weniger als das von Benjamin so selten direkt artikulierte Problem einer »marxistischen Kunsttheorie«. Im Gegensatz zur marxistischen Ökonomik kennt diese nach Benjamin bislang keine konsistente Tradition. Interesse und politische Notwendigkeit nötigten Marx und Engels zur vordringlichen Bearbeitung anderweitiger Theoriefelder. Folgerichtig deshalb, daß »die Tradition, die von Marx über Wilhelm Liebknecht zu Bebel führt, weit mehr der politischen als der wissenschaftlichen Seite des Marxismus zugute gekommen ist.« Fuchs seinerseits ist nach dem Zeugnis Benjamins frühzeitig auf Mehring gestoßen. »In dem Verhältnis der beiden zeichnet sich zum ersten Mal eine Tradition in den geistesgeschichtlichen Forschungen des historischen Materialismus ab.«¹¹ In diese stellt sich Benjamin. Während Mehrings Beiträge zur Ästhetik in erster Linie der materialen Literaturgeschichte zumal Deutschlands zugute gekommen sind, geht es Benjamin um die Ausarbeitung der theoretischen Fundamente marxistischer Kunstkritik. In der Weimarer Republik hatte Benjamin nach einem eigenen vertraulichen Wort gegenüber Scholem die Position des ersten Literaturkritikers in Deutschland erringen wollen – ein Vorsatz, der gleichbedeutend war mit der Begründung der Kunstform Kritik, wie sie Benjamin vorschwebte.¹² Jetzt in der Emigration arbeitete er parallel zu seinen materialen Studien an einer historisch-materialistischen Kunsttheorie, die es bis dato nicht gab. Dieser Anspruch war in der Einleitung mit der Zitation der großen Gewährsmänner der Arbeiterbewegung angemeldet und mit deren Streichung unkenntlich gemacht worden. Damit war das Herzstück der Benjaminschen Theorie, seine historisch-dialektische Rezeptionstheorie der Werke zugleich um die ihr von Benjamin zuerkannte Stellung und Funktion innerhalb der marxistischen Theoriegeschichte gebracht. Denn eine marxistische ästhetische Theorie begründen hieß für Benjamin vor allem, eine Theorie des geschichtlichen Gehalts der Werke auszubilden und diese war geknüpft an eine Theorie ihrer Rezeption, die ihrerseits zu vermitteln war mit einer Theorie ihrer Produktion. Benjamins Rezeptionstheorie soll die Aufmerksamkeit auf den folgenden Seiten gelten. Sie wird erstmals im Fuchs-Aufsatz umrissen. Doch gibt es keinen Zugang zum Spätwerk Benjamins unter Umgehung seines Frühwerks. Machte gemäß einem berühmten Wort Benjamins seine gesamte theologisch orientierte Gedankenmasse nach seiner ersten Begegnung mit dem Marxismus einen Umwälzungsprozeß durch, so will dieser in jedem einzelnen Fall nachvollzogen werden.¹³

¹¹ Op. cit. II/2, p. 465s.

¹² Walter Benjamin, Briefe, ed. Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, Vol. I–II, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966, II, 505.

¹³ Cf. etwa die Äußerungen Benjamins gegenüber Werner Kraft (Briefe II, 659) oder gegenüber Adorno (op. cit. p. 664) anlässlich des ersten Entwurfs des späten Passagen-Projekts.

1. Exposition des Problems im Frühwerk

Aus der vormarxistischen Phase Benjamins sollen hier – in denkbar größter Knappheit – fünf Etappen markiert werden, wie sie die Hölderlin-, die Romantik-, die Übersetzer-, die Goethe- und die Barock-Abhandlung bezeugen. Dem literaturkritischen Schrifttum Benjamins ist es (wie stets bemerkt) eigentümlich, die unerläßliche methodische Rechenschaft mit der Lösung der gestellten kunstphilosophischen Aufgabe zu verbinden. Diese Doppel-Struktur seiner Texte, die eine andere ist als die herkömmliche von Vorwort und Ausführung des Intendierten, hat ihre Entsprechung auf seiten des »Gegenstandes« in der Fassung, welche die Kunstphilosophie Benjamins diesem verleiht. Die jeweiligen methodischen Vorreden bergen zugleich (mit einer Ausnahme) die entscheidenden rezeptionstheoretischen Passagen bzw. die fundierenden Bestimmungen für sie. Allein um diese geht es im folgenden. Eine erschöpfende Erörterung sonstiger ästhetischer Prämissen und Konsequenzen der herangezogenen Texte liegt nicht im Interesse dieses knappen Prolegomenons, das ausschließlich die Umrisse des zur Rede stehenden Problems zu skizzieren sucht.

Schon in der frühesten ästhetischen Analysis eines poetischen Textes – der Gedichte ›Dichtermut‹ und ›Blödigkeit‹ von Hölderlin – bedient sich Benjamin des Kommentars in jener von ihm ins Leben gerufenen unwiederholbaren Form.¹⁴ Als solcher ist er von dem Anspruch begleitet, mehr und anderes zu sein denn herkömmlicher »philologischer« Werkkommentar. Er ist ästhetischer Kommentar und zielt auf Wahrheit. Eben deshalb bedarf er der methodischen Erläuterung. »Die innere Form, dasjenige, was Goethe als Gehalt bezeichnete, soll an diesen Gedichten aufgewiesen werden.« Diese muß als Voraussetzung des Gedichts begriffen und will gleichwohl aus dem Gedicht selbst abgeleitet werden. Die philosophische Extrapolation zielt auf »die geistig-anschauliche Struktur derjenigen Welt, von der das Gedicht zeugt.« Schon die erste maßgebliche ästhetische Abhandlung Benjamins statuiert das Prinzip, nach dem er lebenslänglich verfahren wird. Nicht geht es um die Voraussetzungen in der Person des »Schöpfers«, seine »Weltanschauung« oder ähnliches; nicht um den Akt lyrischen Schaffens etc. Es geht allein um die philosophische Erhellung der »besonderen und einzigartigen Sphäre, in der Aufgabe und Voraussetzung des Gedichts liegt.« Sie wird aus der Analysis des Gedichts geschöpft, ist als ideelle aber eine Gestalt der geistigen Welt *sui generis*. In ihr »soll jener eigentümliche Bezirk erschlossen werden, der die Wahrheit der Dichtung enthält.« Die Kategorie, welche Benjamin für diese Sphäre prägt, die

¹⁴ Benjamin bezeichnete seine Studie selbst als ›erste größere Arbeit‹ (G.S. II/3, p. 921). Gleichwohl publizierte er sie nicht. Cf. Wolfram Groddek, Ästhetischer Kommentar. Anmerkungen zu Walter Benjamins Hölderlinlektüre, in: *Le pauvre Holtering* 1 (1976) 17–21; Michael W. Jennings, Benjamin as a Reader of Hölderlin: The Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism, in: *The German Quarterly* 56 (1983) 544–562; zuletzt Gunar Musik, Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Ästhetik Walter Benjamins und ihr Fortwirken in der Konzeption des Passagenwerks, Frankfurt/M. etc.: Lang 1985 (*Europäische Hochschulschriften* 1/849) p. 47ss.

für jede Dichtung eine besondere Gestalt hat, da sie die »fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff in sich bewahrt«, heißt: Das Gedichtete.¹⁵ Dessen philosophische Restitution – und sie allein! – entscheidet über die Bewertung des Gedichts als seine objektive Möglichkeit. Urteile über Kunstwerke sind in diesem Sinne wo nicht beweisbar, so doch begründbar. »Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein«, heißt es schon im Hölderlin-Aufsatz mit Novalis.¹⁶ Die Darstellung dieses Ideals aus dem Werk obliegt dem Kritiker, dessen Aufgabe damit bereits im Hölderlin-Aufsatz von Benjamin umrissen ist, ohne daß der Name schon fiel. Daß Kritik mehr und anderes ist als das, was die Philologie unter dem Titel ehrfürchtigen Dienens dafür bereithält, daß nämlich die philosophische Konstruktion des Gedichteten allein über den ästhetischen Umgang mit den Werken entscheidet und folglich Kritik eine notwendige und zumindest gleichberechtigte Instanz neben dem Werk ist – diese fundamentale Einsicht zeichnet sich in aller wünschenswerten Klarheit bereits in der Hölderlin-Studie ab. Ihre weitere Entfaltung hat Benjamin wie stets der Text-Exegese überantwortet. Das maßgebliche Zeugnis dafür bildet seine Dissertation »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«.

In ihr hat Benjamin zunächst die »völlige Positivität« darzutun, in der Kunstkritik qua »Bewußtseinssteigerung des Werkes durch Kritik« im Umkreis der Frühromantik stets figuriert und damit »von ihrem modernen Begriff, welcher in ihr eine negative Instanz erblickt, sich radikal unterscheidet.«¹⁷ »Diese Bewußtseinssteigerung in der Kritik ist prinzipiell unendlich, die Kritik ist also das Medium, in dem sich die Begrenztheit des einzelnen Werkes methodisch auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht und endlich in sie übergeführt wird, denn die Kunst ist, wie es sich von selbst versteht, als Reflexionsmedium unendlich.«¹⁸ In diesem Sinn kann Novalis den bekannten Ausspruch tun: »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niederen Instanz schon vor-

¹⁵ Das Gedichtete ist Grenzbestimmung gegenüber dem Gedicht auf der einen, dem Leben auf der anderen Seite. Diese für Benjamins Ästhetik einschlägige Bestimmung braucht hier nicht entfaltet zu werden.

¹⁶ Alle Zitate in: G. S. I.c. II/1, p. 105s.

¹⁷ G. S. I/1, I.c. p. 67. Zu Benjamins Dissertation »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« sei hier verwiesen auf: Chryssoula Kambas, Walter Benjamins Verarbeitung der deutschen Frühromantik, in: Romantische Utopie – Utopische Romantik, ed. Gisela Dischner, Richard Faber, Hildesheim: Gerstenberg 1979, pp. 187–221; Irving Wohlfarth, The Politics of Prose and the Art of Awakening: Walter Benjamin's Version of a German Romantic Motif, in: *Glyph* 7 (1980) 131–148; Winfried Menninghaus, Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik, in: *Poetica* 12 (1980) 421–442; Marcus Paul Bullock, Eclipse of the Sun. Friedrich Schlegel, Walter Benjamin. From New Mythology to the Theory of New History, Philos. Diss. University of Oregon 1980 (Auszug u.d.T.: The Coming of the Messiah or the Stoic Burning. Aspects of the Negated Text in Walter Benjamin and Friedrich Schlegel, in: *Germ. Rev.* 60 (1985) 2–25). Cf. zum folgenden auch: Martin Jesinghausen-Lauster, Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Baden-Baden: Koerner 1985 (*Saecula Spiritualia* 13) p. 288ss.

¹⁸ G. S. I/1, I.c. p. 67.

gearbeitet erhält.« Das einzelne Kunstwerk wird derart reflektierend ins Medium der Kunst aufgelöst. Dieser Prozeß ad infinitum kann sinnvoll nur gedacht werden, wenn »die Vielfalt einander ablösender Kritiker ... nicht empirische Intellekte, sondern personifizierte Reflexionsstufen sind.«¹⁹ Kritik liegt nicht in Konflikt mit der ursprünglichen Aufnahme des Werkes, weil sie diese eo ipso vertieft, indem sie zur Erfassung dessen allgemeiner Momente führt. Dabei soll Kritik »nichts anderes tun, als die geheimen Anlagen des Werkes selbst aufdecken, seine verhöhlenen Absichten vollstrecken. Im Sinne des Werkes selbst, d. h. in seiner Reflexion, soll es über dasselbe hinausgehen, es absolut machen.«²⁰ Das Werk verharret als unvollständiges solange, wie der Akt der Kritik nicht stattgehabt hat. »Jedes Werk ist dem Absolutum der Kunst gegenüber mit Notwendigkeit unvollständig, oder – was dasselbe bedeutet – es ist unvollständig gegenüber seiner eigenen absoluten Idee.«²¹ Genau das war schon im Hölderlin-Aufsatz konstatiert und zum Fundament der Kunstkritik gemacht worden. Erst in der Kritik vollendet sich das Werk, indem dieser nichts Geringeres obliegt, als dessen Idee zu exponieren. Damit ist Kritik als literarische Form sui generis gegenüber dem künstlerischen Schaffensakt statuiert und zugleich die Autonomie des Werks als eines Zentrums der Reflexion gesichert. »Kritik ist also, ganz im Gegensatz zur heutigen Auffassung ihres Wesens, in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten.«²² Das impliziert immer schon ein Werturteil. Reflexion kann sich nur an einem bereits reflektierten Werk entfalten. Entscheidend für Benjamins Theorie der Kritik – wie die der Allegorie! – ist die Imputation der Ironie in die frühromantische Theorie der Kunst.²³ Besteht nach der bündigen Formulierung Benjamins »Ironisierung der Form in ihrer freiwilligen Zerstörung«, so arbeitet Ironie – wie Allegorie! – natürlich der Kritik vor, »welche unwiderruflich und ernsthaft die Form auflöst, um das einzelne Werk ins absolute Kunstwerk zu verwandeln, zu romantisieren.«²⁴ Das Verhältnis beider bestimmt sich darin, daß die Kritik das Werk »um des Einen Zusammenhanges willen« gänzlich opfert, die Ironie hingegen dieses der Unzerstörbarkeit nähert, indem sie das Werk seiner singulären Gestalt entledigt, es gleichsam in die Einheit der Kunst »als des Universalwerkes« zurückstößt. »Die bestimmte Form des einzelnen Werkes, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt

¹⁹ Op. cit. p. 68.

²⁰ Op. cit. p. 69.

²¹ Op. cit. p. 70.

²² Op. cit. p. 78.

²³ Über das Verhältnis von Kritik und Ironie in der romantischen Kunsttheorie besteht inzwischen hinlängliche Klarheit; es braucht hier nicht erneut thematisiert zu werden. Verwiesen sei auf die beiden grundlegenden Studien von Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Neske 1956, sowie vor allem von Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2., durchges. u. erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977 (Hermæa N. F. 6). Zuletzt mit weiterer Literatur Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Erträge der Forschung 12).

²⁴ G. S. I/1, l. c. p. 84.

die Ironie einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdruck seiner isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde.«²⁵ Ironie ist also so wenig wie Kritik subjektive Veranstaltung, ist objektives Moment am Werk als wie auch immer paradoxer Versuch, »am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen: im Werke selbst seine Beziehung auf die Idee zu demonstrieren.«²⁶ Dieser Prozeß der Angleichung an die Idee, wie Ironie ihn im Werk eröffnet, Kritik am Werk ihn vollendet, ist wahrlich keiner bloßer Progression; er ist »wie das ganze Leben der Menschheit ein unendlicher Erfüllungs-, kein bloßer Werdeprozeß.«²⁷ Insofern darf gesagt werden – und an dieser Stelle schlägt Benjamin den Bogen zurück zu Hölderlin –, daß die Poesie sich in der Prosa erfülle. Prosa ist die Idee der Poesie, Nüchternheit das Gesetz der Kunst. Das Innerste des Werkes ist sein nüchterner prosaischer Gehalt – das Gedichtete, wie es vormals hieß; das Ausdruckslose, wie es alsbald heißen wird. Er ist allein philosophischer Analysis, Kritik, zugänglich. »Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk. [...] Diese Kritik ist als Prozeß wie als Gebilde eine notwendige Funktion des klassischen Werks.«²⁸ Als solche ist sie, wiewohl vom Werk veranlaßt, unabhängig von diesem und kennt eigene Gesetze der Darstellung, wie sie die erkenntniskritische Vorrede zum Trauerspielbuch entfalten wird.

Paradox mag die Wendung erscheinen, die Benjamin dem Problem in der Vorrede zur Übertragung der »Tableaux Parisiens« von Baudelaire verleiht.²⁹ »Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar. Nicht genug, daß jede Beziehung auf ein bestimmtes Publikum oder dessen Repräsentanten vom Wege abführt, ist sogar der Begriff eines »idealen« Aufnehmenden in allen kunsttheoretischen Erörterungen vom Übel, weil diese lediglich gehalten sind, Dasein

²⁵ Op. cit. p. 86.

²⁶ Op. cit. p. 87.

²⁷ Op. cit. p. 92.

²⁸ Op. cit. p. 109.

²⁹ Zum folgenden: Ralph-Rainer Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969 (Palaestra 252) p. 69ss.; Carol Jacobs, *The Monstrosity of Translation*, in: *Modern Language Notes* 90 (1975) 755–766; Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, p. 50ss.; Barbara Kleiner, *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn: Bouvier 1980 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 296) p. 87ss.; Nicholas Thomas Rand, *Lectures de la traduction. Essais sur Baudelaire, George, Benjamin et Heidegger*, Philos. Diss. Yale University 1981, p. 108ss.; Bruce Robert McDonald, *Translation as Transcendence: Walter Benjamin and the German Tradition of Translation Theory*, Philos. Diss. University of California, San Diego, 1984. Cf. auch die jetzt leicht greifbaren Beiträge von Maurice Blanchot, *Sulla traduzione* (Erstfassung 1960) und von Jacques Derrida, *Des tours de Babel*, in: *aut aut* 189–190 (1982) pp. 98–101 bzw. pp. 67–97, sowie schließlich Jean René Ladmiral, *Entre les signes, entre les langues*, in: *Revue d'Esthétique* 1 (1981) 67–77.

und Wesen des Menschen überhaupt voranzusetzen. So setzt auch die Kunst selbst dessen leibliches und geistiges Wesen voraus – seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke. Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft.«³⁰ Das scheint eine radikale und totale Absage an jedweden rezeptionsästhetischen Gedanken zu implizieren. In Wahrheit geht es Benjamin darum, die Rezeptionstheorie der Werke von unzulässigen Vulgarismen freizuhalten, um eine strikt geschichtliche aus dem Zentrum der Werke heraus zu eröffnen. Kunst darf nicht auf vorgängige Zwecke, Ansprüche, Funktionen fixiert werden. Sie untersteht – wie die Natur – anderen Ordnungen als die menschliche und die geschichtliche Welt. Insonderheit ist sie gänzlich freizuhalten von der Erlebnissphäre als dem vermeintlichen Urgrund alles Schöpferischen. Werke stehen in Gattungstraditionen. Und sie verdanken sich ihrem Zeitalter als deren Zeugnisse. Dies und dies allein sind die produktionsästhetisch maßgeblichen Faktoren. Werke sind unableitbar und insonderheit in Relation zum Rezipienten nicht zu spezifizieren; die Rücksicht auf den Aufnehmenden ist für die ästhetische Theorie schlechterdings irrelevant. Dies klargestellt, kann Benjamin um so emphatischer von dem geschichtlichen Leben der Werke handeln, welches sich jenseits jedweder Intention und apriorischen Korrelation in der Form des Nachlebens vollzieht. »In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen. [...] Denn von der Geschichte, nicht von der Natur aus, geschweige von so schwankender wie Empfindung und Seele, ist zuletzt der Umkreis des Lebens zu bestimmen. Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, alles natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen. Und ist nicht wenigstens das Fortleben der Werke unvergleichlich viel leichter zu erkennen als dasjenige der Geschöpfe? Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen. Dieses letzte heißt, wo es zutage tritt, Ruhm.«³¹ Die sprachphilosophischen und speziell die übersetzungstheoretischen Konsequenzen aus dieser Feststellung, um die es Benjamin allein geht, brauchen hier nicht mehr verfolgt zu werden.³² Einschlägig ist im skizzierten Zusammenhang nur, daß es unter dieser

³⁰ G. S. IV/1, ed. Tillman Rexroth, 1972, p. 9.

³¹ Op. cit. p. 11.

³² Dazu die n. 29 zitierten Studien. Zum sprachphilosophischen Kontext darüberhinaus: Samuel Weber, *Lecture de Benjamin*, in: *Critique* 267/68 (1969) 699–712; Mauro Ponzì, *Alcune osservazioni sulla teoria del linguaggio di Benjamin*, in: *Teorie letterarie nella Scuola di Francoforte*, ed. Filippo Bettini e. a., Roma: Savelli 1976 (*Quaderni di critica*) pp. 65–91; Jean-Pierre Schobinger, *Variationen zu Walter Benjamins Sprachmeditationen*, Basel, Stuttgart: Schwabe 1979; Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München: Beck 1979, p. 180ss.; Ulrich Schwarz, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukařovský, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, München: Fink 1981, p. 77ss. (dazu jetzt: Ulrich Wergin, *Zwischen Strukturalismus und Kritischer Theorie. Das ›Wortwerden des Fleisches‹ in den Ästhetikkonzeptionen Mukařovskýs, Benjamins und Adornos*, in: *DVjs* 59 (1985) 349–379, sowie die Replik von Schwarz l.c. pp. 380–399); Yves Kobry, *Walter Benjamin et le langage*, in: *Revue d'Es-*

ästhetischen Prämisse von Tradition natürlich nicht angängig sein kann, das Ideal der Übersetzung in der maximalen Annäherung und Angleichung an das Original zu suchen, würde darin doch eben das Wachstum des Werkes in der Zeit unterschlagen. Jede gelungene Übersetzung lebt von dem geschichtlichen Abstand, der – weit entfernt davon, eine originäre Anschauung zu verzerren, im Gegenteil – als produktiver Faktor im Leben des Werks in Anschlag zu bringen ist. Die jeweils letzte Übersetzung stellt folglich die »stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung« des Originals dar.³³ Denn das Leben der Werke und der Übersetzungen hat seinen objektiven Grund im geschichtlichen Leben der Sprache selbst, welches jedwede aktuelle Aneignung unvergleichlich viel tiefer prägt als Lebensradius und Intention der jeweiligen Rezipienten. »In seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu erheben. Was damals jung, kann später abgebraucht, was damals gebräuchlich, später archaisch klingen. Das Wesentliche solcher Wandlungen wie auch der ebenso ständigen des Sinnes in der Subjektivität der Nachgeborenen statt im eigenen Leben der Sprache und ihrer Werke zu suchen, hieße – zugestanden selbst den krudesten Psychologismus – Grund und Wesen einer Sache verwechseln, strenger gesagt aber, einen der gewaltigsten und fruchtbarsten historischen Prozesse aus Unkraft des Denkens leugnen.«³⁴

Kritik ist die »Erzeugung der Blendung im Werk. Diese Blendung – das nüchterne Licht – macht die Vielheit der Werke verlöschen. Es ist die Idee.«³⁵ Gleich eindringlich steht dieses Bild in den Schlußsätzen der Dissertation neben dem parallelen in der Vorrede zum Wahlverwandtschaften-Aufsatz.³⁶ In ihm ist die termi-

thétique n. s. 1 (1981) 171–176; Marleen Stoessel, *Aura, das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München: Hanser 1983, p. 67ss.

³³ G. S. IV/1, l.c. p. 11.

³⁴ Op. cit. p. 12s. Übersetzungen haben damit Anteil am Werden der reinen Sprache, die das telos der Geschichte der Einzelsprachen bezeichnet, welches selbst wiederum von Benjamin als transhistorisches, nämlich als messianisches gedacht wird.

³⁵ G. S. I/1, l.c. p. 119.

³⁶ Aus der reichhaltigen Literatur zu Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay sei hier verwiesen auf: Bernd Witte, *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart: Metzler 1976, p. 31ss.; Ulrich Schödlbauer, *Der Text als Material. Zu Benjamins Interpretation von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, ed. Peter Gebhardt e. a., Kronberg/Ts.: Scriptor 1976 (Monographien Literaturwissenschaft 30) pp. 94–109; Menninghaus, *Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik*, l.c. p. 428ss.; Ulrich Ruffer, *Zur Physiognomie des Erzählers in Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay*, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, ed. Norbert W. Bolz, Hildesheim: Gerstenberg 1981, pp. 45–51; Elvio Fachinelli, *Quando Benjamin non ebbe »più nulla da dire«*, in: *Quaderni Piacentini n. s. 1 (1981) 81–93*, p. 87ss., in deutscher Version in: *Benjamin auf italienisch. Aspekte einer Rezeption*, ed. Momme Brodersen, Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik 1982, pp. 103–119, p. 110ss.

nologische Scheidung von Kommentar und Kritik, im frühesten Werk noch eins, nun durchgeführt. Der Kommentar ergründet den Sachgehalt, die Kritik den Wahrheitsgehalt des Werkes. Letzterer ist an ersteren gebunden und zwar je unscheinbarer und inniger, je bedeutender das Werk ist. In der Zeit jedoch treten sie, wie jede Erfahrung im Umgang mit Kunstwerken lehrt, auseinander; die rebus ragen merklicher hervor; das Werk wird zunehmend kommentierungsbedürftig. Insofern arbeitet nach Benjamins bekanntem Wort die empirische Geschichte deren Kritik bereits vor. Denn der Abstand der Zeit erlaubt dem Kritiker, die entscheidende Frage zu stellen, »ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei. Denn indem sie im Werk auseinandertreten, entscheiden sie über seine Unsterblichkeit. In diesem Sinne bereitet die Geschichte der Werke ihre Kritik vor und daher vermehrt die historische Distanz deren Gewalt. Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchemisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten.«³⁷ Diese Flamme erlischt gerade vor den Augen dessen, der Leben und Werk, Schöpfer und Bildner, Schöpfung und Werk unzulässig vermischt. Eben das ist der fundamentale Einwand Benjamins gegen die George-Schule (mit dem Benjamin das mächtigste Forum der Geisteswissenschaft in der Weimarer Republik herausforderte und zugleich sein Scheitern im akademischen Raum heraufbeschwor).³⁸ Der zwischen Künstler und Werk obwaltende Zusammenhang ist zulässig nur in der Kategorie des »Zeugnisses« zu fassen.³⁹ In seinem Namen konnte Benjamin im Wahlverwandtschaften-Aufsatz die mythischen Mächte im Dasein Goethes ebenso umreißen wie über die Märchen-Analyse die Ansätze zur Rettung aus deren Bann. Nur über die Kategorie des Zeugnisses wird es – auch im späteren Werk! – einen legitimen Zugang zur Produktionssphäre der Werke – sei es der individuellen, sei es der gesellschaftlichen – geben. Das Leben in den Werken wird nicht dort entbunden, wo die Grenzen zwischen beiden niedergerissen werden, sondern wo unter strikter Beachtung der unterschiedlichen Sphären Kritik auf Wahrheit als Glutkern des Werkes stößt. Die Unzulässigkeit, Leben und Werk aufeinander zu beziehen, macht sich am deutlichsten im Übertreten jenes von Benjamin apodiktisch fixierten Verbots kund, Gestalten der Dichtung sittlicher Beurteilung zu unterwerfen. Und zwar nicht, weil eine solche ebenso wie die lebender Menschen, »alle Menscheneinsicht überstiege« und allein Gott vorbehalten ist, sondern weil die

³⁷ G. S. I/1, l.c. p. 125s.

³⁸ Dazu die tiefdringenden Worte von Hannah Arendt, Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays, München 1971 (Serie Piper) p. 11ss. Cf. auch Michael Rumpf, Faszination und Distanz. Zu Benjamins George-Rezeption, in: Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne, l.c. pp. 51–70.

³⁹ G. S. I/1, l.c. p. 155.

fiktive Gestalt der Funktionseinheit des Werkes unterworfen ist und daher ein sittliches Urteil grundsätzlich nicht erleiden kann.⁴⁰ Entsprechend hat nur das Leben des Geschöpfes, niemals das des Gebildes Anteil an der Intention der Erlösung.⁴¹ Werke wollen mortifiziert, um ihren schönen Schein gebracht sein, um ihr Ausdrucksloses, wie es nun im Wahlverwandschaften-Essay erstmals heißt, in der philosophischen Kritik freizugeben. Aus dem Chaos entspringt das Werk. Form »verzaubert es auf einen Augenblick zur Welt. Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig scheinen ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein. Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen. Dies in ihm Wesende ist bloße Schönheit, bloße Harmonie, die das Chaos – und in Wahrheit eben nur dieses, nicht die Welt – durchflutet, im Durchfluten aber zu beleben nur scheint. Was diesem Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt, ist das Ausdruckslose. Jenes Leben gründet das Geheimnis, dies Erstarren den Gehalt im Werke.«⁴² Kritik hat das Ausdruckslose im Schein freizulegen, ohne das Geheimnis des Schönen zu zerstören. Das hier obwaltende Verhältnis bestimmt sich näher dahin, daß nur dem Schönen als Werk das Ausdruckslose und sein Gegenteil der Schein derart eignet, daß das Schöne, »ob auch selber nicht Schein, aufhört ein wesentlich Schönes zu sein, wenn der Schein von ihm schwindet. Denn dieser gehört ihm zu als die Hülle und als das Wesensgesetz der Schönheit zeigt sich somit, daß sie als solche nur im Verhüllen erscheint.«⁴³ Folglich hat die Kunstkritik »nicht die Hülle zu heben, vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben.«⁴³ Diese Erhebung aber ist identisch mit der Anschauung des Schönen als Geheimnis, wie es die Einleitung näher als Geheimnis des Lebendigen bestimmt hatte. Zugleich dringt Kritik auf Wesen, auf Gehalt und konstituiert ihn als Ausdruckloses. Denn im Ausdruckslosen der Werke »erscheint die erhabne Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols.«⁴⁴ Eben das leistet Ironie nach der Bestimmung der romantischen Theoretiker am Werk, Allegorie nach der reifsten Ausprägung der ästhetischen Theorie Benjamins in seiner metaphysischen Phase – und die Kritik vollendet deren Werk.⁴⁵ Damit

⁴⁰ Op. cit. p. 133.

⁴¹ Op. cit. p. 159.

⁴² Op. cit. p. 180s.

⁴³ Op. cit. p. 194s.

⁴⁴ Op. cit. p. 181.

⁴⁵ Benjamin bewährt dieses Verfahren, wie Bernd Witte jüngst erneut erläuterte, im Wahlverwandschaften-Aufsatz selbst an der Gestalt der Ottilie als Verkörperung des schönen Scheins. »So kann die Geschichte ihres Lebens vom Kritiker als diachronisch ausgebreitete Struktur und damit als Sinnbild für die Wandlungen gelesen werden, denen der schöne Schein im Kunstwerk unterliegt. [...] Mit dem Tod der ihn verkörpernden Figur, mit dem Tod der Ottilie, hört Schein überhaupt auf und Wahrheit bricht an. Als kunstme-

sind die leitenden ästhetischen Kategorien des Trauerspielbuchs im Wahlverwandtschaften-Aufsatz bereits exponiert und der Akzentuierung bedarf im folgenden nur noch der niemals vorher so deutlich formulierte geschichtsphilosophische Aspekt der Kritik.

Er ist in der erkenntniskritischen Vorrede bekanntlich der Kategorie des Ursprungs überantwortet.⁴⁶ »Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppelansicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte.«⁴⁷ Damit sind in dem letzten vormalistischen Werk die tragenden Bestimmungen eingeführt, auf die Benjamin in der Rezeptionstheorie des Spätwerks in dialektisch-materialistischer Wendung stets zurückkam. An keinem anderen Lehrstück ist daher der Transformations-Prozeß seiner Philosophie prägnanter zu studieren. So wenig die Phänomene als begrifflich ungeschiedene Anteil haben an der Idee, so wenig gibt das Ursprüngliche im Faktischen selbst sich zu erkennen. Sind Wiederherstellung und Unabgeschlossenheit seine beiden dialektischen Momente, so birgt diese Doppelheit den entscheidenden Hinweis auf Geschichte als maßgebliche Funktion des Ursprungs. Das Verhältnis von Idee bzw. Ursprung und Geschichte ist zureichend im Trauerspielbuch noch nicht entwickelt. An den hier vorgenommenen Scheidungen wird Benjamin alsbald wieder ansetzen und sie in eine materialistisch-theologische Dialektik überführen, in der die Aporien getilgt sind. Als Ursprungsphänomen ist ausgewiesen nur, was beiträgt zur Darstellung der Idee. In ihrer Konfiguration ist darstellend gerettet, was subsumiert unter den Begriff in diesem schlicht verschwindet. Darum ist die Darstellung der Idee verwie-

taphysische Metafabel gelesen, übernimmt der Roman so am Ende selbst das Werk der Kritik. Indem er den Schein in sich zerstört, sagt er die Wahrheit, die darin besteht, daß nur im Untergang des Scheins die Wahrheit im Kunstwerk sich zeigt.« Bernd Witte, Walter Benjamin, Reinbek bei Hamburg 1985 (rowohlt's monographien 341) p. 45s.

⁴⁶ Cf. dazu die in n. 88 der folgenden Abhandlung zu Benjamins Trauerspielbuch zusammengestellte Literatur. Hinzuzufügen jetzt: Musik, Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Ästhetik Walter Benjamins, l.c. pp. 59–81, speziell zur Kategorie des Ursprungs p. 72ss. Cf. im vorliegenden Zusammenhang auch Witte, Walter Benjamin – der Intellektuelle als Kritiker, l.c. p. 107ss.; Jeanne – Marie Gagnebin, Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unabgeschlossenheit des Sinnes, Erlangen: Palm & Enke 1978, p. 3ss.; Schwarz, Rettende Kritik und antizipierte Utopie, l.c. p. 109ss.; Walter Glogauer, Widerspruch, Paradoxie oder Rettung. Zum Begriff der Wahrheit in Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Neophilologus 69 (1985) 115–125.

⁴⁷ G. S. I/1, l.c. p. 226.

sen auf die Extremphänomene, geht es doch um die Enträtselung noch des Abseitigsten und Verschrobensten als Ursprungsphänomen, das als Erschlossenes ein- geht in die Konfiguration der Idee, nicht hingegen um die Erzeugung begrifflicher Synthesis im Zeichen des kleinsten gemeinsamen Nenners. Die Darstellung der Idee steht unter dem Anspruch, die einschlägigen Extremphänomene integriert zu haben. Bestimmt sich in jedem Ursprungsphänomen erneut die Gestalt, unter welcher eine Idee sich mit der geschichtlichen Welt auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt, so kann ihre Darstellung zwangsläufig nur virtuell bleiben. Den hier verbleibenden Spielraum der Gegenwart und ihren nicht preiszugebenden Beitrag in der Konstitution von Jetztzeit hat Benjamin erst im Spätwerk fassen können. In der letzten vormarxistischen Äußerung bleibt es bei der Dichotomie von menschlicher und »natürlicher« Geschichte. Das in der Idee des Ursprungs Ergriffene »hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehn, von dem es betroffen würde. Innen erst kennt es Geschichte, und zwar nicht mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne, der sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet.«⁴⁸ Entgegen der gesamten exegetisch-philologischen Tradition ist Benjamins Ideenforschung gerade nicht auf die Werke beschränkt, sondern umfaßt deren Vor- und Nachgeschichte und sucht diese »aufzuzehren« in der Darstellung der Idee. Die historische Perspektive kennt prinzipiell keine Grenzen, wie das Trauerspielbuch belegt, das der griechischen Tragödie anlässlich der Dialektik von Tragik und Trauer nicht weniger Aufmerksamkeit widmet als der zeitgenössischen Barock-Adaptation im Expressionismus. In diesem Sinne ist auch die Idee des Trauerspiels *Monade*, zeichnet auch in ihr das Bild der Welt in der perspektivischen Verkürzung des »Ursprungs des deutschen Trauerspiels« sich ab. Nicht zureichend entwickelt aber ist die Perspektivik als Verhaftung an das geschichtliche *hic et nunc*. Geschichte kennt die Idee nur noch in dem »aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne.« In der gelungenen Darstellung eines Ursprungs ist die Vor- und Nachgeschichte der Werke überführt in die Darstellung der Idee. Reißt der Ursprung das Faktische in seinen Strudel und wird derart das Uferlose der pragmatischen Vor- und Nachgeschichte getilgt, so verbleibt gleichwohl die Frage nach den Konsequenzen der prinzipiellen Unabgeschlossenheit einer auf den Ursprung jedweder Kunstform abzielenden philosophischen Darstellung. Denn nicht nur wird das Werk von einer sich stets erneuernden empirischen Nachgeschichte betroffen, welche der immer neu einsetzenden Rekonstruktion bedarf. Vielmehr gibt eine ständig im Wandel begriffene Nachgeschichte auch eine je neue Perspektive auf die Vorgeschichte frei. Diesem Umstand ist nur durch eine Neubestimmung von »Gegenwart« in der historischen Konstruktion angemessen Rechnung zu tragen. Sie aber geleitet zur Ausarbeitung der zentralen Kategorie der »Jetztzeit«, in deren Zeichen das spätere Werk Benjamins stehen wird.

⁴⁸ Op. cit. p. 227.