

Der Begriff der Aura und einer Kunst ohne Aura im Werk von
Walter Benjamin

LOOTS

The University of Cape Town has been given
the right to reproduce this thesis in whole
or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

I, Francois Loots, hereby declare that this thesis is my own work and that neither the substance nor any part thereof has been presented for any degree.

Cape Town, this Tuesday, 9th day of April 1991.

sence of his/her environment in relation to history.

By postulating an auratic experience that grasps materiality in its totality Benjamin questions the position of the subject in German Idealism, epitomised by Hegel's practical idea. At the same time Benjamin realises that materiality cannot be represented in its totality in the discourse of signification. Thereby the aura can only gain a metaphoric access to representation.

Technology denies any auratic perception or experience, as such the auratic exists only in the hypothesis of a historical origin, such as a metaphysical paradisaical condition. The commodity structure stands as a paradigm for modern perception and experience. Commodity fetishism denies the subject an auratic interaction and the relation between subject and object is phantasmagorical. An auratic perception or experience is replaced by one determined by technology. Benjamin calls the latter one of actuality. Thereby the commodity denies an experience leading to the concept of totality.

Benjamin's formulation of the concept of the aura has been seen as his turn to Marxism. A clear demarcation has been drawn between his metaphysical and Marxist writings. My thesis argues that such a division is inadequate and that the common demoninator between Benjamin's earlier and later work has not been analysed sufficiently.

Abstract

The Concept of an Aura and Art without an Aura in the Work of Walter Benjamin

Walter Benjamin formulated the concept of the aura in 1930 while experimenting with hashish. He describes an aura as the essence of an object that is only present in the act of perception. The aura changes from one occurrence of its perception to another. After the hashish trance, the perceiver can not remember the essence of an object - it's aura.

The aura has an ambiguity, as well as various meanings in Benjamin's works: a) The aura is used in bourgeois art appreciation and criticism as a criteria to access art. Aura refers to subjective perception or ability, the paradigm of enlightenment. b) The aura is the unique perception of the essence or materiality of an object, one that cannot be represented by means of the signification of language. c) The aura exists in perception, therefore in the relationship between subject and object. d) Benjamin attributes perception of the aura as close, yet distanced in order to describe an auratic perception. e) An auratic perception exists outside of everyday life/routine and only as an autonomous artistic perception. f) An experience can be auratic in so far as an individual can understand the es-

This thesis develops and supports recent work published on Benjamin.

By using a discourse analysis of Benjamin's theory of language and applying it to his Marxist concept of perception, this thesis argues that such a common thread exists in Benjamin's work. The language of an historical origin encapsulates the essence of materiality and therefore does not need a semantic function. The Fall of Man signifies a loss of absolute knowledge and the origin of a semantic function of language. An auratic perception tries to abolish a dichotomy of subject and object as represented in language in order to regain an absolute knowledge. Commodity fetishism displaces the signification of language, thus further removing the subject of language from an origin.

The concept of actuality links up a totality of the origin and a metaphysical historical utopia. This thesis demonstrates how the commodity structure and the use of the allegory is a paradigm for modern experience and perception. As with a speculative theory, the allegoric perception negates the hypothesis of totality in modernism.

This thesis concludes that Benjamin's Marxism stands in contrast to a socialist realism that propagates a concept of natural history and a totality. Thereby Benjamin's use of allegory questions the socialist-realist representation of totality and his use of a speculative theory questions the disguise of a historical utopia as progress.

In erster Linie gilt mein Dank meinem Promotor, Professor P. Horn, der mir den Zugang zu Walter Benjamin ermöglichte.

B. Thomas und A. Barkowski Dank für ihr sorgfältiges Korrekturlesen. J. Lewis Dank für seine Computer-Hilfe.

Den Dozenten und Studenten des German Department, University of Cape Town, und des Comparative Literature Department, University of the Witwatersrand, Dank für zahlreiche Diskussionen und Anregungen.

INHALT

Kapitel 1

<u>Das Konzept der Aura: Beschreibende Darstellung in Benjamins Werk</u>	S. 7
1.1 <i>Die Begründung der Literaturtheorie bei Benjamin</i>	S. 7
1.2 <i>Der Aura-Begriff</i>	S. 16
1.2.1 <i>Aura als Ideologie</i>	S. 16
1.2.2 <i>Aura als Akt der Wahrnehmung eines materiellen Wesens</i>	S. 19
1.2.3 <i>Aura in der Subjekt-Objekt-Beziehung</i>	S. 21
1.2.4 <i>Das Modell "Nähe und Ferne"</i>	S. 22
1.2.5 <i>Aura als ästhetische Wahrnehmung</i>	S. 23
1.2.6 <i>Aura und Erfahrung</i>	S. 27

Kapitel 2

<u>Aura als spekulative Theorie</u>	S. 31
2.1 <i>Erfahrung als Erkenntnis</i>	S. 31
2.2 <i>Spekulative Theorie</i>	S. 35

Kapitel 3

<u>Beschreibung und Kritik der Anschauungsästhetik</u>	S. 40
3.1 <i>Herrschaft des Subjekts</i>	S. 40
3.2 <i>Sprache und Wahrheit</i>	S. 45
3.3 <i>Das Schöne in der Kunst</i>	S. 50
3.3.1 Autonomie der Kunst	S. 50
3.3.2 Die geschichtliche Bedingung der Kunst	S. 53
3.3.3 Die bürgerliche Subjektivität und die Ideologie des Schönen	S. 54
3.3.4 Symbol als Erkenntnisbegriff	S. 58
3.3.5 Progressivität und Kritik des Schönen	S. 61

Kapitel 4

<u>Benjamins Wahrnehmungsästhetik</u>	S. 66
4.1 <i>Benjamins Sprachphilosophie als erkenntnistheoretische Voraussetzung</i>	S. 67
4.1.1 Religionserfahrung	S. 67
4.1.2 Magie der Sprache	S. 70
4.1.3 Paradiesische Sprache und Sündenfall der Sprache	S. 73
<u>Exkurs: Jüdische Theologie</u>	S. 80

4.2	<i>Aura und subjektive Erfahrung</i>	S. 84
4.2.1	Aura und Sprache	S. 84
4.2.2	Mimesis und Erfahrung	S. 87
4.2.3	Das Modell "Nähe und Ferne"	S. 97
4.2.4	Aura als Metapher	S. 101
4.3	<i>Wahrnehmung und Technik</i>	S. 107
4.3.1	Das Basis-Überbau-Modell	S. 105
4.3.2	Aura und Reproduktion	S. 114
4.3.3	Subjekt-Objekt-Beziehung in der ersten Photographie	S. 126
4.3.4	Zweite Technik und Aktualität	S. 134
4.3.5	Ausstellungswert und Information	S. 140
	<u>Exkurs: Erfahrung bei Baudelaire</u>	S. 147
4.3.6	Soziale Funktion der Kunst	S. 164
4.3.7	Das Kunstwerk in den Produktionsverhältnissen	S. 175
 <u>Kapitel 5</u>		
	<u>Der Stellenwert der Spekulation: Ort der Beschreibung bei Benjamin</u>	S. 183

<u>Zusammenfassung</u>	S. 193
<u>Anmerkungen</u>	S. 195
<u>Literaturverzeichnis</u>	S. 225

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- B - Walter Benjamin: *Briefe I und II*, herausgegeben mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978
- GS - Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Bände I bis IV*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1980
- K - Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966
- P - Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Bände I und II*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983

UH - Walter Benjamin: *Über Haschisch* , herausgegeben von
Tillman Rexroth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972

Kursiv gedruckte Zitate werden als solche aus dem Benjamin
Werk kursiv gelassen.

KAPITEL 1

Der Begriff der Aura: Beschreibende Darstellung in Benjamins Werk

1.1 Die Begründung der Literaturtheorie bei Benjamin

In seiner Besprechung der Benjamin-Rezeption der sechziger und siebziger Jahre macht Klaus Garber auf die geschichtliche Situation dieser Rezeption aufmerksam. Garber schreibt:

Eine hochexplosive politische Situation im Zeichen des rapide eskalierenden Vietnamkrieges und der plötzlich in breiten intellektuellen Kreisen sich durchsetzenden Einsicht in die politökonomische Verfassung der Dritten Welt, verquickt mit dem innenpolitischen Kampf um die Notstandsgesetze und der Hoffnung auf einen Generalstreik, vermitteln eine Erfahrung von historischer Krisis, wie sie nur allzu deutlich dem Werk Benjamins eingeschrieben und zum Einsatzpunkt wahrhaft historischer Arbeit erhoben worden war.¹

Die politische Situation der sechziger Jahre führt dazu, daß die Studenten und die linke Intelligenz sich "neuen" marxistischen Theoretikern zuwenden. Die Studentenbewegung stellt die Voraussetzungen der Frankfurter Schule in Hinsicht

auf eine dialektische Entwicklung der Geschichte, vor allem die Theodor W. Adornos, infrage und wendet sich an Theoretiker, die ihrem Verständnis nach revolutionär denken. In diesem Kontext wird Benjamin als kritischer Marxist interpretiert und in die Literaturkritik aufgenommen.² Wie Garber bemerkt, verschärft die Kritik die tatsächlich vorhandenen Gegensätze zwischen Theodor W. Adorno und Benjamin unzulässig.³

Im Kontext der Studentenbewegung bezeichnet z. B. Helmut Salzinger Adornos Rechtfertigung der Existenz eines Kunstwerks als bürgerlich und individualistisch. Adornos bürgerliche Auffassung sieht, so Salzinger,

"Kunstwerke überhöht zu Metaphern einer imaginären geschichtlichen Bewegung: der ungeschehenen Revolution, der unerreichbaren Utopie" (Werkmeister, S. 30).

Imaginär ist diese geschichtliche Bewegung, weil es für Adorno den Umschlag aus der Negativität in die Positivität nicht gibt ... Einerseits gilt ihr (der bürgerlichen Gesellschaft, F. L.) das Individuum als höchster gesellschaftlicher Wert, andererseits jedoch unterwirft sie es dem gnadenlosen Verschleiß durch das Konkurrenzprinzip. Adornos Theorie ist tendenziell liberal und individualistisch.⁴

Adornos Geschichtsphilosophie negiert eine dialektische

Geschichtsentwicklung im Sinne einer sozialistischen Revolution.⁵ Die Negativität seiner Utopie zielt auf eine Rettung des Individuums in der Abstraktion der Kunst, während im Marxismus die Rettung des Individuums mittels kollektiver Aktion und gesellschaftlicher Revolutionen gewährleistet werden soll.⁶

Am anderen Ende des marxistischen Spektrums steht nach Salzinger der Theoretiker Benjamin. Wo Kunst nach Adorno dem Individuum die Möglichkeit bietet, sich der Entindividualisierung der technisch reproduzierten Ware zu entziehen⁷, ist das technisch reproduzierte Kunstwerk bei Benjamin Instrument der revolutionären Ideologiebildung. Benjamin signalisiert für die Studentenbewegung einen Glauben an eine revolutionäre Kunstauffassung und eine sozialistische Revolution. Benjamin gehört zu der europäischen linken Intelligenz, die während der zwanziger und dreißiger Jahre auf einen Untergang des Kapitalismus durch seine eigenen Widersprüche hofft. So schreibt er in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* über den Kapitalismus:

Es ergab sich, daß man ihm nicht nur eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier zutrauen könne sondern schließlich auch die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst

möglich machen. (GS VII.1, S. 350)⁸

Benjamins Bestätigung der Verelendungstheorie⁹, sein Glaube an einen Untergang des kapitalistischen Alten und eine sozialistische Revolution befähigt ihn, so Salzinger, von einem Funktionswechsel der Kunst, von ihrer "Fundierung auf Politik" zu sprechen.¹⁰

In dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion* schreibt Benjamin über sein Vorhaben:

Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderung in der Kunstpolitik brauchbar. (Ebd., S. 350)

Der politischen Spannung der zwanziger und dreißiger Jahre entsprechend formuliert Benjamin in diesem Aufsatz eine ästhetische Theorie parteilich: "*Der Kommunismus antwortet ihm (dem Faschismus, F. L.) mit der Politisierung der Kunst.*" (Ebd., S. 384)

In dem Denkbild *Moskau* zeigt Benjamin ein kritisches Bewußtsein der politischen Entwicklung in der Sowjetunion.¹¹ Benjamin kritisiert Stalin in seiner Arbeit *Über den Begriff*

der Geschichte.¹² Hering macht darauf aufmerksam, daß sich Benjamins Verständnis der Sowjetpresse in dem Aufsatz *Der Autor als Produzent* nicht auf empirisch gegebene Zustände bezieht, sondern daß es Benjamin um eine Ausschöpfung utopischer, technischer Möglichkeiten geht.¹³ Benjamins Kritik an Stalin führt nicht zu einer Negation der kommunistischen Utopie, sondern zu einer konstruktiven Kritik. So Salzinger:

Was aber Benjamin in den Stand versetzte, die Negativität (im Sinne Adornos, F. L.) zu verlassen, war nicht die Politik der Sowjetunion, sondern seine Geschichtsphilosophie, die den historischen Materialismus um die Dimension des Messianismus erweitert und es erlaubt, das System von einer außerhalb liegenden Position zu kritisieren.¹⁴

Benjamin wird unter Parolen wie *Fundierung auf Politik* und *Politisierung der Ästhetik* "einer der geistigen Väter der Studentenbewegung".¹⁵ Dadurch findet Benjamins Arbeit Eingang in die Literaturkritik unter dem Primat des Marxismus.¹⁶ Als repräsentativ für die Rezeption der sechziger Jahre steht Salzinger, wenn er schreibt,

Insofern die Revolution als Ergebnis historischer Vorgänge die Herstellung dieser Ordnung (des Reiches Gottes, F. L.) bedeutet, erweist sich das marxistische Glücksversprechen als theologisch

dimensioniert ... Benjamins Geschichtsphilosophie ist *materialistisch*, insofern sie auf die Revolution hin spekuliert, sie ist *utopisch*, insofern sie das Reich der Freiheit beim Wort und ernst nimmt, sie ist *marxistisch*, indem sie die Identität beider Aspekte offenbart. (eigene Hervorhebung, F. L.)¹⁷

Die Benjaminrezeption der sechziger Jahre bezieht sich auf einige Schriften, die sich einer marxistischen Interpretation fügen. Zentral unter ihnen stehen z. B. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Der Autor als Produzent*, *Kommentare zu Werken von Brecht* und *Über den Begriff der Geschichte*. Indem man den späten Benjamin als Marxisten bezeichnet, trennt man unzulässigerweise sein Frühwerk von seinen späteren Werken.¹⁸ Benjamins politische Entwicklung wird chronologisch aufgezeichnet ohne eine Verbindung im Gesamtwerk herzustellen.¹⁹

Salzinger stellt die Entwicklung Benjamins anhand des Begriffs Verfall dar. "Die Kategorie des Verfalls" der Aura, argumentiert er, hat "in Benjamins Erfahrung eine maßgebliche Funktion".²⁰ Seit Anfang der zwanziger Jahre verwendet Benjamin den Begriff des Verfalls. Paradigmatisch für die

frühe Anwendung des Begriffs dient für Salzinger der Text *Kaiserpanorama* aus dem Jahr 1928. In seiner Besprechung der deutschen Inflation versteht Benjamin sie als symptomatisch für eine gesellschaftliche Ordnung, "deren Verfalltag nun längst gekommen" ist (GS IV.1, S. 96). Salzinger kritisiert die frühen Schriften, die sich mit dem Verfall befassen:

Die Formulierung, daß der Kapitalismus zu Grunde gehe, findet sich nur in der früheren der beiden erhaltenen Vorstufen zu diesem Text. Das deutet darauf hin, daß es Benjamin hier allein um eine Beschreibung der Verfallserscheinungen gegangen ist, und zwar eine undialektische ... Benjamin sieht den Verfall mit den Augen eines Konservativen, aber eines Konservativen, der weiß, daß und warum es mit dem, dessen Verfall er beklagt, zu Ende geht, dies aber nicht zu erkennen geben will. Vielleicht, weil er es nicht einmal sich selber eingestehen mag. Denn dies Eingeständnis erforderte eine Entscheidung, die den Bruch mit eben dem bedeuten würde, dessen Verfall er beklagt.²¹

In den zwanziger Jahren befreundet sich Benjamin mit Asja Lacis und beginnt, sich mit dem Marxismus zu beschäftigen.²² Das ermöglicht ihm, so Salzinger,

die von ihm beschriebenen Verfallserscheinungen

dialektisch zu interpretieren, nämlich als Symptome, an denen der Prozeß einer fortschreitenden Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Erscheinung tritt ... Er beginnt, den Verfallsprozeß als Prozeß der Veränderung zu begreifen, er beginnt ihn historisch zu sehen.²³

Der Begriff des Verfalls wird in dem Moment kategorisch formuliert, wo Benjamin den Kapitalismus als das geschichtlich Überholte kritisiert.

Benjamins Begriff des Verfalls zu definieren liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Entscheidend ist die ideologiekritische Funktion dieses Begriffs. Salzinger gibt eine unvollständige Liste der Merkmale des Begriffs Verfall, um dessen zentrale Position in Benjamins Werk hervorzuheben:

- Verfall der Geschichte
- Verfall der Aura
- Verfall der Kritik
- Verfall der Sprache
- Verfall der Kuchenbäckerkunst
- Verfall des Intellekts
- Verfall des Menschen
- Verfall der Kochkunst
- Verfall des Kapitalismus

Verfall der Universität

Verfall der Ehe

Verfall der Parlamente²⁴

Diesen Zeichen des Verfalls liegt nach Salzinger der Verfall des Kapitalismus und des Bürgertums zugrunde. Dem Verfall folgt in der Praxis der Sieg des Proletariats und eine neue Gesellschaftsordnung, in der Theorie eine marxistische Totalität.²⁵ So Salzinger:

Indem aber Benjamin ... mit der Möglichkeit rechnet, der Kapitalismus werde an seinen eigenen Widersprüchen, wenn schon nicht sterben, so doch schwer genug erkranken, um seiner endgültigen und gewaltsamen Beseitigung wenig Widerstand mehr entgegensetzen zu haben, zeichnet sich überhaupt erst jene andere Möglichkeit ab, am Ende des Verfallsprozesses, dem er die bürgerliche Gesellschaft unterworfen sieht, möchte etwas anderes stehen als die totale "Vernichtung", nämlich das "Rettende" ... Dies Rettende wäre der Sieg des Proletariats im Klassenkampf.²⁶

1.2 *Der Aura-Begriff*

Verfall und Rettung werden in Salzingers Benjamin-Interpretation dialektisch vermittelt. Der Verfall des Kapitalismus und des Bürgertums führen zu einer Rettung im Sinne einer marxistischen Totalität. In dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bezeichnet Benjamin das Wesen dieses Verfalls mit dem Begriff der Aura.

Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.

(GS VII.1, S. 353)

Die Reproduktionstechnik ist verantwortlich für den Verfall der Aura.²⁷ Durch den Verfall wird der Begriff Aura mit dem Begriff Aktualität ersetzt.²⁸

1.2.1 Aura als Ideologie

Der Begriff Aura hat unterschiedliche Bedeutungen in dem Kunstwerk-Aufsatz. Salzinger begreift die Aura als politische Rechtfertigung der Existenz des Kunstwerks:

Unter dem Begriff Aura versteht Benjamin all das, wodurch das Kunstwerk sich als Kunstwerk legitimiert, von seinem einmaligen Dasein bis zu seiner geschichtlichen Zeugenschaft.²⁹

Die Thesen des Aufsatzes, so Benjamin,

setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite. (Ebd., S. 350)

Dementsprechend bezeichnet Aura ein Paradigma der Literaturkritik, die aus Benjamins marxistischer Perspektive überholt ist.³⁰ Klatt argumentiert zu Recht, daß der Aura-Begriff "als eine Art Denkmodell" funktioniert, "ein Denkmodell, das aus verschiedenen Versatzstücken besteht" und bezeichnet Aura u. a. als "Element eines Ideologiebildungsprozesses".³¹ Aura kann als Ideologie des Bürgertums oder des Kapitalismus verstanden werden. Verfall des Bürgertums oder des Kapitalismus heißt Verfall der Aura. Dieser Dialektik entsprechend wird Benjamins Gedankengang in drei Phasen eingeteilt: Aura, Verfall der Aura und Sozialismus als geschichtliche Utopie.³² Diese dialektische Einteilung unterliegt auch Salzingers Interpretation von Benjamin: Aura als bürgerliche Tradition, Bewußtwerden des Verfalls und Rettung oder Aktualität im Sinne einer marxistischen Totalität. Salzinger argumentiert, Benjamin formuliere den Begriff der Aura erst nachdem er den Verfall bezeichne.³³ Klatt und Stoessel beschreiben diese chronologische Entwicklung in Benjamins Denken ausführlich.³⁴

Wie oben angedeutet, führt eine Analyse von Benjamins chronologische Entwicklung oft zu einer problematischen Unterscheidung zwischen dem früheren und späteren Benjamin. Die Gegensätze zwischen einem idealistischen und einem marxistischen Benjamin und zwischen Aura und Aktualität werden oft schroff dargestellt.³⁵ Diese Unterscheidung besagt, daß es keine Verbindung zwischen dem frühen und späten Benjamin gebe. Benjamins kommunistische Stellungnahme ist jedoch problematisch. Er ist selber nie Mitglied einer politischen Partei gewesen und distanziert sich gelegentlich von der Deutschen Kommunistischen Partei³⁶, und er glaubt, Widersprüchliches und Gegenüberstehendes zu vereinbaren. In einem Brief an Scholem schreibt er, das Entscheidende sei, "immer radikal, niemals konsequent in den wichtigsten Dingen zu verfahren". (B, S. 425) Diese Radikalität betrifft einen Marxismus genauso wie eine Metaphysik. Es gibt, so Benjamin, eine "Identität, die sich allein im paradoxen Umschlagen des einen in das andere (in welcher Richtung auch immer) ... erweist". (Ebd., S. 425) Aura und Aktualität als eine begriffliche oder politische Opposition zu interpretieren, heißt, den Begriff Aura ideologisch einzuschränken und Benjamins Postulierung einer Identität zwischen Extremen außer Acht zu lassen.³⁷

1.2.2 Aura als Akt der Wahrnehmung eines materiellen Wesens

Benjamin formuliert den Begriff der Aura zum ersten Mal in einem Kontext, wo Aura nicht eine bürgerliche Ideologie bezeichnet. In einem Text aus dem Jahr 1930, *Protokolle*, in dem Benjamin die Erfahrung des Haschischrausches aufzeichnet, beschreibt er die Aura als verbunden mit der Wahrnehmung. Aura erscheint an einem Gegenstand im Moment der Wahrnehmung.

Und ich stellte – wenn auch gewiß nicht schematisch – in dreierlei Hinsicht die echte Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische StrahlENZAUBER gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. (ÜH, S. 107)

Benjamin setzt den Begriff in keinen theoretischen Rahmen, sondern gibt eine beschreibende Darstellung des auratischen Objekts, wie es in dem Moment der Wahrnehmung erscheint. Aura

bezeichnet in diesem Sinne das materielle Wesen eines Objekts. Dieses Wesen bezeichnet Benjamin als Ornament:

Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. (Ebd., S. 107)

Im Kunstwerk-Aufsatz wird das Ornament als "Hülle" eines Gegenstandes bezeichnet. (GS VII.1, S. 355) Der Begriff Aura bedeutet also ein Bewußtsein oder -werden der Materie. Salzinger verbindet den materiellen Aspekt der Aura mit einem Materialismus und versucht Benjamins Marxismus mit der Formulierung des Aura-Begriffs zu verbinden. So Salzinger:

Benjamins materialistische Kunsttheorie ist ein Hasch-Einfall ... Die Haschisch-Notiz stammt vom März 1930, seine Kunsttheorie aber formuliert Benjamin erst in der Mitte der dreißiger Jahre. Das macht - wie gesagt - das Haschisch.³⁸

Es ist jedoch falsch, Benjamins Aura-Begriff und seine Wendung zum Materialismus an einer einzigen Quelle festzumachen, wie Salzinger es tut, wenn er behauptet, Benjamins Materialismus sei ein Hasch-Einfall. Viel eher soll in Betracht gezogen werden, daß Benjamins Denken eine bestimmte Entwicklung innewohnt. So findet man bestimmte Merkmale des Aura-Begriffs in früheren Benjamintexten.³⁹

1.2.3 Aura in der Subjekt-Objekt Beziehung

Schweppenhäuser bezeichnet die auratische Wahrnehmung als Resultat einer Sensibilisierung des betrachtenden Ichs. Sie dient jedoch einem bestimmten Zweck:

Die sogenannte Sensibilisierung ist nicht Selbstzweck, sondern Medium: etwas wie der Hebel, den Benjamin in die brüchigsten Stellen des gesamten Gefüges treibt, zu dem die apperziven Vermögen, das Ineinander von Sensorium und Intellektualität, von Subjekt und Objekt kulturell längst versteinert sind. An der Figuration der auseinandergefallenen Brocken liest er ab, wie Subjekt und Objekt von sich aus zueinanderstreben und was kultureller Zwang an ihnen verdarb.⁴⁰

Der Idealismus geht von einer Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt aus.⁴¹ Benjamin versucht diese kulturelle Trennung von Subjekt und Objekt aufzuheben. In der auratischen Wahrnehmung sollen sich Subjekt und Objekt annähern. Der Begriff Aura ist Ausdruck dieses Annäherungsversuchs zwischen Subjekt und Objekt. So Hart und Grzimek über das Subjekt-Objekt-Verhältnis in der auratischen Wahrnehmung:

Das Schema, von dem Benjamin ausgeht, ist einfach. Es entspricht dem Subjekt-Objekt-Verhältnis ...⁴²

Auch Stoessel argumentiert, daß Aura sich "nur in der *Beziehung von Subjekt und Objekt ... manifestiert*".⁴³ Über die Auffassung, daß es sich um eine bestimmte Subjekt-Objekt-Beziehung handelt, herrscht allgemeine Übereinstimmung bei den Benjamin-Kritikern.⁴⁴

1.2.4 Das Modell "Nähe und Ferne"

Im Kunstwerk-Aufsatz illustriert Benjamin das Konzept der Aura

an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen ... Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. (K, S. 15)

Diese Definition, so Benjamin,

stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raumzeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach "Ferne so nah es sein mag". Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt. (Ebd., S. 16)

Ein Kunstwerk hat also einen auratischen Inhalt, der optisch erfaßbar ist. Die Kategorien Nähe und Ferne bezeichnen diesen Inhalt. Die Ferne des auratischen Kunstwerks bezeichnet, daß das Wesen des Kunstwerks unerreichbar ist, jedoch in auratischer Wahrnehmung momentan erfaßt werden kann. Die Wahrnehmung des materiellen Objekts im Haschischrausch wird also mit der Wahrnehmung des Kunstwerks gleichgesetzt. Wie die Aura der Haschisch-Protokolle ist das Wesen des Kunstwerks "eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futtertal eingesenkt liegt". (UH, S. 107) Die kategoriale Bestimmung von Nähe und Ferne ist ein Versuch, das Wesen der Kunst im hermeneutischen Wahrnehmungsprozeß faßbar zu machen.⁴⁵

1.2.5 Aura als ästhetische Wahrnehmung

Dadurch, daß der Aura-Begriff als bürgerliche Ideologie im Sinne einer Rechtfertigung eines Kunstwerks interpretiert wird, übersehen einige Kritiker einen wesentlichen Aspekt der auratischen Wahrnehmung. In den Haschisch-Protokollen schildert Benjamin folgende Wahrnehmung:

Eine Weile erschienen mir überlebensgroße Kuchen, Kuchen die so gewaltig waren, daß ich, als stünde ich vor einem hohen Berge, nur einen Teil von ihnen

sehen konnte. Ich erging mich ausführlich in Beschreibungen davon wie solche Kuchen so vollendet seien, daß man nicht nötig habe, sie zu essen, weil sie unmittelbar durch die Augen alle Begierde stillen. Und ich nannte das "Augenbrot". Wie es dann zu der oben erwähnten Prägung kam, ist mir nicht mehr erinnerlich. Aber ich glaube, nicht zu irren, wenn ich sie mir so konstruiere: daß man die Kuchen heutzutage essen müsse, daran sei eben Schuld der Niedergang der Kuchenbäckerkunst.

(Ebd., S. 109f.)

Es handelt sich hier um die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt (dem wahrnehmenden Ich und dem Kuchen). Zentral in dieser Beziehung ist die optische Wahrnehmung. Der Akt der Anschauung oder Wahrnehmung und die dazugehörige sprachliche (oder künstlerische) Reflexion spielt eine vermittelnde Rolle zwischen Wahrnehmendem und der von ihm wahrgenommenen Materie.

Entscheidend ist die Tatsache, daß der Betrachter oder das Subjekt hier nicht die Kuchen zu essen braucht, weil sie "vollendet" sind. Das heißt, das Subjekt erkennt das Wesen der Materie. Im Akt der Anschauung erwidert das Objekt, hier die Kuchen, den Blick des Subjekts. Es findet also eine gegenseitige Anerkennung von Subjekt und Objekt statt. Den

Blick des Betrachters hebt Benjamin in dem Text *Zentralpark* hervor:

Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in die Natur: *der Blick wird erwidert*. (GS I.2, S. 670 – eigene Hervorhebung, F. L.)

In der Arbeit *Über einige Motive bei Baudelaire* bezeichnet Benjamin das Resultat dieser Erwidering des Blicks als Belehnung⁴⁶:

Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. (Ebd., S. 646f.)

Dem Subjekt wird die Gabe, auratisch wahrzunehmen, kontrakthaft übergeben. Jedoch behält das Subjekt nicht das auratisch vollendete Wesen des Objekts. Die Nähe des Objekts verschwindet in eine Ferne. Im Rückblick ist dem Subjekt das Wesen der auratischen Erscheinung "nicht mehr erinnerlich". An die Stelle der Betrachtung vollkommener Kuchen tritt die "Niedergang der Kuchenbäckerkunst". (UH, S. 110) Das Verschwinden der auratischen Erscheinung wird in dem Modell von Nähe und Ferne ausgedrückt. Hart und Grzimek schreiben, das Modell von Nähe und Ferne sei zu verstehen als

eine Erfahrung ..., wie sie der machen mag, der, ins Erscheinungsbild sich versenkend, die Ratio

zweckgerichteten Handelns vergißt. Angespielt wird offenbar auf eine kontemplative Haltung ..., in der das wahrnehmende Subjekt zum Schein die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen seiner Erfahrungswirklichkeit abstreift.⁴⁷

Auratisch wahrzunehmen heißt dementsprechend *kontemplativ* und *scheinhaft* wahrzunehmen. Benjamin hebt den Aspekt des Scheins in der zweiten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes aus dem Jahre 1936 hervor. Kunst, die in einer Welt existiert, in der die Technik eine Reproduktion noch nicht ermöglichte, hat nach Benjamin die Qualität eines Scheins und einer Autonomie. (GS VII.1, S. 362) Das heißt, die Wahrnehmung dieser Kunst existiert in einem gesellschaftlichen Freiraum. Die auratische Wahrnehmung ist also eine Schein-Wahrnehmung, die die Ratio des Alltags transzendiert und sich in der Ästhetik ausdrückt. Hart und Grzimek schreiben über die auratische Wahrnehmung:

Die Wahrnehmung ist mithin nicht allein als eine optische bestimmt, sondern ästhetisch in dem unbestimmten Maße des Heraustretens aus dem meßbaren Ablauf der Zeit. Wird der Augenblick der Wahrnehmung zum Teil der Erscheinung, nämlich des Scheins einer in sich ruhenden Objektwelt, dann erfährt das Subjekt sich selber als Komponente eines *Bildes*, dessen Gehalt die datierbaren

Elemente seiner Struktur überbietet. Mit anderen Worten: die ästhetische Erfahrung, von der im Bild der Aura die Rede ist, transzendiert alle gewöhnliche Erfahrung, wie sie im Rahmen der alltäglichen Begebenheiten eher erlitten denn bewußt gelebt wird.⁴⁸

Benjamin bezeichnet diese Wahrnehmung als "*Erfahrung der Aura*". (GS I.2, S. 646) Aura bezeichnet also die *Erfahrung einer ästhetischen Wahrnehmung*, die außerhalb des Rahmens der Alltagserscheinungen oder -wahrnehmungen liegt. Über die Belehnung schreibt Benjamin:

Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne ... Worte können auch ihre Aura haben. (Ebd., S. 647)

Der Begriff Aura bedeutet nicht nur eine ideologische Rechtfertigung der Existenz des Kunstwerks, sondern auch die ästhetische Anschauung des Kunstwerks. Die Erfahrung dieser Anschauung ist die einer Kontemplation.

1.2.6 Aura und Erfahrung

In dem Nachwort der letzten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes

benutzt Benjamin den Aura-Begriff in einem Kontext, der die Interpretation eines Ideologiebildungsprozesses oder einer ästhetischen Anschauung ausschließt. Benjamin schreibt über die Funktion der Technik in der Kriegssituation:

Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie (die Technik, F. L.) den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengraben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen. (K, S. 44)

In einem Text aus dem Jahre 1933, *Erfahrung und Armut*, setzt Benjamin sich mit dem Kriegsgeschehen auseinander. Er schreibt:

die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914 - 1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat ... Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an unmittelbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre danach in der Flut der Kriegsbücher ergossen hat, war alles andere als Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt. (GS II.1, S. 214)

Benjamin interpretiert hier die Kriegssituation nach dem

Begriff einer Erfahrung, die "von Mund zum Ohr", das heißt mündlich vermittelt wird. Diese orale Übertragung von Erfahrung wird in der modernen technischen Gesellschaft negiert.⁴⁹ Benjamin benutzt das Motiv der Natur als positives Vergleichsbild zu einer modernen Gesellschaft. In einer quasi Natur-Gesellschaft richtet der Mensch sich nach den Naturgesetzen. Benjamin schreibt:

Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Körper.

(Ebd., S. 214)

In dem Text *Der Erzähler* unterscheidet Benjamin zwischen zwei Archetypen der Erzählung, nämlich dem Ackerbauer und dem Seemann. (GS II.2, S. 440)⁵⁰ Obwohl Benjamin in diesem Text den Begriff der Aura nicht benutzt, weist er der Figur des Erzählers Merkmale des Aura-Begriffs zu. Der Erzähler,

ein Mann, der dem Hörer Rat weiß ... Rat, in den Stoff gelebten Lebens eingewebt, ist Weisheit. Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt. (Ebd., S. 442)

Diese epische Weisheit erlaubt dem Erzählenden "eine Autorität". (Ebd., S. 444)⁵¹ In *Zentralpark* verbindet Benjamin Natur, Aura und Erfahrung. (GS I.2, S 670)

Eine Erfahrung kann als auratisch bezeichnet werden, insofern die unmittelbare Umwelt den Blick des Betrachters erwidert. Das heißt, der Erzähler, Verkörperung des Subjekts, ist in einer gesellschaftlichen Position, die es ihm ermöglicht, seine Umwelt zu durchschauen. Diese gesellschaftliche Erkenntnis erlaubt dem Individuum eine Autorität. Aura dient im Kontext der gesellschaftlichen Erfahrung als Erkenntnisbegriff.

Die "epische Wahrheit" verkörpert eine Erkenntnis, die ausstirbt, weil der Mensch in einer Natur-Gesellschaft anderer gesellschaftlicher Erfahrung ausgesetzt wird als in der Moderne. Bersani weist darauf hin, daß Benjamins Auffassung einer Natur oder vortechnischen Gesellschaft keiner geschichtlichen Wahrheit entspricht.⁵² Vielmehr entspricht Benjamins Auffassung Lukàcs' Voraussetzung einer homogenen Gesellschaft. ⁵³

Kapitel 2

Der Aura-Begriff als Spekulative Philosophie

2.1 *Erfahrung als Erkenntnis*

In der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* schreibt Hegel:

Das unmittelbare Dasein des Geistes, das Bewußtsein, hat zwei Momente, des Wissens und der dem Wissen negativen Gegenständlichkeit.⁵⁴

Diese zwei Momente, so Hegel,

treten ... als Gestalten des Bewußtseins auf. Die Wissenschaft dieses Weges ist Wissenschaft der *Erfahrung*, die das Bewußtsein macht.⁵⁵

Erfahrung ist in dem hegelschen Modell gleichzusetzen mit dem Zustandekommen eines Bewußtseins. Diese Erfahrung bezeichnet er als eine "dialektische Bewegung ... , welche das Bewußtsein an ihm selbst, sowohl an seinem Wissen als an seinem Gegenstande ausübt".⁵⁶ Er unterscheidet also zwischen drei Momenten der Erfahrung: *der Wahrnehmung des Gegenstandes an Sich* (die Materie), dem sich *selbst-reflektierenden Bewußtsein* des wahrnehmenden Subjekts und *dem Wissen*, Resultat des sich-reflektierenden Bewußtseins. Die Wahrnehmung, Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, stellt

die Erfahrung dar, die mittels der Reflexion zur Erkenntnis verarbeitet wird. Die Erfahrung ist in dem hegelschen Modell also das Moment, in dem das Subjekt im Bewußtsein oder in der Sprache kategorisch Wahrnehmung verarbeitet und sich in eine Beziehung zum Objekt und dadurch in einen Diskurs setzt.⁵⁷

Die auratische Wahrnehmung geht gleicherweise von einer Beziehung zwischen dem reinen Gegenstand (Objekt) und dem sich-reflektierenden Bewußtsein (Subjekt) aus.⁵⁸ Der Begriff der Belehnung⁵⁹ besagt, daß das Begehren des Subjekts durch den Blick der Materie gestillt wird. Mit anderen Worten, das Subjekt erkennt das materielle Objekt (die vollendeten Kuchen des Haschischrauchers) in der Wahrnehmung. Die auratische Wahrnehmung ist nach dem hegelschen Modell als eine grundlegende Erfahrung zu verstehen, die sprachlich zu einer kategorischen Erfahrung verarbeitet werden soll.

Kristeva bezeichnet diese primäre Stufe der Erfahrung, die Wahrnehmung ohne Selbstreflexion, als

das Moment der unmittelbaren Erscheinung des Gegenstandes für das Bewußtsein, das reines Erfassen ist.⁶⁰

Die erste Stufe unterscheidet sich, so Kristeva, von dem Moment der wirklichen Erfahrung, in der

sich ein neuer Gegenstand aus dem ersten herausbildet, und zwar durch die Rückwendung des Bewußtseins auf sich selbst, durch unsere eigene "Zutat".⁶¹

Das heißt, eine grundlegende Erfahrung in Form der Wahrnehmung soll durch Reflexion verarbeitet werden. Diese grundlegende erfahrende Wahrnehmung gilt für Hegel erst als Erfahrung, *nachdem* sie kategorisch verarbeitet worden ist. Nach Hegel konstituiert sich das Subjekt durch die Verarbeitung einer wahrnehmenden Erfahrung neu. Er schreibt, die "Erfahrung wird eben diese Bewegung genannt", worin das betrachtende Subjekt "sich entfremdet, und dann aus dieser Entfremdung zu sich zurückgeht". Resultat dieser Bewegung ist das "Eigentum des Bewußtseins".⁶² Die "eigene Zutat" zu dem Bewußtseins des Subjekts wird durch die Fähigkeit der Selbstreflexion ermöglicht und gestaltet die Beziehung des Subjekts zu dem Objekt neu, indem das Bewußtsein sich erweitert. In diesem Kontext hat die Wahrnehmung, wie auch die auratische, eine erkenntnistheoretische Funktion. Wahrnehmung und Erfahrung dienen also als grundlegend für Erkenntnis.

Die auratische Wahrnehmung Benjamins dient als eine Annäherung an das Objekt.⁶³ Diese Annäherung impliziert, daß subjektive Erkenntnis über die Materie kategorisch

verarbeitet werden sollte und das Bewußtsein durch eine "Zutat" oder neues Wissen sich erweitern wird. Nach dem hegelschen Modell soll die kategorische Verarbeitung der Erfahrung noch stattfinden. In der Wahrnehmung auratischer Kuchen in *Protokolle* nimmt Benjamin die Kuchen als vollendet wahr. Diese Wahrnehmung eines vollendeten Objekts gilt nach dem hegelschen Modell als eine erste Stufe der Erfahrung. Das Subjekt entfremdet sich und nimmt in der Entfremdung ein vollendetes Objekt wahr. Nach dem hegelschen Modell wird die erste Stufe der Erfahrung ausgeführt. Jedoch ist es dem Betrachter der Haschisch-Protokolle "nicht mehr erinnerlich", wie er zur Wahrnehmung vollkommener Kuchen gekommen ist. (UH, S. 110) Die eigene Reflexion kann das Wesentliche der auratischen Wahrnehmung nicht kategorisch fassen. Dadurch problematisiert Benjamin die hegelsche Verarbeitung primärer wahrnehmenden Erfahrung. Eine Zutat zu dem Bewußtsein, Produkt der Selbstreflexion, wird problematisiert, indem das Wahrgenommene nicht genau bezeichnet wird.

Die Reflexion über das Wahrgenommene, die zweite Stufe der wahrnehmenden Erfahrung, dient im hegelschen Modell also dem Zweck, sich mit dem Erkennen des Objekts auseinanderzusetzen; das heißt das Subjekt in eine Beziehung zum Objekt zu setzen und in einen Diskurs einzubinden.⁶⁴ Der hegelsche

Begriff der Erfahrung heißt also, das Subjekt in einen rationalen Diskurs einzubinden. So wie sich der Haschischraucher mit seinem apperzeptiven Vermögen mit der Materie auseinandersetzt, so durchzieht eine erkenntnistheoretische Problematisierung der Wahrnehmung und der Erfahrung als Motiv Benjamins Gesamtwerk.

2.2 *Spekulative Theorie*

Hegel argumentiert, daß ein Unterschied zwischen Sein (Subjekt) und Wissen (über das materielle Objekt und Resultat der Selbstreflexion) sich nur im Inhalt aufrechterhalten könne, sich jedoch in der Form auflöse. Lyotard schreibt: "This form is ... what Hegel calls the subject."⁶⁵ Diese Form ist die des Subjekts, das das Äußere in sich faßt. Die Bewegung der Erfahrung, in der das Subjekt sich von sich entfremdet, um dann wieder zu sich zurückzugehen, bezeichnet Hegel als eine spekulative Philosophie. Er schreibt:

Sie (die Momente des Geistes, F. L.) fallen nicht mehr in den Gegensatz des Seins und Wissens auseinander, sondern bleiben in der Einfachheit des Wissens, sind das Wahre in der Form des Wahren, und ihre Verschiedenheit ist nur Verschiedenheit des Inhalts. Ihre Bewegung, die sich in diesem Elemente zum Ganzen organisiert, ist die *Logik* oder

*spekulative Philosophie ... (eigene Hervorhebung,
F. L.)*⁶⁶

Lyotard schreibt, "Hegel's discourse ... states what
speculative language ought to be".⁶⁷

Dadurch, daß die auratische Wahrnehmung Benjamins nicht mehr
erinnerlich ist und er die Erkenntnis der Materie
problematisiert, bezeichnet Schweppenhäuser die auratische
Wahrnehmung als "der spekulativen verwandt".⁶⁸

Schweppenhäuser kritisiert die idealistische spekulative
Theorie:

In der spekulativen Versöhnung von Subjekt und
Objekt soll die Heilung vollbracht sein: sie war es
vermittels des Begriffs ... idealistisch und
imaginär.⁶⁹

Bei Benjamin hingegen meint Schweppenhäuser, ernüchtert sich
"spekulatives Denken in materialistischer Dialektik", indem
das Subjekt "mit den Objekten und Dingen mimetisch den Kontakt
schließen".⁷⁰

Gramsci schreibt:

Man kann sagen, daß jede Kultur ihr spekulatives
und religiöses Moment hat, das zeitlich mit der
völligen Hegemonie der diese Kultur

repräsentierenden Gesellschaftsklasse zusammenfällt, und das vielleicht genau mit dem Moment zusammenfällt, in dem sich die wirkliche Hegemonie an der Basis auf molekuläre Weise aufzulösen beginnt, ... deshalb beobachtet man, daß jede sogenannte Verfallsepoche (in der sich die alte Welt auflöst) durch ein raffiniertes und höchst "spekulatives" Denken charakterisiert ist.⁷¹

Benjamin schreibt in den *Protokollen*, daß der Aura-Begriff polemisch gemeint ist. (Ebd., S. 106ff.) Die Polemik des Aura-Begriffs bezieht sich auf die Subjekt-Objekt-Beziehung im deutschen Idealismus. Insofern der Aura-Begriff als spekulativ zu bezeichnen ist, heißt das, daß der Begriff Aura als Denkmodell an der Basis des Idealismus rüttelt - hier an der Trennung von Subjekt und Objekt, von Geist und Materie.

Wenn Benjamin die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt infrage stellt, stellt er gleichzeitig die kulturelle Wahrnehmung oder Erkenntnis, infrage. Im Kunstwerk-Aufsatz schreibt er:

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung. (GS VII.1, S. 354)

Die kategorische Verarbeitung der Erfahrung (die

Selbstreflexion, die das Bewußtsein erweitert) findet Ausdruck in der Sprache – Lautsprache, Bildsprache, Schriftsprache. Sprache dient in diesem Kontext als Kanon der geschichtlichen Erfahrung. In dem Aufsatz *Lehre vom Ähnlichen* schreibt Benjamin:

jene mimetische Gabe, welche früher das Fundament der Hellsicht gewesen ist, sei in jahrtausendlangem Gange der Entwicklung ganz allmählich in die Sprache und Schrift hineingewandert und habe sich in ihnen das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit geschaffen ... Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsicht ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat. (GS II.1, S. 209)

Eine spekulative Theorie stellt also die Repräsentation geschichtlich-bedingter Wahrnehmung in der Sprache infrage. Eine spekulative Sprachphilosophie, so Lyotard,

is distinguished from the natural in that it brings to expression the duplicity of meanings and their unification, which remains undeveloped in natural language.⁷²

Eine natürliche Sprache wird hier als die normative verstanden. Das heißt, der Sprachkanon und die Voraussetzungen eines Kanons werden durch das Spekulative infrage gestellt.

Über das Schöne, traditionell als Wesen des Kunstwerks betrachtet, schreibt Benjamin:

Soweit die Kunst auf das Schöne ausgeht und es, wenn auch noch so schlicht, "wiedergibt", holt sie es (wie Faust die Helena) aus der Tiefe der Zeit herauf. Das findet in der technischen Reproduktion nicht mehr statt. (In ihr hat das Schöne keine Stelle.) (GS I.2, S. 646)

Das heißt, die traditionelle Auffassung der Wahrnehmung und der Erfahrung werden durch ein spekulatives Denken und die Entwicklung der Technik infrage gestellt. Benjamins Analyse der Wahrnehmung in der Moderne findet unter dem Primat der Entwicklung der Technik statt.

Aufgabe dieser Arbeit ist es, Walter Benjamins Analyse auratischer und moderner, nicht-auratischer Wahrnehmung und Erfahrung zu verarbeiten. Die Sprache wird als Repräsentation von Erkenntnis untersucht. Die subjektive Wahrnehmung wird in dieser Erkenntnis verarbeitet.

Kapitel 3

Beschreibung der Anschauungsästhetik

3.1 *Herrschaft des Subjekts*

Die auratische Apperzeption ermöglicht es dem Subjekt, die Distanz zwischen sich und dem Objekt aufzuheben und die Materie, wenn auch nur optisch und temporal, zu erfassen. Eine hegelsche Erfahrung wird problematisiert, da die auratische Wahrnehmung auf der sprachlichen und begrifflichen Verarbeitung verzichtet, um eine Einheit zwischen dem Sein und dem Bewußtsein herzustellen.⁷³ Damit problematisiert Benjamin eine Grundvoraussetzung des abendländischen Denkens, nämlich die Herrschaft des Subjekts in einer erkenntnistheoretischen Trennung zwischen Subjekt und Objekt.

Habermas erklärt das Paradigma der Moderne anhand der Stellung des Subjekts. Moderne wird hier als Diskurs einer bürgerlichen, autonomen Subjektivität verstanden, die ihren Ursprung im späten 18. Jahrhundert hat.⁷⁴ Habermas schreibt über die Position des Subjekts:

In der Moderne verwandeln sich ... das religiöse Leben, Staat und Gesellschaft, sowie Wissenschaft,

Moral und Kunst in ebensoviele Verkörperungen des Prinzips der Subjektivität. Deren Struktur wird *als solche* erfaßt in der Philosophie, nämlich als abstrakte Subjektivität ... in der Gestalt des absoluten Selbstbewußtseins ... Es handelt sich um die Struktur der Selbstbeziehung des erkennenden Subjekts, das sich auf sich als Objekt zurückbeugt, um sich wie in einem Spiegelbild – eben spekulativ – zu ergreifen.⁷⁵

In der Moderne setzt sich das Ich, das sich selbst durch Reflexion als Objekt betrachtet, im Bewußtsein als Absolutes. Die Problematik des Setzens des Ichs, Resultat der Wahrnehmung eines materiellen Nicht-Ichs und Reflexion über das Wahrgenommene, spricht Benjamin bereits in seinen Frühschriften an.

In *Die Bestimmung des Menschen* schreibt Fichte über das Erfassen eines Gegenstandes und die Funktion des reflexiven Bewußtseins in der Vollendung der Erfahrung:

Man hat dieses Bewußtsein sehr passend Anschauung genannt. In allem Bewußtsein schaue ich mich selbst an; denn Ich bin Ich: für das Subjektive, das Bewußtseiende, ist es Anschauung. Und das Objektive, das Angeschaute und Bewußte, bin

abermals ich selbst, dasselbe Ich, welches auch das anschauende ist, – nur eben objektiv, vorschwebend dem Subjektiven.⁷⁶

Fichte unterscheidet zwischen dem Bewußtseienden oder Subjektiven und dem Angeschauten oder Objektiven. Es gibt zunächst eine subjektive Anschauung oder Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung wird zu einer Erfahrung verarbeitet – das Moment, in dem subjektives Sein und objektives Bewußtsein eine Einheit bilden. Das Resultat ist ein objektives Bewußtsein. Benjamin versteht diese Bewegung, die Erfahrung und Konstituierung eines objektiven Bewußtseins als eine formale Methode oder Form einer Konstitution des Subjekts. In *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* schreibt er:

Das absolute Subjekt, auf welches allein die Handlung der Freiheit sich bezieht, ist Zentrum dieser Reflexion und daher unmittelbar zu erkennen. Nicht um Erkenntnis eines Gegenstandes durch Anschauung, sondern um die *Selbsterkenntnis einer Methode, eines Formalen* – nichts anders repräsentiert das absolute Subjekt – handelt es sich. (GS I.1, S. 21)

Die Darstellung der Wahrnehmung und Konstituierung eines objektiven Bewußtseins in der abendländischen Philosophie ist als eine formale Methode zu verstehen, die die Beziehung

zwischen Subjekt und Objekt bestimmt. Diese Methode führt zur Selbsterkenntnis mittels Selbstreflexion, in der das Subjekt sich als Objekt wie in einem Spiegelbild anschaut.⁷⁷

Diese Methode führt nach Benjamin zu keiner materiellen Erkenntnis. In einer Subjekt-Objekt-Beziehung hat das absolute Subjekt eine widersprüchliche Beziehung zu der Materie. Einerseits setzt das Ich sich dem Angeschauten gegenüber und erkennt dadurch eine Objektivität der Materie; gleichzeitig aber beansprucht das Ich für sich eine Objektivität und eine Herrschaft dem Objekt gegenüber.⁷⁸

Hegel postuliert in *Philosophie der Weltgeschichte* eine Idee, die sich außerhalb des Subjekts in die Wirklichkeit setzt und diese Wirklichkeit mit sich vereinbart. Über die Idee schreibt er:

Sie ist zunächst ein Inneres, Untätiges, ein nicht Wirkliches, Gedachtes, Vorgestelltes, das Innere in dem Volke; und das, wodurch dies Allgemeine betätigt, herausgesetzt wird, daß es wirklich sei, ist die Tätigkeit der Individualität, die das Innere in die Wirklichkeit setzt und das, was man fälschlicherweise Wirklichkeit nennt, die bloße Äußerlichkeit, der Idee gemäß macht.⁷⁹

Hegels Idee und Erfahrung, so Kristeva,

ist gemeinsam, daß sie mit der Bestimmung des äußeren Seins in einem Verhältnis stehen: die Erfahrung löst sich von ihm ab, die praktische Idee gelangt zu ihm. In beiden Momenten ist das Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit unmittelbar; doch während die *Erfahrung* sich von ihr losmacht und zur logischen Vereinigung im Bewußtsein voranschreitet, kehrt die *praktische Idee* in sie zurück, indem sie sich von der Selbsterkenntnis entfernt.⁸⁰

Zunächst trennt sich die subjektive Erfahrung von der äußeren Wirklichkeit. In dem reflektiven Bewußtsein des Subjekts findet darauf eine "logische Vereinigung" dieser Trennung statt – subjektive Erfahrung der äußeren Wirklichkeit wird in dem Bewußtsein kategorisch verarbeitet. Die Idee, kategorische Verarbeitung der Erfahrung der äußeren Wirklichkeit, formuliert sich in Vereinbarung subjektiver Erfahrung mit eben dieser Wirklichkeit. Diese Vereinbarung ist der Anspruch des Subjekts auf Objektivität. In dem Moment, wo die hegelsche Erfahrung stattfindet und das Bewußtsein eine Idee formuliert, wird eine Herrschaft der Idee des Subjekts über das äußere Sein oder die Materie festgelegt. Die Idee kann als Zutat zum Bewußtsein des Subjekts verstanden werden. Diese Zutat richtet sich wieder nach außen und die gleiche

Bewegung findet wieder statt. Diese Bewegung wiederholt sich ständig. "There is," schreibt Lyotard, "in Hegel, a sort of eternal return (without repetition)."⁸¹

Eine Anerkennung des äußeren Seins oder der Materie geschieht in diesem Denksystem paradoxerweise unter dem Primat eines Subjekts, das beansprucht, Verkörperung der Objektivität zu sein. Im Kontext der Aufklärung im 18. und 19. Jahrhunderts, schreibt Habermas, erzeugt das "Prinzip der Subjektivität ... im Streit zwischen Orthodoxie und Aufklärung eine Positivität".⁸² Das Subjekt muß im Prozeß der Selbstbehauptung Materie in Form der "Natur zum Objekt machen und unterdrücken".⁸³ Insofern als das Prinzip der Subjektivität eine Vernunft darstellt⁸⁴, hat es einen repressiven Charakter. Habermas schreibt:

Dieser repressive Charakter der Vernunft ist allgemein in der Struktur der Selbstbeziehung, d. h. der Beziehung eines sich zum Objekt machenden Subjekts begründet.⁸⁵

3.2 *Sprache und Wahrheit*

In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schreibt Benjamin:

Erkenntnis ist ein Haben. Ihr Gegenstand selbst

bestimmt sich dadurch, daß er im Bewußtsein ...
innegehabt werden muß. Ihm bleibt der
Besitzcharakter. Diesem Besitztum ist Darstellung
sekundär. Es existiert nicht bereits als ein Sich-
Darstellendes. Gerade dies aber gilt von der
Wahrheit. Methode, für die Erkenntnis ein Weg, den
Gegenstand des Innehabens ... zu gewinnen, ist für
die Wahrheit Darstellung ihrer selbst und daher als
Form mit ihr gegeben. (Ebd., S. 209)

Benjamin untersucht hier die Beziehung zwischen der Wahrheit
eines Gegenstandes oder Phänomens und der diskursiven
Erkenntnis dieser Wahrheit. Eine theoretische oder diskursive
Erkenntnis enthält einen Besitzcharakter, "ein Haben." Das
Bewußtsein enthält ein Wissen über einen dem Bewußtsein
äußeren Gegenstand. Indem das Wissen als Resultat einer
erkenntnistheoretischen Methode in einen theoretischen
Diskurs eingeschrieben wird, ist es ein theoretisches Haben.
Dieses Wissen stellt sich in der Form einer Methode dar.
Diese Darstellung ist sekundär, insofern ihr eine Wahrnehmung
oder Erfahrung ihrer diskursiver Verarbeitung unterliegt. Die
Erkenntnis eines Gegenstands oder Phänomens unterscheidet
sich jedoch von der Wahrheit des untersuchten Objekts. Wie
Hörisch schreibt:

eine Frage, die Erkenntnis heischt, verfehlt
Wahrheit aus strukturalen Gründen ... Zum einen ist

Erkenntnis relational strukturiert.⁸⁶

Die Erkenntnis ist sekundär in Beziehung zur Wahrheit. Die Wahrheit kann nicht in der Erkenntnis dargestellt werden. Findet eine rationale oder hegelsche Erfahrung statt, d. h. wird das Wissen über einen Gegenstand kategorisch formuliert, bleibt die Wahrheit der Erkenntnis fern. Das Subjekt ist nach Benjamin nicht in der Lage, Wahrheit als Inbegriff einer erkenntnistheoretischen Einheit zu postulieren.⁸⁷ Er schreibt:

Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale. Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein.

(GS I.1, S. 216)

Wird die Wahrheit der Rationalität und dem Besitzwollen des Erkennens unterworfen, geht der Wahrheitsgehalt eines Phänomens verloren.⁸⁸ Benjamin schreibt:

Die Wahrheit ist der Tod der Intention ... die Struktur der Wahrheit (erfordert, F. L.) ein Sein, das an Intentionslosigkeit dem schlichten der Dinge gleicht, an Bestandhaftigkeit aber ihm überlegen wäre. Nicht als ein Meinen, welches durch die Empirie seine Bestimmung fände, sondern als die das

Wesen dieser Empirie erst prägende Gewalt besteht die Wahrheit. Das aller Phänomenalität entrückte Sein, dem allein diese Gewalt eignet, ist das des Namens. Es bestimmt die Gegebenheit der Ideen. Gegeben aber sind sie nicht sowohl in einer Ursprache, denn in einem Unvernehmen, in welchem die Worte ihren benennenden Adel unverloren an die erkennende Bedeutung besitzen. (Ebd., S. 216)

Der frühe Benjamin denkt in metaphysischen Kategorien.⁸⁹

Benjamin unterscheidet zwischen der Sprache des Namens und der des Wortes. Das Sein verkörpert eine sprachliche Wahrheit des Namens. Diese Wahrheit der intentionlosen Idee kann sich in dem rationalen, begrifflichen Wort nicht ausdrücken. Sie bleibt unverhüllter Schein. Stoessel schreibt:

Denn anders als bei Hegel resümiert sich Benjamins Wahrheitsbegriff nicht im *Subjekt* als dem im Prozeß der Geschichte zu sich selbst gekommenen Geist oder (Selbst-)Bewußtsein, sondern in einem alle empirische und transzendente Subjektivität überschreitenden *Sein*.⁹⁰

Dieses Sein ist in erster Linie ein sprachliches. Hörisch schreibt, es ist

eine analytische Implikation der Benjaminschen Verschränkung des Wahrheits- und Sprachbegriffs, daß er Sein als an sich selbst sprachlich verfaßt

denkt - das ist das geheime Zentrum des Denkens
Benjamins.⁹¹

Das heißt, das Subjekt muß in seiner Erkenntnis einer
Wahrheit scheitern und kann kein Absolutes postulieren. Nach
Benjamin, schreibt Hörisch, würde eine

Erkenntnis oder Interpretation der Phänomene selbst
nur die Verkennung fortsetzen, die der
Begriffssprache eigentümlich ist.⁹²

Der Bereich, der der Wahrheit Möglichkeit zur Darstellung
bietet, liegt für Benjamin im Schönen. In *Ursprung des
deutschen Trauerspiels* bestimmt Benjamin Wahrheit als den
"Wesensgehalt des Schönen". (Ebd., S. 210) Über die Wahrheit
in bezug zur Schönheit schreibt er:

schön ist sie (die Wahrheit, F. L.) nicht sowohl an
sich als für den der sie sucht ... Das Wesen der
Wahrheit als des sich darstellenden Ideenreiches
verbürgt vielmehr, daß niemals die Rede von der
Schönheit des Wahren beeinträchtigt werden kann. In
der Wahrheit ist jenes darstellende Moment das
Refugium der Schönheit überhaupt. So lange nämlich
bleibt das Schöne scheinhaft, antastbar, als es
sich frank und frei als solches einbekennt.

(Ebd., S. 211)

Diese Überlegung zur Darstellung und Unerreichbarkeit der Wahrheit verweist, so Hörisch, "auf das ästhetische, genauer: auf das poetische Medium".⁹³ Das ästhetische Medium, gekennzeichnet durch den Begriff des Schönen, stellt also die Wahrheit dar.⁹⁴

3.3 *Das Schöne in der Kunst*

3.3.1 Autonomie der Kunst

Ein Kunstwerk einer vortechnischen Epoche, das nicht technisch reproduzierbar ist, hat eine Einzigkeit. Benjamin schreibt:

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in der Tradition. (GS VII.1, S. 355)

Diese Einzigkeit liegt in der raum-zeitlichen Bestimmung der Wahrnehmung des Kunstwerks. Benjamin vergleicht zwei Kunstwerke aus zwei unterschiedlichen Epochen:

Eine antike Venusstatue z. B. stand in einem anderen Traditionszusammenhang bei den Griechen, die sie zum Gegenstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Klerikern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten. Was aber in

beiden in gleicher Weise entgegentrat, war ihre
Einzigkeit, mit einem Wort: ihre Aura. (Ebd.,
S. 355f.)

Das Kunstwerk, das nicht technisch reproduziert worden ist,
besteht als Bild einzig im Moment seiner Wahrnehmung. Diese
Wahrnehmung liegt außerhalb der Alltagserfahrung. Wie die
auratische Wahrnehmung ist die Wahrnehmung des technisch
nicht reproduzierten Kunstwerks scheinhaft und
kontemplativ.⁹⁵ Der Betrachter nimmt eine Erinnerung von dem
Kunstwerk mit sich in den Alltag zurück. Ein Kunstwerk mit
einem einmaligen Dasein hat wegen dieser Einmaligkeit
Anspruch auf ein autonomes Dasein. Es beansprucht
gewissermaßen außerhalb seiner/der Gesellschaft zu
existieren.

Dadurch, daß das Kunstwerk nicht im Alltag existiert, löst
sich das Original aus einem zeitlichen Zusammenhang. Berger
argumentiert:

Original paintings are silent and still ... Even a
reproduction hung on a wall is not comparable in
this respect for in the original the silence and
stillness permeate the actual material, the paint,
in which one follows the traces of the painter's
immediate gestures. This has the effect of closing
the distance in time between the painting of the

picture and one's own act of looking at it.⁹⁶

Die raum-zeitliche und geschichtliche Einzigkeit wird anhand des Aura-Modells bezeichnet. Das Kunstwerk ist "silent and still", es hat eine Ferne und Unerreichbarkeit. Dennoch hebt es die Distanz zwischen Zuschauer und Kunstobjekt im Akt der Wahrnehmung auf, wenn es die zeitliche und räumliche Distanz temporal aufhebt. Die auratische Ferne erlaubt dem Kunstwerk ein autoritäres, privilegiertes Dasein. Das Original braucht sich vor niemandem zu rechtfertigen, sondern der Betrachter muß versuchen, sich ihm kontemplativ zu nähern. Der Betrachter ist verpflichtet, in einem kontemplativen Verhältnis zum Kunstwerk zu stehen. Kunstwerke, die noch nicht reproduzierbar sind, dienen "als Gegenstände einer ... Kontemplation". (Ebd., S. 359) Im Sinne der Belehnung soll der Kunstbetrachter sich dem Objekt, hier dem Kunstwerk, gewissermaßen übergeben. Das schöne Wesen der Kunst hat eine unerreichbare Ferne, die gleichzeitig Nähe oder "Erkenntnis" ermöglicht. Nach dem auratischen Modell erwidert das Kunstwerk den Blick des Betrachters. Kontrakthaft bekommt der Betrachter oder das Subjekt ein auratisches Wissen vom Kunstwerk oder vom Objekt.

3.3.2 Die geschichtliche Bedingung der Kunst

Im Sinne der Erfahrung kann man sagen, daß das auratische Kunstwerk eine Wahrheit vermittelt, die zu erfassen ist und im hermeneutischen Denkprozeß als Erkenntnis verarbeitet wird und bewußtseinserweiternd ist. Diese Wahrheit ist jedoch in erster Linie gesellschaftlich bedingt. Benjamin schreibt:

Gegenstände solcher (künstlerischer, F. L.)
Notierung boten der Mensch und seine Umwelt dar,
und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen
einer Gesellschaft. (Ebd., S. 359)

Das Wesen des Kunstwerks ist geschichtlich gesprochen Produkt einer gesellschaftlich bedingten Erfahrung.

Benjamin sieht den Ursprung einer auratischen Betrachtungsweise oder Rezeption im kultischen Ritual begründet. Im Kunstwerk-Aufsatz heißt es:

Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen ... *Der einzigartige Wert des "echten" Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.* (K, S. 16)

Die Kunstformen der Urzeit erfüllen eine heilsgeschichtliche, erkennende Funktion, indem sie "im Dienste der Magie" stehen.

(GS VII.1, S. 359)⁹⁷ Vor der Epoche der europäischen Aufklärung befindet sich der Mensch als erkennender noch unter dem Bann der Religion. Ein dogmatisches heilsgeschichtliches Weltbild schließt das Bewußtsein individueller Freiheit aus. Das individuelle Bewußtsein ist in erster Linie ein kollektives. Genauso ist die Kunstbetrachtung im Ritual eine kollektive.

3.3.3 Die bürgerliche Subjektivität und die Ideologie des Schönen

Wo nun der Mensch sich spätestens seit der bürgerlichen Aufklärung vom Bann der Religion löst und als vernünftig und frei handelndes Subjekt in die Geschichte eintritt, verändert sich die gesellschaftliche Funktion der Kunst. Kunst ist nicht mehr sakral. Benjamin versteht die Aufklärung als eine geschichtliche Befreiung vom feudalen und religiösen Mythos. Die neue gesellschaftliche Befreiung äußert sich im Konzept des Schönen. Menninghaus schreibt:

Die Charaktere mythischen Bedeuten ... sieht Benjamin im Verfall der mythischen Lebensformen an die Schönheit übergeben.⁹⁸

Über die anfängliche gesellschaftliche Befreiung vom religiösen Mythos während der Aufklärung schreibt Benjamin:

Die eigentliche Zeit der Schönheit ist bestimmt vom Verfall des Mythos bis zu seiner Sprengung.⁹⁹

Das neu errungene subjektive Bewußtsein äußert sich in der Idee oder im Konzept des Schönen. Wo eine Aura in Form einer Wahrnehmung im bürgerlichen Kunstprodukt vorhanden ist, schreibt Benjamin:

Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. (Ebd., S. 360)

Schönheit soll nicht nur im Sinne eines Formalen oder eines *l'art pour l'art* verstanden werden. Der Begriff des Schönen bezieht sich nicht nur auf eine ästhetische Anschauung, sondern wird auch als eine spezifisch bürgerliche Ideologie verstanden.¹⁰⁰ Gesellschaftlichen Erfordernissen des bürgerlichen Zeitalters entsprechend, gestaltet das bürgerliche Kunstwerk eine ästhetische Utopie der Schönheit, die das Individuum als autonomes darstellt. Diese Idee der Subjektivität versteht sich in erster Linie als eine, die in der Alltagserfahrung das Handeln des Kunstbetrachters determinieren soll. Schiller schreibt über die kontemplative Betrachtung eines Kunstwerks:

Die Schönheit ist also zwar Gegenstand für uns, weil die Reflexion die Bedingung ist, unter der wir eine Empfindung von ihr haben; zugleich aber ist sie ein *Zustand* unsers Subjekts, weil das Gefühl

die Bedingung ist, unter der wir eine Vorstellung von ihr haben. Sie ist also zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie *Leben*, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort: sie ist zugleich *unser Zustand* und *unsre That*. (Eigene Hervorhebung – F. L.)¹⁰¹

Dieser Zustand, den der Kunstbetrachter fühlt, soll auch "That" sein. Der künstlerische Betrachter, indem er sich des Inhalts des Schönen im hermeneutischen Prozeß bewußt wird, soll das ethische und handelnde Subjekt verkörpern. Diesem ethisch Handelnden entsprechend schreibt Habermas,

Schillers ästhetische Utopie zielt freilich nicht auf eine Ästhetisierung der Lebensverhältnisse, sondern auf eine Revolutionierung der Verständigungsverhältnisse.¹⁰²

Die bürgerliche Kunst Schillers ist in erster Linie eine praxisbezogene. Die bürgerliche Subjektivität, die in dieser Kunst dargestellt wird, wird als Prinzip der Moderne verstanden.¹⁰³ Nach Habermas hat das Prinzip der Subjektivität folgende Konnotationen:

a) *Individualismus*: in der modernen Welt kann die unendlich besondere Eigentümlichkeit ihre Präentionen geltend machen; b) *Recht der Kritik*: das Prinzip der modernen Welt fordert, daß, was

jeder anerkennen soll, sich ihm als ein
Berechtigtes zeige; c) *Autonomie des Handelns*: es
gehört der modernen Zeit an, daß wir dafür stehen
wollen, was wir tun; d) schließlich *die
idealistische Philosophie* selbst: Hegel betrachtet
es als das Werk der modernen Zeit, daß die
Philosophie die sich wissende Idee erfaßt.¹⁰⁴

Traditionellerweise hat das bürgerliche Kunstwerk also eine
didaktische Funktion zu erfüllen, indem es im Akt des
Wahrgenommenwerdens eine Ideologie vermittelt. Es verkörpert
die Idee des vernünftigen, autonomen Individuums, das sich
vom Bann eines religiösen Mythos oder einer religiösen
Weltauffassung und einem feudalen System befreit. Über die
Emanzipation des bürgerlichen Subjekts seit der Aufklärung
schreibt Benjamin:

Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft
und ohne rechts oder links zu sehen, um nicht dem
Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des
Urwalds lockt. Aller Boden mußte einmal von der
Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp ... des Mythos
gereinigt werden. (P, S. 570f.)

3.3.4 Symbol als Erkenntnisbegriff

Die bürgerliche Klassik beruft sich auf die Tradition der Subjektivität und behauptet, die Idee des Absoluten im Konzept des Schönen und in der Form des Symbols darzustellen. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* stellt Benjamin dem Symbolbegriff der Klassik die Allegorie des Barocks entgegen, indem er auf ihre unterschiedlichen Voraussetzungen in bezug auf Erkenntnis einer Totalität aufmerksam macht.¹⁰⁵

Die "Rede vom Symbolischen ermöglicht", so Benjamin, "die Ergründung jeder Kunstgestalt 'in ihrer Tiefe'". (GS I.1, S. 336) Der Begriff Tiefe bezeichnet hier ein absolutes Erkennen. Um die ideologische Voraussetzung des Symbolbegriffs in Hinsicht auf subjektive Erkenntnis zu erläutern, zitiert Benjamin Goethe:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit,

ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (Ebd.,
S. 338)

Nach Goethe, hier paradigmatisch für die bürgerliche Klassik, wird die wahre Kunst als die betrachtet, die ein Allgemeines erfassen kann. Das heißt, der Künstler beansprucht, in der Lage zu sein, ein Allgemeines zu erkennen. Adorno schreibt:

Vollends dogmatisch ist die dem Idealismus nachgeredete Beteuerung, das Kunstwerk sei die gegenwärtige Einheit des Allgemeinen und Besonderen.¹⁰⁶

Wo nun der Gebrauch des Symbols das Erfassen einer 'Tiefe' ermöglichen soll, kritisiert Benjamin diese Auffassung als Mißbrauch:

Denn dieser Mißbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die "Erscheinung" einer "Idee" als "Symbol" angesprochen wird. Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.

(Ebd., S. 336)

Der Gebrauch des Symbols beansprucht, über individuelle Erfahrung hinaus Übersinnliches zu erfassen. Es handelt sich, so Benjamin, in der bürgerlichen Aufklärung um die wenn auch sublimierte Vorstellung eines

individuellen leibgeistigen Ich welches mittelst der Sinne die Empfindungen empfängt und auf deren Grundlage sich seine Vorstellung bildet. (GS 2.1, S. 161)

Das Symbol ist eine literarische Form, die eine subjektive, aber auch eine Übersinnliche Erfahrung darstellt. Der Symbolbegriff erhebt den Anspruch darauf, ein Absolutes oder eine Totalität sinnlich wahrnehmbar zu machen. Benjamin schreibt:

Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen. (GS I.1, S. 337)

Das Schöne, das absolut Erkennende, soll es ermöglichen, die Philosophie Gottes zu denken.¹⁰⁷ Der Kunstrezipient erfährt die Vermittlung der Göttlichkeit im Kunstwerk und gestaltet sich in diesem hermeneutischen Denkprozeß als erhabene Seele: "Sein Herz", so Benjamin, "verliert sich in der schönen Seele." (Ebd., S. 337) Benjamin kritisiert die bürgerliche Vorstellung, als Subjekt Allgemeines oder eine Totalität zu erfahren. Er schreibt:

Diese Vorstellung ist jedoch Mythologie und was ihren Wahrheitsgehalt angeht jeder andern Erkenntnismythologie gleichwertig. (Ebd., S. 161)

Die Sprache der Wahrheit ist für Benjamin nicht faßbar.¹⁰⁸

Das Aura-Modell besagt, daß die Wahrheit des Schönen nur im Moment der Anschauung vorhanden ist. Dieser Moment der

Wahrnehmung kann jedoch nicht in ihrem Wesen erfaßt werden.

3.3.5 Progressivität und Kritik des Schönen

Der geschichtliche Anspruch des Schönen ist widersprüchlich. Die Anwendung des Symbolbegriffs in der Kunst bezeichnet Benjamin als Mißbrauch, weil sie vorgibt, eine Totalität zu erfassen.

Adorno argumentiert, das Schöne sei einerseits als abstraktes Prinzip der ästhetischen Theorie zu verstehen und daher andererseits inhaltlich nicht zu definieren. "Die Idee der Schönheit", so Adorno,

erinnert an ein Wesentliches von Kunst, ohne daß
sie es doch unmittelbar ausspräche ... schön werden
Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das bloße
Dasein.¹⁰⁹

Da die Sprache der Wahrheit im Schönen nicht erkenntnis-
theoretisch erfaßt werden kann, bleibt das Schöne inhaltlich
"scheinhaft". (Ebd., S. 211) Der Inhalt des Schönen
verflüchtigt sich im Anblick des Betrachters. Benjamin
vergleicht das Verhältnis des Kunstbetrachters zum Schönen
mit der Liebe des Eros zum Objekt seines Begehrens oder der
Rationalität zur Wahrheit. Der schöne Schein entgleitet
sowohl dem Eros als auch der Rationalität. Benjamin schreibt:

Sein Scheinen, das verführt, solange es nichts will als scheinen, zieht die Verfolgung des Verstandes nach und läßt seine Unschuld einzig da erkennen, wo es an den Altar der Wahrheit flüchtet. Dieser Flucht folgt Eros, nicht Verfolger, sondern als Liebender; dergestalt, daß die Schönheit um ihres Scheines willen immer beide flieht: den Verständigen aus Furcht und aus Angst den Liebenden. (Ebd., S. 211)

Benjamin bezeichnet den Scheincharakter des Schönen als metaphorisch. Die Verschleierung der Erkenntnis in dem Schönen hat eine metaphorische Funktion. Benjamin schreibt:

Haftet ein Hauch von Relativität dem an, so ist nicht im entferntesten darum die Schönheit, die der Wahrheit eigen soll, ein metaphorisches Epitheton geworden. (Ebd., S. 211)

Da es die Wahrheit verschleiern soll, wird das Schöne von der Realität getrennt und über sie erhoben. Es schafft sich einen gesellschaftlichen Freiraum. Das bürgerliche Kunstwerk siedelt sich in dem Bereich "des Unanrührbaren" an. (Ebd., S. 82) Der Zuschauer wird dem Schönen gegenüber in eine kontemplative Haltung gezwungen. In seinem Anspruch auf "Allgemeines" oder Totalität und einen gesellschaftlichen Freiraum, manifestiert sich die auratische Qualität des Schönen. Das Auratische des Schönen negiert jedoch eine

Totalitätserfahrung. Die Ideologie des schönen Scheins verhindert also die theoretische Verarbeitung einer wahrnehmenden Erfahrung.

Der erkenntnistheoretische Anspruch des Schönen steht also im Widerspruch zu der Erfahrung des Subjekts. Dieser realitätsbezogene Widerspruch und sein Umschlagen in eine bürgerliche Ideologie bedingt die Krise des Schönen. Adorno schreibt:

Weil Totalität am Ende die Spannung verschluckt und zur Ideologie sich schickt, wird Homöostase selbst aufgesagt: das ist die Krisis des Schönen.¹¹⁰

Das Auratische einer bürgerlichen Kunst bezeichnet also eine Ideologie, die sich auf subjektive Wahrnehmung beruft. Sie dient, so Bürger, dem Bürger zum Zweck einer "Objektivation des Selbstverständnisses der eigenen Klasse".¹¹¹

Im Kontext geschichtlicher Entwicklung ist der Anspruch auf subjektive Erkenntnis als progressiv zu bezeichnen. Das bürgerliche Schöne vollzieht konsequent eine Trennung zwischen dem Individuum und der Natur. In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* schreibt Schiller:

Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet

bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand, und er beherrscht sie in dem moralischen.¹¹²

Der ideologische Inhalt des Schönen hat also die Funktion, den Menschen mittels Selbstreflexion vom Bann der Natur zu lösen. Adorno schreibt:

Nicht ist dem formal Schönen ein materielles Wesen entgegensetzen: das Prinzip ist, als Gewordenes, in seiner Dynamik und insofern inhaltlich zu begreifen. Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unanrührbaren.¹¹³

In dem Moment, wo der Mensch sich vom Bann der Natur befreit und eine Distanz zu ihr herstellt, bekommt die Kunst eine neue soziale Funktion. Benjamin schreibt:

Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte. (GS II.1, S. 358)

Der Ausstellungswert impliziert, daß das bürgerliche Kunstwerk eine politische Funktion hat. Die bürgerliche Hervorhebung der Subjektivität ermöglicht dem Individuum

eine politische Selbständigkeit.

Kapitel 4

Benjamins Wahrnehmungsästhetik

Über die Benjamin-Forschung schreibt Jennings:

After 1924, the argument goes, Benjamin develops into a materialist who, while not having exactly expunged all metaphysical elements from his habits of mind, nonetheless rigorously differentiates between writings of a metaphysical and a political cast.¹¹⁴

Jennings kritisiert diese Trennung zwischen dem frühen und späten Benjamin und argumentiert, daß es eine Verbindung zwischen einem mystischen und marxistischen Benjamin gebe.¹¹⁵

In einem Brief an Max Rychner schreibt Benjamin:

daß von meinem sehr besonderen sprachphilosophischen Standort aus es zur Betrachtungsweise des dialektischen Materialismus eine - wenn auch noch so gespannte und problematische - Vermittlung gibt. (B, S. 523)

Aus dem Vergleich der Begriffsbestimmungen von Wahrnehmung und Erfahrung sollen die Verbindungslinien zwischen dem frühen und dem späten Benjamin aufgezeigt werden.

4.1 *Benjamins Sprachphilosophie als erkenntnistheoretische Voraussetzung*

4.1.1 Religionserfahrung

In dem 1918 geschriebenen Aufsatz *Über das Programm der kommenden Philosophie* schildert Benjamin programmatisch die Aufgabe einer zukünftigen Philosophie. Er schreibt hier:

So läßt sich also die Aufgabe der kommenden Philosophie fassen als die Auffindung oder Schaffung desjenigen Erkenntnisbegriffes der, indem er zugleich auch den Erfahrungsbegriff *ausschließlich* auf das transzendente Bewußtsein bezieht, nicht allein mechanische sondern auch religiöse Erfahrung logisch ermöglicht. (GS II.1, S. 164)

Benjamin postuliert hier ein Bewußtsein, das transzendental ist und eine Trennung zwischen Empirie und Transzendenz aufhebt. Eine Erfahrung soll in diesem Bereich ermöglicht werden. Religiöse Erfahrung soll nicht heißen, Gott logisch oder erkenntnistheoretisch zu erfassen. Sie wird als Ausgangspunkt benutzt, der philosophisch eine mechanistische, rationalistische Erfahrung mit einer metaphysischen Erfahrung vereinbaren soll. Die Sprache, die Erfahrung formuliert und

repräsentiert, soll Rationalität und Mystik vereinbaren. Benjamins Programm einer kommenden Philosophie unterscheidet sich von seiner Wahrheitsauffassung in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, wo er für eine Trennung zwischen Idee oder Wahrheit und rationaler Erkenntnis argumentiert.¹¹⁶ Indem Benjamin für eine religiöse Erfahrung als Aufhebung von Dichotomien argumentiert, postuliert er einen Ursprungszustand, dem ein Absolutes entspricht.

Benjamins Voraussetzung einer allumfassenden religiösen Erfahrung kann im Sinne religiöser Geschichte verstanden werden, in der ein paradiesischer Urzustand menschlicher Existenz postuliert wird.¹¹⁷ Diese Voraussetzung kann sich jedoch genauso auf die Existenz von Naturvölkern beziehen. (Ebd., S. 162) Das heißt, sie kann auch im Sinne einer Evolutionsgeschichte verstanden werden.¹¹⁸

Diese Voraussetzung eines Urzustandes analysiert Benjamin in bezug auf eine Subjekt-Objekt-Beziehung. In dem Urzustand soll die Dichotomie von Subjekt und Objekt aufgehoben sein. Der Urzustand ist kein empirisch jeweils gegebener, sondern das Denkmodell eines Naturzustands, in dem die Setzung des Ichs noch nicht stattfand, in dem Mensch und Natur, Ich und Objekt Einheit sind. Über eine Erfahrung, in der diese Dichotomien aufgehoben sind, schreibt Benjamin:

Diese Erfahrung umfaßt denn auch die Religion, nämlich als die wahre, wobei weder Gott noch Mensch Objekt oder Subjekt der Erfahrung ist, wohl aber diese Erfahrung auf der reinen Erkenntnis beruht als deren Inbegriff allein die Philosophie Gott denken kann und muß. (Ebd., S. 163)

Benjamin postuliert also eine homogene Welt, in der keine Entfremdung zwischen Mensch und Nachbar, Mensch und Natur besteht.¹¹⁹

Benjamins Analyse einer homogenen Natur- oder Religionswelt, Ausgangspunkt einer Subjekt-Objekt-Analyse in der Moderne, ist vor allem eine sprachliche. Sprachlich verarbeitet er das Bewußtsein des Menschen in einem utopischen Natur- oder Religionsparadies, um das paradiesische Bewußtsein als Vergleichsbild zu einer gegenwärtigen Sprachkrise als Erkenntniskrise zu benutzen.

In dem Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* analysiert er die Voraussetzung einer homogenen Welt. In einem geschichtlichen Ursprungszustand gibt es eine reine, paradiesische Sprache, die die vollkommen erkennende sei. Benjamin schreibt:

Die paradiesische Sprache des Menschen muß die

vollkommenen erkennende gewesen sein; während
später noch einmal alle Erkenntnis in der
Mannigfaltigkeit der Sprache sich unendlich
differenziert. (Ebd., S. 152)

Im Gegensatz zu der Mannigfaltigkeit moderner Sprachbedeutung
liegt das vollkommen Erkennende der paradiesischen Sprache in
ihrer magischen Qualität.

4.1.2 Magie der Sprache

In dem Sprach-Aufsatz argumentiert Benjamin, daß geistige
Mitteilung in der Sprache zugleich eine "Unmittelbarkeit"
hat. (Ebd., S. 142) Diese Unmittelbarkeit der Mitteilung,
schreibt Benjamin,

das ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und
wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will,
so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie.

(Ebd., S. 142f.)

In dem Aufsatz *Lehre vom Ähnlichen* schreibt Benjamin,
offenbar scheint doch die Merkwelt des modernen
Menschen sehr viel weniger von jenen magischen
Korrespondenzen zu enthalten als die der alten
Völker oder auch der Primitiven. (Ebd., S. 206)

Benjamin beschreibt diese magische Komponente anhand der
Beziehung alter Völker zur Natur. Eine magische Komponente

der Erfahrung ist in der individuellen oder kollektiven Beziehung zur Natur vorhanden. Magisch ist z. B. eine Wahrnehmung, die

es einmal möglich machte, von einer Ähnlichkeit zu sprechen, die bestehe zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen.

(Ebd., S. 207)

Die Wahrnehmung natürlicher Elemente ermöglicht es dem Individuum, "die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit" zu erfahren. (GS II.2, S. 442)¹²⁰ Magisch ist ein menschliches Dasein, in dem ein individuelles leibgeistiges Ich "mittelst der Sinne die Empfindungen empfängt und auf deren Grundlage sich" eine vollkommene Erkenntnis bildet. (GS II.1, S. 161) Es ist jene ursprüngliche "mimetische Gabe, welche früher das Fundament der Hellsicht gewesen ist". (Ebd., S. 209) Diese Sinneswahrnehmung bezieht sich auch auf eine auratische Erfahrung. Eine Aura zu erfahren heißt, "die Aura ... atmen". (Ebd., S. 355) In einem Ursprungszustand bilden Subjekt und Objekt utopisch eine Einheit. Das Subjekt braucht keine reflexive Distanz zu der Objektwelt oder sich selbst. Das Subjekt orientiert sich im alltäglichen, praktischen Handeln an seiner sinnlichen Wahrnehmung. Diese Sinneswahrnehmung ermöglicht eine Erkenntnis der gesellschaftlichen Totalität.¹²¹

Der Begriff Magie setzt voraus, daß Sinneswahrnehmung ein vollkommenes Erkennen ermöglicht. Indem Subjekt und Objekt in diesem Urzustand eine Einheit bilden, gibt es keine gesellschaftliche Hierarchie. Das Absolute und das Vollkommene negieren eine Hierarchie in der Natur oder ein hierarchisches Verhältnis der Natur gegenüber. Subjekt und Objekt sind in harmonischer Einheit aufgehoben. Es besteht in dieser Erkenntnis keine sprachliche Trennung zwischen Signifikant und Signifikat. Die harmonische Einheit zwischen Subjekt und Objekt ermöglicht auf einer sprachlichen Ebene eine Vielfalt der Bedeutung.

Die mimetische Gabe ist mit der Schrift in die Sprache eingegangen. Diese Gabe

sei in jahrtausendlangem Gange der Entwicklung ganz allmählich in Sprache und Schrift hineingewandert und habe sich in ihnen das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten geschaffen. Dergestalt wäre Sprache die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens ... Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsicht ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat. (Ebd., S. 209)¹²²

Nachdem eine erkenntnistheoretische Trennung zwischen dem Subjekt und der Objektwelt zustande kam, funktioniert Sprache

als Kanon der Repräsentation einer Subjekt-Objekt-Beziehung. Die mimetische Gabe der Magie, sprachliche Erfassung sinnlicher Ähnlichkeit, funktioniert als Utopie eines sprachlichen Erkennens, die eben in der paradiesischen Sprache vorhanden war. Sprache ist, so Benjamin, ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind, bis sie so weit gelangten, die der Magie zu liquidieren. (Ebd., 213)

4.1.3 Paradiesische Sprache und Sündenfall der Sprache

Die Gabe der Magie bestimmt das menschliche Dasein im paradiesischen Zustand. Dieser Zustand setzt eine Religionsgeschichte voraus. In dem Sprach-Aufsatz analysiert Benjamin das erste Genesiskapitel, um den Verlust der Magie prozeßhaft darzustellen.

Über die Schöpfung und die Sprache Gottes schreibt Benjamin: Gottes Schöpfung vollendet sich, indem die Dinge ihren Namen vom Menschen erhalten, aus dem im Namen die Sprache allein spricht. Man kann den Namen als die Sprache der Sprache bezeichnen. (Ebd., S. 144)

Der Name ist die Sprache des Paradieses und die des Menschen

im paradiesischen Urzustand. Die paradiesische Sprache des Menschen war eine vollkommen erkennende Sprache. (Ebd., S. 152) Die Vollkommenheit der paradiesischen Sprache liegt in ihrer materiellen Erkenntnis.

In einer homogenen Welt gibt es keine Hierarchie zwischen Subjekt und Natur. Sprache ist magisch. In diesem utopischen, paradiesischen Zustand gibt es die Namenssprache. Der Name erkennt absolut. Benjamin schreibt:

Der Name ist dasjenige, *durch* das sich nichts mehr, und *in* dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt. Im Namen ist das ... Wesen, das sich mitteilt, *die* Sprache. (Ebd., S. 144)

Die paradiesische Sprache hat keine Referenz im semantischen Sinne, denn es gibt kein Wissen, das sich *durch* die Sprache mitteilt. Das Erkennen des Namens verweist nicht auf etwas. Der Name trennt nicht Signifikant und Signifikat, sondern drückt eine Vielfalt der Bedeutung aus. Der Name ist diese Vielfalt der Signifikation, denn die Vielfalt drückt sich *in* der Sprache aus. Der Name steht nicht außerhalb der Erkenntnis. Die Sprache des Namens ist ein allumfassendes Wissen.

Dieses sprachliche Wissen ist gleichzeitig sprachliches Handeln und materiell vollkommen erkennend. Benjamin schreibt:

Sie (die Sprache Gottes, F. L.) ist also das Schaffende, und das Vollendete, sie ist Wort und Name. In Gott ist der Name schöpferisch, weil er Wort ist, und Gottes Wort ist erkennend, weil er Name ist ... Das absolute Verhältnis des Namens zur Erkenntnis besteht allein in Gott, nur dort ist der Name, weil er im innersten mit dem schaffenden Wort identisch ist, das reine Medium der Erkenntnis. Das heißt: Gott machte die Dinge in ihren Namen erkennbar. (Ebd., S. 148)

Das Wesen der Sprache, das heißt die Referenz der Sprache, ist die Sprache oder drückt sich *in* der Sprache aus. Die Sprache Gottes schafft die materielle Referenz und die Materie überhaupt. Benjamin schreibt:

Mit der schaffenden Allmacht der Sprache setzt er (der Schöpfungsakt, F. L.) ein, und am Schluß einverleibt sich gleichsam die Sprache das Geschaffene, sie benennt es. (Ebd., S. 148)

Über eine Magie der Sprache, die gleichzeitig Handeln und Erkennen ist, schreibt Lyotard:

It means that the word itself can be regarded as an act and can be proffered with a view to transforming the external world: such is magic ...

it is because magic moves from the word-
presentation to its thing-presentation that the
word is efficacious.¹²³

Die Magie einer paradiesischen Sprache Gottes bezeichnet einen
Urzustand, der voraussetzt, die sprachliche Erkenntnis sei schon
vorhanden. In diesem Zustand hat die Sprache keine semantisch
erkennende Funktion. Durch eine utopische Wendung bekommt die
Magie einen transzendentalen Charakter. Eine Magie der Sprache will
einen Verlust an Erkenntnis sprachlich von neuem gewinnen und in
diesem Prozeß rationale Erkenntnis umgehen. Lyotard schreibt:

Magic is the moment when the secondary process, or
articulate thought, is treated as a primary process,
as wishfull thinking.¹²⁴

Am Anfang eines Liquidationsprozesses der magischen Vielfalt
steht der Sündenfall.

Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des
menschlichen Wortes, in dem der Name nicht mehr
unverletzt lebte, ... Das Wort soll *etwas* mitteilen
(außer sich selbst). Das ist wirklich der
Sündenfall des Sprachgeistes. (Ebd., S. 153)

In einem paradiesischen Zustand ist der Mensch einer Wahrheit
Gottes untergeordnet. Schobinger schreibt:

Die menschliche Sprache wird als Reflex des

(göttlichen) Wortes im Namen vorgestellt und das menschliche Vermögen zu benennen als die gottgewollte Weise des Menschen, über die Natur zu herrschen ... der Entfaltung der Sprache ... entspreche die Dialektik von Geben und Nehmen, die zwischen Ding und Mensch herrsche.¹²⁵

Sündenfall heißt, aus der symbolischen Ordnung Gottes auszutreten. Nach dem Sündenfall benennt der Mensch gemäß der Erkenntnis. (Ebd., S. 148) Im Gegensatz zu der Namenssprache Gottes, ist die Sprache des Sündenfalls namenlos. Benjamin schreibt:

Die Erkenntnis, zu der die Schlange verführt, das Wissen, was gut sei und böse, ist namenlos ... Das Wissen um gut und böse verläßt den Namen, es ist eine Erkenntnis von außen, die unschöpferische Nachahmung des schaffenden Wortes. (Ebd., S. 153)

Der Mensch erkennt eine göttliche Wahrheit von außen, nach der eigenen Erkenntnis. Sprache dient in dieser Erkenntnis als Mittel, Erkenntnis auszudrücken. Die "Verheißung der Schlange", schreibt Schobinger, besteht "im Wissen des Namenlosen, Nichtwissbaren, Ungegenständlichen".¹²⁶ Die Sprache steht jetzt außerhalb der Dinge. Schobinger schreibt:

Mit diesem Wissenwollen sei der Mensch aus der bergenden Magie der Namenssprache hinausgetreten. Es habe eine Distanz, ein Draussensein bewirkt, das sich auch der Sprache bemächtigt habe. Sein

Wahrzeichen sei das Zeichenhafte an der Sprache, ihr modus signandi. Denn Draussen herrschten Zeichen und Mittelbarkeit, die sich der Mensch seitdem laufend anzueignen habe, um bestehen zu können.¹²⁷

Der Sündenfall bedeutet also den Anfang eines semantischen Sprachverständnisses. Die schöpferisch handelnde und materiell erkennende Funktion der Sprache wird jetzt negiert. Das Zeichen der Sprache wird in seiner Beziehung zum Bezeichneten der Erkenntnis gemäß eingeschränkt. Schobinger schreibt:

Der Blick stelle sich dann auf das Zeichen selbst ein, und die ursprüngliche, grundlegende Beziehung der benennenden Sprache zum Zeichen trete ins Vergessen. Das Zeichen werde selbständig und der babylonische Turmbau habe begonnen, seine Folgen zu zeitigen.¹²⁸

Benjamin schreibt:

Indem der Mensch aus der reinen Sprache tritt, macht er die Sprache zum Mittel (nämlich einer ihm unangemessenen Erkenntnis), damit auch an einem Teile jedenfalls zum *bloßen* Zeichen ... Die zweite Bedeutung ist, daß nun aus dem Sündenfall als die Restitution der in ihm verletzten Unmittelbarkeit des Namens eine neue, die Magie des Urteils, sich

erhebt, die nicht mehr selig in sich selbst ruht.

(Ebd., S. 153)

Die reine Sprache wird nach dem Sündenfall eine verlorene Utopie. Diese Utopie wird als richtendes Urteil über die erkennende Sprache benutzt. Die magische Gegenständlichkeit der Natur wird "Stummheit". (Ebd., S. 155) Benjamin schreibt:

Es ist eine metaphysische Wahrheit, daß alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde. (Ebd., S. 155)

Benjamins Sprachtheorie hat einen paradoxen Charakter. Die Magie versucht, die Dinge oder Materie vollkommen zu erkennen. Dieses Wissen der Materie liegt jedoch in einer metaphysischen Utopie. Schobinger schreibt:

So scheint die vielgestaltige Tradition der abendländischen Metaphysik im Banne dieser Utopie zu stehen, ist doch ihr deklariertes Ziel, die Einheit, das Reine, Absolute, Unmittelbare, Ursprüngliche, Eigentliche zu begreifen.¹²⁹

Exkurs: jüdische Theologie

In dem Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* argumentiert Benjamin aufgrund der pragmatischen Voraussetzung, daß eine göttliche Sprache, da absolut, sowohl eine materiell vollkommene Erkenntnis als auch ein sprachliches Handeln gewährleiste. Benjamin geht von einer metaphysischen Wahrheit aus. Biale argumentiert, diese Sprachauffassung sei eine kabbalistische.¹³⁰

Benjamins Denken wohnt ein theologisches, kabbalistisches Moment inne. Scholem bezeichnet den Sündenfall als eine zweite Phase einer heilsgeschichtlichen Entwicklung, in der das Absolute in Form einer Göttlichkeit unerreichbar geworden ist. Als spezifisch jüdisch bezeichnet Scholem die menschliche Beziehung zum absoluten Erkennen anhand des Namens Gottes:

Der Name Gottes, der etwas Absolutes ist, indem er das Verborgene Wesen und die Fülle des höchsten Sinns ausdrückt, der Name, der allem Bedeutung gibt und dennoch selber, an menschlichen Anschauungen gemessen, nichts bedeutet, keinen konkreten Inhalt oder Sinn hat.¹³¹

Daraus ergibt sich ein heilsgeschichtliches Bilderverbot, das Absolute in Form des göttlichen Vaters konkret

darzustellen.¹³² Das heißt, im philosophischen Sinne kann keine Totalität erfaßt werden, denn Gott oder ein göttliches Wissen bleibt erkenntnistheoretisch unerreichbar. Dieser Verlust absoluter Erkenntnis entspricht Benjamins Unterscheidung zwischen dem göttlichen Namen und der rational erkennenden menschlichen Sprache.

Anhand des Bilderverbots der jüdischen Religion argumentiert Lyotard, daß die jüdische Religion keine Wiedervereinigung (reconciliation) zwischen Vater und Sohn ermögliche. Eine Wiedervereinigung würde implizieren, daß der Sohn entweder erkenntnistheoretisch Zugang zur Göttlichkeit hat oder das Wissen einer Göttlichkeit bildlich/sprachlich erfassen könnte. Dadurch steht Judaismus als Theorie einer Göttlichkeit außerhalb der Rationalität des menschlichen Wortes. Lyotard schreibt:

in so far as it (Judaismus, F. L.) is a religion, and a religion exclusively centred on the father, it is an obstacle to the full development of rationality ... It is because it rejects reconciliation that Judaism denies itself the scientific solution.¹³³

Die Opposition Gott:Vater und menschliche Erkenntnis:Sohn führt nach Lyotard zu einer Opposition Bild:Wunsch und

Realität:

The pertinent opposition here may seem to be, not as I am suggesting image/word, but image/reality, that is, pleasure/reality.¹³⁴

Das Wissen Gottes kann weder schriftlich noch bildlich übertragen werden, sondern nur mündlich. Indem Gott nicht figurativ repräsentiert wird, wird das Hören des Wortes dem Sehen übergeordnet:

The readable is not given to the eye, but to the ear. A text is not situated in nature or in a plastic space, hallucinatory or otherwise. A text has no place, and is truly invisible.¹³⁵

Indem die Wahrnehmung des Absoluten negiert wird, negiert der Judaismus einen wissenschaftlichen Totalitätsbegriff.

Totalität ist nur fragmentarisch und spekulativ erkennbar in ihrer Abwesenheit. So Lyotard:

By moving from eye to ear, Judaism allows humanity to move from the worship of a divinity who shimmers and dances in deep space to a god who is, in theory, presumed to be the subject of a completely audible (intelligible) utterance, but who is not in fact that subject because he is at the moment silent.¹³⁶

Man könnte argumentieren, daß ähnlich wie eine Totalität in Form des schweigenden Vaters abwesend ist, der jüdische

Anteil in Benjamins Denken unfähig ist, Materie als Ganzes zu erfassen oder Geschichte als Ganzes in seiner Totalität zu erkennen. Immer wird die Abwesenheit des Vaters und das Schweigen des Absoluten einen rationalen Totalitätsbegriff zerstören.¹³⁷ In den frühen Schriften Benjamins drückt sich das Zerstörerische in der Spekulation einer Vielfalt an Stelle einer Einheit aus.

Es ist jedoch falsch, das theologische Motiv bei Benjamin als explizit jüdisch zu betrachten. Im Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* macht Benjamin ausdrücklich darauf aufmerksam, daß seine Interpretation der Genesis

weder Bibelinterpretation als Zweck verfolgt noch auch die Bibel ... objektiv als offenbarte Wahrheit dem Nachdenken zugrunde gelegt werde. (Ebd., S. 147)

Obwohl Benjamin oft kabbalistische Motive verarbeitet, geht es ihm in erster Linie um eine theologische Metaphysik, nicht um eine jüdische Wissenschaft.

4.2 *Aura und Subjektive Erfahrung*

4.2.1 Aura und Sprache

Die erkennende Sprache des menschlichen Wortes hat eine semantische Funktion. Sie vermittelt eine unvollkommene Erkenntnis. In dem Sprach-Aufsatz bezeichnet Benjamin die semantische Funktion der Sprache als eine "bürgerliche Auffassung", die besagt:

Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr
Gegenstand die Sache, ihr Adressat ein Mensch.

(Ebd., S. 144)

In dem Sprach-Aufsatz setzt Benjamin eine religiöse Voraussetzung eines Urzustands voraus.¹³⁸ In einem metaphysischen Urzustand gibt es eine reine Sprache.¹³⁹ Nach dem Sündenfall hat das Subjekt eine erkennende Funktion. Das heißt, das Subjekt bestimmt über den Sprachgebrauch. Benjamin schreibt über den Sprachgebrauch nach dem Sündenfall:

*Einen Inhalt der Sprache gibt es nicht; als
Mitteilung teilt die Sprache ein geistiges Wesen,
d. i. eine Mitteilbarkeit schlechthin mit.*

(Ebd., S. 146f.)

Sprache als Mitteilung eines geistigen Wesens entspricht einer idealistischen Auffassung. Das Subjekt verleiht der

Materie seiner Erkenntnis gemäß sprachlichen Ausdruck. Das Wesen der sprachlichen Erkenntnis ist geistig. Damit begründet das Subjekt seine Herrschaft über das Objekt.

Die Bedingungen einer semantischen Sprachanalyse und die Voraussetzung einer idealistischen Sprachauffassung werden in Benjamins Haschischprotokollen und durch die Formulierung des Aura-Begriffs aufgehoben. Im Aura-Modell soll Sprache weder Ausdruck des Geistes noch menschliche, unvollständige Erkenntnis sein. Sie soll umgekehrt Annäherung an die Materie sein, und wenn möglich, der Materie zum Ausdruck verhelfen.¹⁴⁰

Der Begriff der Aura impliziert, daß sie nicht mehr die Funktion hat, eine empirische Realität zu vermitteln. Das heißt, Aura ist nicht Medium, *durch* das mitgeteilt wird. Der Aura-Begriff soll, wie die paradiesische Sprache, Sprachformel sein, *in* der sich das Wesen der Materie ausdrückt. Die Aura, das Geheimnis eines Objekts oder das Wesen der Materie zu erkennen oder zu erfahren, heißt also, es zu erfahren, ohne es der begrifflichen Gewalt der Sprache des Sündenfalls zu unterwerfen. Die Aura existiert unabhängig vom Ich oder von der sprachlichen Signifikation. Sie drückt sich *in* der Sprache aus. Zur Erläuterung zitiert Benjamin Goethe:

Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem
Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur
eigenen Theorie wird. (GS II.1, S. 380)

An die Stelle des Subjekts als Ursprung der Handlung oder des
Erkennens, versucht Benjamin also das Objekt oder die Empirie
als unabhängig vom Subjekt und von subjektiver Erkenntnis zu
begreifen.

Die Wahrnehmung einer Aura besteht nur in dem Moment der
Wahrnehmung. Das Wesen einer auratischen Wahrnehmung ist
sprachlich, im Sinne der rationalen Erkenntnis, nicht
erfaßbar. Der Aura-Begriff entspricht also einer
wahrnehmenden Erfahrung, aber er problematisiert die rational
sprachliche Formulierung dieser Erfahrung.¹⁴¹ Dadurch setzt
der Aura-Begriff gleichzeitig die Existenz eines Subjekts
voraus, denn Wahrnehmung oder sprachliche Formulierung bedarf
eines Subjekts. Kaulen schreibt:

Der Gegenstand ... ist nicht als eine "Sache an
sich" aufzufassen, weil er immer schon unter den
bestimmten Perspektiven eines einzelnen Subjekts
aufgenommen wird und zu seiner Bestimmung der
Vermittlung durch das einzelne Subjekt bedarf.¹⁴²

Obwohl eine auratische Wahrnehmung in seinem Wesen nicht
rational zu erfassen ist, versucht Benjamin in der

Vermittlung der Materie die Herrschaft des Subjekts aufzulösen. Dadurch ist er im Sinne einer Religionsgeschichte konsequent. Der Sündenfall bringt einen Verlust der magischen Einheit zwischen Subjekt und Objekt. Wegen des Verlusts der Magie nach dem Sündenfall muß die Sprache an ihrem Versuch, subjektive materielle Erkenntnis auszudrücken, scheitern. Die Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Wortes ist in Hinsicht auf die Materie unzureichend. So weist Greffrath mit Recht auf die Interpretierbarkeit der Vorstellung eines auratisch verhüllten Gegenstandes:

Sie verbietet den direkten Zugriff und macht zugleich bestimmte Veranstaltungen der Annäherung notwendig.¹⁴³

Der Aura-Begriff kann sprachphilosophisch als Rückwirkung der Liquidation der Magie der Sprache verstanden werden, denn er versucht, die Materie in ihrer Vollkommenheit zu erkennen.

4.2.2 Mimesis und Erfahrung

In dem Aufsatz *Lehre vom Ähnlichen* schreibt Benjamin:

Schon von jeher hat man einem mimetischen Vermögen einigen Einfluß auf die Sprache zugebilligt ... die Sprache (wäre, F. L.) die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens: ein Medium, in das ohne Rest

die frühern Merkfähigkeiten für das Ähnliche so eingegangen seien, daß sie nun das Medium darstellt, in dem sich die Dinge nicht mehr direkt wie früher in dem Geist des Sehers oder Priesters sondern in ihren Essenzen, flüchtigen und feinsten Substanzen, ja Aromen begegnen und in Beziehung treten (Ebd., S. 207ff.)

Sprache ist das Medium, in dem sich die ursprüngliche Magie darstellt. Mimetisch versucht die Sprache als Kanon einer ursprünglichen Wahrheit, die Natur darzustellen. Indem die Sprache die Natur als Gegenstand nachahmt, versucht das Subjekt, subjektive Schranken zu überschreiten. Über den Prozeß der Mimesis schreibt Adorno:

Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als "rational". Denn worauf das mimetische Verhalten anspricht, ist das Telos der Erkenntnis, das sie durch ihre eigenen Kategorien zugleich blockiert.¹⁴⁴

Kunst entsteht in dem Prozeß einer nicht-rationalen Annäherung des Subjekts an ein Anderes oder ein Objektives. Das Andere oder das Objekt ist seit dem Sündenfall zum Schweigen verurteilt. Mimesis versucht, das schweigende

Objekt zum Sprechen zu bringen. Da die rationale Sprache des erkennenden Wortes zur mimetischen Erkenntnis ungenügend ist, versucht die Kunst andere, nicht rationale Möglichkeiten der Gestaltung von Erkenntnis. Damit bekommt die Kunst einen doppeldeutigen Charakter. Sie ist "rational" in ihrer Suche nach mimetischer Erkenntnis. Gleichzeitig existiert sie außerhalb der Alltagserfahrung. Adorno schreibt:

Die Aporie der Kunst, zwischen der Regression auf buchstäbliche Magie, oder der Zession des mimetischen Impulses an dinghafte Rationalität, schreibt ihr das Bewegungsgesetz vor; nicht ist sie wegzuräumen.¹⁴⁵

Die Merkmale einer mimetischen Erfahrung entsprechen einer auratischen Erfahrung. In der auratischen Wahrnehmung versucht das Subjekt sich dem Objekt¹⁴⁶ oder einem Anderen¹⁴⁷ anzunähern. Diese Wahrnehmung existiert auch außerhalb der Alltagserfahrung.¹⁴⁸

Obwohl Benjamin den Aura-Begriff im Jahre 1930 in *Protokolle* formuliert, finden wir die Thematik der Haschisch-Protokolle bereits in früheren Texten und Denkbildern von Benjamin.¹⁴⁹ So setzt er sich zum Beispiel 1913/14 in dem Denkbild, *Das Tagebuch*, mit der Problematik der subjektiven Wahrnehmung und Erfahrung auseinander.

Über Wahrnehmung schreibt Adorno: "Im gewissen Sinn ist alles Wahrnehmen Projizieren."¹⁵⁰ Wahrnehmung heißt also, das Subjekt projiziert die eigene Vorstellung in die Außenwelt. Dementsprechend unterscheidet Adorno zwischen falscher und echter Projektion des Subjekts. Diese Unterscheidung führt zu einer weiteren zwischen falscher und echter Mimesis:

Wenn Mimesis sich der Umwelt ähnlich macht, so macht falsche Projektion die Umwelt sich ähnlich. Wird für jene das Außen zum Modell, dem das Innen sich anschmiegt, das Fremde zum Vertrauten, so versetzt diese das sprungbereite Innen ins Äußere und prägt noch das Vertrauteste als Feind.¹⁵¹

In Benjamins Denkbildern, wie z. B. in *Das Tagebuch*, versucht er als betrachtendes Subjekt, sich dem Außen, das durch die Identitätsbildung des Subjekts ausgeschlossen wird, mimetisch anzunähern. In *Das Tagebuch* steht das Ich oder der Betrachter im Mittelpunkt einer Landschaft. Benjamin schreibt:

Die Landschaft versetzt uns in ihre Mitte, es umzittern uns mit Frage Wipfel, umdunkeln uns mit Nebel Täler, bedrängen uns mit Formen unbegreifliche Häuser. Diesem allen widerfahren wir, ihr Mittelpunkt. (Ebd., S. 99)

Die Landschaft fungiert hier nicht nur als romantische

Spiegelung der Subjektivität. Die Wahrnehmung einer Landschaft wird als Erfahrung, das heißt als kategorisches Erfassen der materiellen Umwelt untersucht.

Jugend steht in diesem Denkbild repräsentativ für eine neue Optik, die das Unbegreifliche der Umweltsformen im Erfahrungsbereich zu formulieren versucht¹⁵²:

Hier erwachen wir und haben am Morgenmahle der Jugend teil. (Ebd., S. 99)

Das Erwachen, die Optik der Kindheit, lenkt die Wahrnehmung auf die Objektwelt. Die Wahrnehmung der Jugend entspricht einer Sensibilisierung des Ichs, das sich der Materie bewußt wird.

Es gibt aber einen Ort jener Auferstehung des Ichs, wenn die Zeit in immer weitere und weitere Wellen es hinaussendet. Das ist die Landschaft. Als Landschaft umgibt uns alles Geschehene ... Die Dinge sehen uns, ihr Blick schwingt uns ins Kommende, da wir ihnen nicht antworten, sondern sie beschreiten ... Durchdrungen von Zeit atmet sie vor uns, bewegt. Wir sind bei einander geborgen, die Landschaft und ich. Wir stürzen von Nacktheit in Nacktheit. Wir erreichen uns gesammelt ... Durchdrungen von Zeit atmet sie vor uns, bewegt.

Wir sind beeinander geborgen, die Landschaft und
Ich. (Ebd., S. 99f.)

Der Blick des Betrachters wird in dem Denkbild erwidert. Der Gegenstand oder "die Dinge" betrachten uns. *Ihr* Blick determiniert die Handlung des Subjekts. Es gibt für den Schreibenden, wie auch für den Leser, ein Bewußtsein und eine Annäherung an die materielle Außenwelt. Der Wahrnehmende antwortet der Landschaft oder der materiellen Umwelt nicht; das heißt, er begreift sie nicht rational-kategorisch, sondern beschreitet sie. In der Beschriftung versucht das Subjekt zu der Materie überzugehen und sie mimetisch zu repräsentieren.

Benjamins Landschaftsbeschreibung entspricht einer echten Mimesis, denn das Innen setzt sich ins Äußere, ohne jedoch das Äußere kategorisch zu bezeichnen. Der Betrachter versucht, sich in die Landschaft zu versetzen und sie zu erfahren. Der Gegenstand schaut ihn an, beschreitet ihn. Die Materie hat eine *unmittelbare Nähe*. Das Subjekt erlaubt in seiner Wahrnehmung eine Herrschaft der Materie.¹⁵³ Die kategorische Formulierung der wahrnehmenden Erfahrung geschieht in einer eher mystischen Sprache. Das Subjekt formt ein Bild einer Einheit zwischen Subjekt und Objekt: Subjekt und Objekt sind *beieinander*, sie erreichen oder erfahren sich *gesammelt*. Das Subjekt schaut in einem rauschhaften

Schwingen in die Außenwelt. Das Denkbild spekuliert an dem Punkt, wo die Materie benannt werden muß, um somit die Erfahrung sprachlich darzustellen. Das heißt, die *Unmittelbarkeit* der Materie ist in Hinsicht auf eine rationale Erkenntnis eine *Unmittelbarkeit*. Wie die auratische Erfahrung hat die mystische Erfahrung eine grundlegende wahrnehmende Erfahrung, die sich die begriffliche Gewalt nicht unterwerfen kann. In bezug auf eine sprachliche Repräsentation kann man sagen, daß sich eine grundlegende Erfahrung und Annäherung an die Materie rational nicht ausdrücken läßt. Die textuelle Darstellung der mystischen Erfahrung ist ein Versuch, die Unmittelbarkeit der Materie darzustellen. Stoessel argumentiert, in diesem Denkbild bleibe "die Erfahrung ihm (dem jungen Benjamin, F. L.) erhalten".¹⁵⁴ Gleichzeitig wird auf die autonome Existenz der Dingwelt oder des Objekts hingewiesen.

In diesem Denkbild wird die Erfahrung auf mystische Weise dargestellt. Die früheren mystischen Annäherungen Benjamins an die Materie sollen als Versuch verstanden werden, die materielle Repräsentation sprachlich und diskursiv zu formulieren. Die mystische Erfahrung soll eine vermittelnde Rolle zwischen Subjekt und einer auf Erfahrung gegründeten Ideologie spielen. Kristeva definiert Erfahrung

folgenderweise:

Wir behalten den Begriff Erfahrung solchen Praktiken vor, in denen der heterogene Widerspruch zwar aufrechterhalten, untersucht und in einem Diskurs eingebunden wird, in denen er also die wesentliche Ökonomie des Textes bildet, aber in der thetischen Phase eine rein individuelle, naturalistische oder esoterische Repräsentation besetzt.¹⁵⁵

Der heterogene Widerspruch kann als die erkenntnistheoretische Trennung oder Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt verstanden werden. Nach dem Sündenfall, dem Heraustreten aus einer idealistischen Einheit zwischen Subjekt und Objekt, bestimmt dieser Widerspruch subjektiver Möglichkeit, Materialität darzustellen. Der Stand des menschlichen Wissens oder einer Wissenschaft baut sich auf dieser grundlegenden Beziehung zwischen Subjekt und Objekt auf. In der Repräsentation von Materialität wird das Objekt den Regeln eines Diskurses unterworfen – sei es der Rationalität von Hegels spekulativer Theorie, eines mystischen Diskurses, einer künstlerischen Darstellung oder der begrifflichen Terminologie der Wissenschaft. Die Sprache als Mittel der Kommunikation und Darstellung dient als Kanon einer Subjekt-Objekt-Erkenntnis. Diese Subjekt-Objekt-Beziehung bestimmt also die Ökonomie eines Textes. Die

Sprache eines Textes ist subjektive Erkenntnis, Herrschaft des Subjekts oder des Objekts.

Indem Benjamin die Trennung oder Differenz zwischen Subjekt und Objekt in dem Denkbild *Das Tagebuch* darstellt und dem Objekt Herrschaft zu erlauben versucht, untersucht er eine grundlegende Ökonomie sprachlicher Repräsentation in einem Text. Kristeva bezeichnet sprachliche Bedeutung als "ein Bereich von Setzungen". Eine Bedeutung wird eingeleitet durch einen "Einschnitt" oder eine "Positionalität". Kristeva schreibt:

Wir nennen diesen Einschnitt, der die Setzung der Bedeutung einleitet, eine *thetische* Phase. Jedes Aussagen - sei es eines Wortes oder eines Satzes - ist thetisch, denn es setzt Identifizierung voraus, das heißt einerseits die Scheidung des Subjekts von und in seiner *imago* wie auch von und in seinen Objekten, andererseits deren Setzung in einem von nun an symbolischen Feld, das beide auf diese Weise geschiedenen Positionen wieder einbindet, aufnimmt und in einer Kombinatorik aus jetzt offenen Positionen neu verteilt.¹⁵⁶

Ein Sprachgebrauch oder ein Text setzen voraus, daß "vom Subjekt ein Objekt" sich abtrennt.¹⁵⁷ In dieser Trennung

liegt die Positionalität oder der Einschnitt einer Bedeutung. Eine ursprüngliche Einheit – sei es im psychoanalytischen Sinne zwischen Kind und Außenwelt oder im philosophischen Sinne zwischen Subjekt und Objekt – wird durch einen Einschnitt subjektiver Bedeutung oder Konstitution aufgehoben. Es handelt sich in einer thetischen Phase, so Kristeva, "um eine *Bestimmung* ..., daß heißt um eine Identitäts- bzw. Differenzsetzung".¹⁵⁸ Die Differenzsetzung einer thetischen Phase bestimmt die sprachliche Repräsentation. Sie ist die grundlegende Ökonomie eines Textes. Kristeva schreibt:

In diesem Sinne *gibt es nur eine Bedeutung*: die der thetischen Phase; sie enthält sowohl Satz wie Gegenstand als auch die Komplizenschaft beider.¹⁵⁹

In der grundlegenden Differenzsetzung "wählt" das Subjekt eine Möglichkeit diskursiver Repräsentation. Ob dieser Diskurs, in dem das Subjekt sich ausdrückt, individuell, naturalistisch oder esoterisch ist, es handelt sich in jedem dieser Texte um eine Erfahrung. Die thetische Phase sprachlicher Repräsentation, das Setzen des Subjekts in einer Subjekt-Objekt-Ökonomie, findet bei dem frühen Benjamin auf mystische Weise statt.

Obwohl dem Subjekt des Denkbildes *Das Tagebuch* die Erfahrung

erhalten bleibt, ist die mystische oder esoterische Erfahrung bereits Protest. Die mystische Formulierung mimetischer Erfahrung ist eine gleichzeitige Negation des rationalen, begrifflichen Sprachgebrauchs. Dadurch wird die mystische Einheit zum Ausdruck erkenntnistheoretischer Ohnmacht.

Stoessel schreibt:

Ohnmacht ist nur die Verkehrung von Macht, als
lautloser Protest gegen verdinglichte
Herrschaft.¹⁶⁰

In der Arbeit des jungen Benjamins wird Erfahrung in esoterischer Repräsentation dargestellt. Wir erkennen schon hier die Ohnmacht des Ichs und einen Protest gegen eine verdinglichte Herrschaft und kulturelle Zwänge.

4.2.3 Das Modell "Nähe und Ferne"

Benjamin definiert das Auratische eines Objekts anhand des Modells von Nähe und Ferne.¹⁶¹ Erfahrung wird in Benjamins früherer Arbeit, wie z. B. in dem Denkbild *Das Tagebuch* auf mystische Weise dargestellt. Das Motiv von Nähe und Ferne ist bereits in Texten, die vor der Formulierung des Aura-Begriffs geschrieben wurden, vorhanden. Die Entwicklung dieses Modells kulminiert in der Formulierung des Aura-Begriffs.¹⁶²

In einem Denkbild aus dem Jahr 1932, *In der Sonne*, finden wir

ein raum-zeitliches Ineinander von Nähe und Ferne, von Subjekt und Objekt. Nähe und Ferne werden hier zum Zweck der Erkenntnis oder sprachphilosophischen Namengebung gebraucht. In diesem Denkbild handelt es sich um einen Betrachter, dem seine unmittelbare Umgebung unbekannt ist:

Siebzehn Arten von Feigen gibt es, wie es heißt, auf der Insel. Ihre Namen – sagt der Mann, der in der Sonne seinen Weg macht – müßte man kennen. Ja man müßte die Gräser und die Tiere nicht allein gesehen haben, die der Insel Gesicht, Laut und Geruch geben, die Schichtungen des Gebirges und die Arten des Bodens, der vom staubigen Gelb bis zum violetten Braun geht, mit den breiten Zinnoberflächen dazwischen – sondern vor allem ihren Namen müßte man wissen. (GS IV.1, S. 417)

Die Dinge sollen nicht bloß wahrgenommen werden. Die Wahrnehmung soll auch in der Bezeichnung des Namens oder des Wortes als menschliche Erkenntnis dargestellt werden.¹⁶³

Benjamin negiert jedoch diese begriffliche Bezeichnung. Er schreibt,

Dann fällt die Fülle des Worts nur dem zu, der das Wissen ohne die Namen hat, die Fülle des Schweigens aber dem, der nichts hat als sie? (Ebd., S. 417)

Das Subjekt erlebt eine Fülle des Objekts, denn die Namen sind ihm unerreichbar. In dem Moment einer Nähe oder

Namengebung verschwinden die Dinge in einer Ferne. Benjamin schreibt:

Harz und Thymian schwängern die Luft, in der er, atemholend, zu ersticken glaubt. Eine Hummel schlägt an sein Ohr. Noch hat er ihre Nähe kaum erfasst, da hat der Strudel der Stille sie schon wieder fortgezogen. (Ebd., S. 417)

Trotz der unmittelbaren Nähe des Objekts, bleibt es dem Betrachter auf der Ebene der rationalen Erkenntnis unzulänglich. Wie in der mystischen Erfahrung, hat die Materie eine Unmittelbarkeit und gleichzeitig eine sprachliche Unmittelbarkeit. Man kann jedoch die auratische Erfahrung des Denkbildes nicht mit einer mystischen gleichsetzen. Benjamin argumentiert, daß der Aura-Begriff der Mystik nicht gleichzusetzen ist. (ÜH, S. 107)¹⁶⁴ Wo das Subjekt in der mystischen Erfahrung eine Einheit zwischen Subjekt und Objekt postuliert¹⁶⁵, zerfällt diese Einheit in dem Denkbild *In der Sonne*. Die Mystik weist auf eine grundlegende, mystische Erfahrung und postuliert ihre sprachliche Darstellung als Einheit zwischen Subjekt und Objekt in einem mystischen Diskurs. Die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt in Hinsicht auf die materielle Repräsentation wird in dem Denkbild *In der Sonne* nicht mehr aufgehoben. Vielmehr deutet es darauf hin, daß es eine grundlegende Erfahrung gibt, die

sich sprachlich nicht repräsentieren läßt. Stoessel vergleicht die mystische Darstellung der Erfahrung bei dem frühen Benjamin mit späteren Denkbildern, in denen die Nähe in eine Ferne umschlägt. Sie schreibt:

Der Wissende wüßte sie (die Namenssprache der Dinge, F. L.) ... Um zu träumen *vergaß* er sie. Der geschichtsphilosophische Index hat sich demnach gegenüber den früheren Erfahrungen verkehrt. Der Hegelschen Trug der "sinnlichen Gewißheit" ist nun jenem (Betrachter, F. L.) gewichen, den sich das seiner selbst allzu bewußte Subjekt im "reflektorischen" Vergessen verschafft.¹⁶⁶

Das reflexive Bewußtsein des Subjekts weigert sich, eine grundlegende Erfahrung einer begrifflichen Gewalt unterzuordnen. Die Nähe und das Erfassen des Objekts schlagen in eine Ferne um. Eagleton schreibt:

Benjamin associates the aura with distance ... the aura opens up distance only the more effectively to insinuate intimacy ... In the aura ... there occurs a mystifying interplay of otherness and intimacy.¹⁶⁷

Dadurch, daß das Objekt nicht rational-sprachlich erfahren wird und in einer Ferne verschwindet, bleibt es dem Subjekt paradoxerweise näher. Das Subjekt setzt sich in keine Subjekt-Objekt-Differenz. Meiffert schreibt:

"Ferne, so nah sie sein mag", ist der nicht auf Identität reduzierbare Unterschied zwischen dem Selbst und seinem Anderen.¹⁶⁸

Indem das Subjekt seine Identität nicht in Opposition zum Objekt setzt, glaubt es, der Materie näher zu sein. Greffrath schreibt:

Dem Doppel von Nähe und Ferne ist das von *Innen* und *Außen* verwandt.¹⁶⁹

In der auratischen Wahrnehmung wird das Objekt nicht von außen mittels der Sprache bezeichnet. Stattdessen soll sich das Wesen des Objekts, das Innen, *in* der Sprache ausdrücken.

4.2.4 Aura als Metapher

Das Denkbild *In der Sonne* endet folgenderweise:

Es gibt bei den Chassidim einen Spruch von der kommenden Welt, der besagt: es wird dort alles eingerichtet sein wie bei uns ... Alles wird sein wie hier – nur ein klein wenig anders. So hält es die Phantasie. Es ist nur ein Schleier, den sie über die Ferne zieht. Alles mag da stehen wie es stand, aber der Schleier walzt, und unmerklich verschiebt sich's darunter. Es ist ein Wechseln und ein Vertauschen; nichts bleibt und nichts

verschwindet. Aus diesem Weben lösen mit einmal sich Namen, wortlos treten sie in den Schreitenden ein, und während seine Lippen sie formen, erkennt er sie. Sie tauchen auf, und was bedarf es länger dieser Landschaft? Auf jeder namenlosen Ferne drüben ziehen sie vorüber, ohne eine Spur zu hinterlassen. (GS IV,1, S. 419f.)

Das Subjekt erfährt die Dinge in ihrer Fülle. Dennoch bleiben sie dem Subjekt sprachlich fern. Es gibt eine Unterscheidung zwischen der Erkenntnis eines Gegenstandes, z. B. der eines Denkbildes, und dem Gegenstand an sich. Nach dem Sündenfall ist eine Subjekt-Objekt-Einheit nicht mehr möglich. Meiffert schreibt:

Der auratische "Sprung" unterscheidet die Erkenntnis von ihrem Gegenstand, doch bildet er keine Kluft, sondern zeigt sich vielmehr als mimetische Relation, als Fluktuation von räumlicher und zeitlicher Annäherung und Entfernung in Beziehung zum Gegenstand.¹⁷⁰

Die Trennung von Erkenntnis und Wahrheit des Gegenstandes bleibt in den Denkbildern von Benjamin erhalten. Diese Trennung, die seit dem Sündenfall die Wissenschaft determiniert, kann als eine Aufhebung einer Kontinuität zwischen Subjekt und Objekt bezeichnet werden. In diesem Sinne bezeichnet auch Meiffert die Beziehung zwischen Subjekt

und Objekt nach dem Sündenfall als eine Diskontinuität. Benjamin versucht, diese Diskontinuität aufzuheben und eine utopische Einheit wieder herzustellen. Insofern der Aura-Begriff versucht, dem Objekt in mimetischer Repräsentation "näher" zu kommen, ist er ein positiver Einschnitt in die Diskontinuität. Daher bezeichnet Meiffert den Aura-Begriff als eine positive Diskontinuität. Meiffert schreibt:

Die positive Diskontinuität, die die Grenze zwischen Subjekt und Objekt verschleift, erzeugt jenes auratische Flimmern, das es unmöglich macht, den Ort eines Dinges exakt anzugeben.¹⁷¹

Wegen der Diskontinuität zwischen Subjekt und Objekt funktioniert Erkennen nach dem Sündenfall nach Benjamin wie der Spruch der Chassidim. Indem der Ort des Objekts nicht exakt angegeben werden kann, bleibt seine Wahrheit wie die Phantasie. Sie verbirgt sich hinter dem Schleier, hinter der Ferne. Die Wahrheit des materiellen Gegenstandes ist nach Benjamin sprachlich oder diskursiv nicht erfaßbar. Lyotard schreibt:

It is because reality is essentially open to the play of cathexis, and it is opened up to it through the dimension of lack, through the trace left on it by the primary process, that the relationship

between discourse and reality is constantly changing.¹⁷²

Nach dem Sündenfall wird die sprachliche und begriffliche Repräsentation nie das Wesen einer auratischen Erfahrung, die vollkommene Erkenntnis der Materie, darstellen können. In der Sprache vollzieht sich immer ein Einschnitt, das Subjekt setzt sich gegen eine *imago* oder ein Objekt. Über den Sprach-Text schreibt Kristeva:

sein "Empfänger" ist der *Ort der Sprache* selbst, genauer deren thetisches Moment, das der Text sich aneignet.¹⁷³

Die Position des Subjekts in bezug auf das Objekt ist der Ort, in dem das sprachliche Erkennen stattfindet. Der Ort der Sprache im Text von Benjamin ist problematisch. Die Position des Gegenstandes kann nicht exakt angegeben werden. Die Aura, schreibt Stoessel, "ist der Ausdruck des Ausdruckslosen".¹⁷⁴ Deshalb muß der Text mittels sprachlicher Gestaltung (im Rahmen dieser Gestaltung) Annäherungs-möglichkeiten ans Objekt finden. Adorno schreibt:

Soll das Subjekt nicht unmittelbar mehr sprechen dürfen, so soll es doch ... durch die Dinge sprechen, durch deren entfremdete und lädierte Gestalt.¹⁷⁵

In der auratischen Wahrnehmung nähert sich der Betrachter der Materie; sie bleibt jedoch in der sprachlichen Repräsentation immer unerreichbar. Als Möglichkeit der Repräsentation bleibt

dem Text eine metaphorische Annäherung. Meiffert schreibt über die auratische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt:

(Es, F. L.) besteht zwischen Subjekt und Objekt ein extremes Verhältnis der Nähe, in welchem sich das Subjekt von sich selbst entfernt (nicht entfremdet), sich den Dingen *metaphorisch-mimetisch* angleicht. (eigene Hervorhebung, F. L.)¹⁷⁶

Der metaphorische Schleier der Phantasie verweist auf eine materielle Heterogenität. Die Namengebung bezieht sich hier auf die "Unerreichbarkeit" der Ferne; das, was der Schleier bedeckt, und worüber die Phantasie spekulieren kann. In dem Moment, wo das Subjekt sich den narrativen Regeln des Textes unterordnet, verschleiert sich die Wahrheit. Zwar kann "seine Lippen sie" – die Erfahrung einer materiellen, heterogenen Wahrheit – "formen", der Betrachter oder der Erkennende erhält jedoch das kategorische Wissen der Namen (des Wesens der Materie) nicht, denn sie verschwinden, "ohne eine Spur zu hinterlassen".

Das reflektorische Vergessen in Benjamins späterer Arbeit negiert die kategorische und geistige Verarbeitung einer sinnlichen Gewißheit. Die Selbstreflexion bindet das Subjekt in der frühen Arbeit Benjamins in einen mystischen, später in

einen spekulativen Diskurs ein. Indem ein spekulativer Diskurs die Trennung/Differenz zwischen Subjekt und Objekt aufhebt, hebt er eine idealistische Einheit auf. Lyotard schreibt:

The speculative set-up must destroy (*zerstören*) the "identical proposition". The word, overloaded with opposing signifieds, explodes ... A longer discourse is necessary.¹⁷⁷

Indem ein spekulativer Diskurs keine Einheit postuliert, negiert er einen Totalitätsbegriff. Jeder Diskurs wird aufgrund einer falschen Identität analysiert. Lyotard schreibt:

Speculative logic is a logic of the infinite. It is *logic* because it is a discourse on discourses about which it says the truth. It does not say the truth in the same way as a theory does, nor even as a description does. It effectuates in itself the truth of a discourse it talks about. The truth consists in nothing other than the patient dissolution of identities of meanings (signifieds); and this dissolution of signifieds has as its result new signifiers (new terms). And so on.¹⁷⁸

4.3 *Wahrnehmung und Technik*

4.3.1 Das Basis-Überbau-Modell

Einleitend zu dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* schreibt Benjamin, es handle sich in dem Aufsatz um

Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen.

Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. (GS VII.1, S. 350)

Seit seiner Wendung zum Marxismus argumentiert Benjamin mit Hilfe des Basis-Überbau-Modells. Demzufolge wird Kultur, im Bereich des Überbaus, von einer materiellen Basis beeinflusst. In den Notizen zu *Das Passagen-Werk* formuliert Benjamin seinen Umgang mit diesem Modell deutlicher:

Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier kommt es auf den *Ausdruckszusammenhang* an. Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern *der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur* ist darzustellen. Es handelt sich, mit anderen Worten, um den Versuch, einen wirtschaftlichen Prozeß als *anschauliches Urphänomen* zu erfassen, aus welchem alle Lebenserscheinungen der Passagen (und insoweit des

19ten Jahrhunderts) hervorgehen. (P, S. 574, eigene Hervorhebung, F. L.)

Benjamin bezieht sich hier auf die Methodologie im *Passagen-Werk*, in dem die kapitalistische Wirtschafts-entwicklung als Urgeschichte der Moderne gelten soll.¹⁷⁹ Entscheidend ist hier, wie Benjamin dieses Modell anwendet. Er unterscheidet sich hier in einem wesentlichen Punkt von einer marxistischen Gesellschaftsanalyse, wie sie sich z. B. in Stalins Konzeption des Basis-Überbau-Modells manifestiert:

Jede Basis hat ihren eigenen, ihr entsprechenden Überbau ... Ändert sich die Basis und wird sie beseitigt, so ändert sich anschließend auch ein ihr entsprechender Überbau.¹⁸⁰

Nach marxistischem Verständnis widerspiegelt sich eine wirtschaftliche Basis bewußt oder unbewußt im kulturellen Überbau.¹⁸¹ Es geht Benjamin jedoch weder darum, eine Widerspiegelung oder eine ökonomische Determination des Überbaus darzustellen, noch darum, einen Kausalnexus zwischen Basis und Überbau im Sinne eines ökonomischen Diskurses festzustellen.

Entscheidend für Benjamin ist der *Ausdruck der Wirtschaft* in der Kultur. Das heißt einerseits, die Wirtschaft soll sprachlich repräsentiert werden. Andererseits ist die

individuelle Anschauung der wirtschaftlichen Erscheinung wichtig für Benjamin. Der wirtschaftliche Ausdruck in der Kultur wird als individuelle Anschauung der Erscheinungsformen der Wirtschaft, das heißt der Gegenstände der technischen Produktion, untersucht. Diese individuelle Wahrnehmung wirtschaftlicher Erscheinungen liegt, wie die auratische Wahrnehmung oder Erfahrung, einer erkenntnistheoretischen Erfahrung zugrunde. Der Gegenstand technischer Produktion und die Ausstellung technisch reproduzierter Waren in den Pariser Passagen analysiert Benjamin im *Passagen-Werk* und in seiner Baudelaire-Arbeit anhand der subjektiven Wahrnehmung. Er überträgt das Aura-Modell auf die Warenwelt, um eine moderne Subjekt-Objekt-Beziehung zu erläutern. In *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* schreibt Benjamin:

Gäbe es jene Warensseele, von welcher Marx gelegentlich im Scherz spricht, so wäre sie die einfühlsamste, die im Seelenreiche je begegnet ist. Denn sie müßte in jedem den Käufer sehen, in dessen Hand und Haus sie sich schmiegen will. Einfühlung ist aber die Natur des Rausches, dem der Flaneur in der Menge sich überläßt. (GS I.2, S. 558)¹⁸²

Benjamin versucht, mit der Theorie der Warensseele festzustellen, wie sich eine materielle Basis in der Wahrnehmung und Erfahrung konstituiert. Das heißt, diese

materielle Basis soll sprachlich oder künstlerisch repräsentiert werden. Buck-Morss argumentiert:

Benjamin was at least convinced of one thing: what was needed was a visual, not a linear logic ... concepts were to be imagistically constructed, according to the cognitive principles of montage.¹⁸³

Benjamin versucht, diese visuelle Logik – das heißt, die Erscheinung und Wahrnehmung eines technisch-produzierten Gegenstandes – zu erklären, nicht einen ökonomischen Kausalnexus.

Klatt argumentiert, Benjamins Wendung zum Marxismus und sein Gebrauch marxistischer Kategorien, wie z. B. Basis und Überbau, sind

Versuche und Angebote des linken Intellektuellen, sich des methodologischen Instrumentariums des Marxismus bedienend, Licht in undurchschaubare Vorgänge zu bringen, Kunst- und Gesellschaftsprozesse zusammenzudenken und die Veränderungen in den Künsten zu historisieren.¹⁸⁴

Klatt hat Recht, insofern Benjamin sich für den Kommunismus einsetzt.¹⁸⁵ Sie übersieht jedoch, daß es eine Verbindung zwischen Benjamins früherer Spracharbeit und seinem Marxismus

gibt. Benjamins frühere, metaphysische Argumentation steht nicht im Widerspruch zu seinem Marxismus, sondern erlaubt es ihm, realen gesellschaftlichen Vorgängen kritisch gegenüber zu stehen.¹⁸⁶ Benjamin geht analogisch vor. Der Aura-Begriff gilt als Versuch, Materie sprachlich zu repräsentieren. Durch seine Wendung zum Marxismus wird der Begriff Materie neu formuliert.

Marx und Engels schreiben in *The German Ideology*:

The social structure and the state are continually evolving out of the life process of definite individuals, but of individuals not as they may appear in their own or other people's imagination, but as they are, effective, *produce materially*, and are active under definite material limits, presuppositions, and conditions independent of their will. (eigene Hervorhebung, F. L.)¹⁸⁷

Im Marxismus wird die materielle Produktion als Basis menschlicher Existenz verstanden. In seiner Arbeit produziert der Mensch nicht nur sein eigenes Leben, sondern er legt sein Leben in den Gegenstand. Materielle Produktion ist die Basis der Selbstverwirklichung des Menschen als Gattung; der Mensch erscheint "als *Resultat seiner eigenen Arbeit*".¹⁸⁸ Indem Benjamin das Basis-Überbau-Modell verwendet, stellt er Subjekt und Objekt in größere gesellschaftliche

Zusammenhänge. Benjamin gibt dem Problem der materiellen Repräsentation, so Kaulen,

eine objektiv-historische Wendung ... Der Gegenstand ist nicht als eine "Sache an sich" aufzufassen ... vielmehr sind die Tatsachen vor aller präformierenden Subjektivität bereits durch eine heteronome Objektivität vermittelt.¹⁸⁹

Der Subjektivität geht also eine heteronome Objektivität voraus. Kaulen argumentiert:

Benjamin besteht also in der Tradition des dialektischen Materialismus auf dem Primat des Objektiven und begreift die individuelle Subjektivität selbst als ein Moment innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen.¹⁹⁰

Da er in der Produktion eine sprachliche Repräsentation einer heteronomen Objektivität voraussetzt, kann Benjamin dem erkenntnistheoretischen Begriff der Aura kritisch gegenüberstehen. Der Aura-Begriff gilt als metaphorischer Ausdruck der objektiven Materialität. Dieser Ausdruck ist ein Produkt *subjektiver* Erkenntnis. Subjektive Erkenntnis funktioniert in der Moderne als bürgerliche Ideologie. In diesem Sinne ist der Aura-Begriff eine bürgerliche Ideologie.¹⁹¹ Benjamin erweitert den Blick der Wahrnehmung, um größere gesellschaftliche Zusammenhänge verstehen zu können. Über die

politische Funktion der Subjektivität in der Moderne schreibt Habermas:

Die *historischen Schlüsselereignisse* für die Durchsetzung des Prinzips der Subjektivität sind *Reformation, Aufklärung* und *französische Revolution*. Mit Luther ist der religiöse Glaube reflexiv geworden, hat sich die göttliche Welt in der Einsamkeit der Subjektivität zu etwas durch uns Gesetztes gewandelt. Gegen den Glauben an die Autorität von Verkündigung und Überlieferung behauptet der Protestantismus die Herrschaft des auf seine Einsicht pochenden Subjektes ... Sodann haben die Proklamation der Menschenrechte und der Code Napoleon das Prinzip der Freiheit des Willens gegen das historische vorgefundene Recht als die substantielle Grundlage des Staates zur Geltung gebracht ... Die *Moralbegriffe* der modernen Zeit sind auf die Anerkennung der subjektiven Freiheit der Individuen zugeschnitten ... Der subjektive Wille gewinnt Autonomie unter allgemeinen Gesetzen; aber "nur im Willen, als subjektivem, kann die Freiheit oder der an sich seiende Wille wirklich sein".¹⁹²

Wird die Subjektivität (der Wahrnehmung oder der Erfahrung) in die größeren gesellschaftlichen Zusammenhänge gestellt, so

wird auf die Grundlage modernen Selbstverständnisses aufmerksam gemacht. Eine Kritik der subjektiven Vernunft, so Habermas,

übernimmt mit der Analyse der Grundlagen der Erkenntnis die Aufgabe einer Kritik des Mißbrauchs unseres auf Erscheinungen zugeschnittenen Erkenntnisvermögens.¹⁹³

4.3.2 Aura und Reproduktion

Insofern die Wahrnehmung eine primäre Stufe erkenntnistheoretischer Erfahrung ist, analysiert Benjamin Wahrnehmung in der Moderne unter der Bedingung technischer Entwicklung.

Wenn nun die Aura verkümmert, so wird die Grundlage einer bürgerlichen Kunstauffassung infrage gestellt. Der Grund dieser Infragestellung liegt nach Benjamin in der Technik der Reproduktion:

Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. (GS, II.1, S. 353)

Indem das Original reproduziert wird, stellt die Reproduktion eine auratische Wahrnehmungsweise infrage. Die raum-zeitliche Kategorie der Aura wird durch die technische Reproduktion

negiert. Die Voraussetzung der traditionellen Kunstbetrachtung, insofern sie die einer *momentalen* oder *einmaligen* Erfahrung ist, wird negiert:

Indem sie (die Reproduktionstechnik, F. L.) die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. (Ebd., S.353)

Die einmalige und auratische Qualität verwandelt sich mittels der Reproduktionstechnik in eine massenweise und aktualisierende. Der einmaligen Qualität als raum-zeitliche Bestimmung entsprechend, versteht sich Aktualisierendes zunächst als eine raum-zeitliche Kategorie, die die massenweise Reproduktion und ihre Zugänglichkeit bezeichnet.¹⁹⁴ Neue technische Produktionsmittel sind also verantwortlich für eine Veränderung gesellschaftlicher Wahrnehmung eines Kunstwerks. Die materielle Produktion verändert die gesellschaftliche Apperzeption. In diesem Sinne bestimmt die gesellschaftliche Basis den kulturellen Überbau. Entscheidend für Benjamin ist die Wahrnehmung, die sich analog zu der materiellen Entwicklung verändern wird.

Falls das reproduzierte Kunstwerk in einem anderen raum-

zeitlichen Kontext steht, verändert sich damit nicht nur die betrachtende Wahrnehmung des Kunstwerks. Der Produktion eines Kunstwerks liegt eine neue maschinelle Technik zugrunde, die eine andere künstlerische Technik und Wahrnehmung ermöglicht. Im Kunstwerk-Aufsatz erklärt Benjamin die unterschiedlichen Betrachtungsweisen, die einer vortechnischen und einer technischen Kunstproduktion zugrunde liegen, anhand der Hilfskonstruktion eines Magiers und eines Chirurgen:

Der Magier enthält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie - kraft seiner aufgelegten Hand - nur wenig und steigert sie - kraft seiner Autorität - sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr - indem er in dessen Inneres dringt ... Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier ... verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt viel mehr operativ in ihn ein.

(K, S.31f.)

Zuerst bewahrt der Magier eine auratische Distanz zum Objekt. Obwohl der Magier als Subjekt eine autoritäre Position einnimmt, beruht seine Beziehung zum Objekt auf Gegenseitigkeit und Gleichheit. Das heißt, daß der Magier das

Objekt (hier den Menschen) erkennen kann, das ihm immer als ein Ganzes gegenüber steht, "von Mensch zu Mensch". Der Blick des Magiers soll dementsprechend vom Objekt erwidert werden, da ihre Beziehung auf gegenseitiger Anerkennung beruht. Sein Blick (der des Magiers) entspricht einer traditionellen vortechnischen Anschauungsweise, in der das Auge privilegiert ist. Das Auge steht hier als Vermittler zwischen Umwelt und reflektierendem Bewußtsein. Über den Standort des individuellen Auges in der traditionellen Wahrnehmung, z. B. eines Rembrandts oder eines van Goghs, schreibt Berger:

The convention of the perspective ... centres everything on the eye of the beholder. It is like a beam from a lighthouse - only instead of light traveling outwards, appearances travel in. The conventions called those appearances *reality*. Perspective makes the single eye the centre of the visible world ... The inherent contradiction in perspective was that it structured all images of reality to address a single spectator who ... could only be in one place at a time.¹⁹⁵

In einer vortechnischen Gesellschaft führt *die Anerkennung einer Ganzheit des Subjekts zu einem Bild, in dem die Erscheinung als Wahrheit gedacht wird*. Die Erscheinung der Umwelt wird traditionellerweise als Wirklichkeit verstanden. In dem Kunstwerk-Aufsatz unterscheidet Benjamin zwischen

einer ersten und einer zweiten Technik. Benjamin befaßt sich hier mit der geschichtlichen Bedingung einer künstlerischen "Notierung" (GS VII.1, S. 359) oder Repräsentation im Kontext eines kultischen Rituals.¹⁹⁶ Die geschichtliche Bedingung einer künstlerischen Notierung ist für Benjamin in erster Linie eine technische. "Die Kunst der Urzeit" existiert in "einer Gesellschaft, deren Technik nur erst verschmolzen mit dem Ritual existiert". (Ebd., S. 359) Insofern Technik die Gesamtheit aller Mittel darstellt, die Natur aufgrund ihrer Gesetze den Menschen zugänglich und nutzbar zu machen, ist sie in der vortechnischen Gesellschaft eine natürliche, denn der Mensch ist dem Bann der Natur ausgeliefert. In einer solchen Gesellschaft ist das Wesen eines Objekts noch nicht erkennbar. In auratischer Form zeigt es sich uns nur verschleiert. Diese natürliche Technik repräsentiert für Benjamin eine erste Technik. Den Unterschied zwischen der ersten und zweiten Technik bezeichnet Benjamin folgenderweise:

Das Ein für allemal gilt für die erste Technik (da geht es um die nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod).

(Ebd., S. 359)

Solange der Mensch mit Hilfe der maschinellen Technik noch nicht in das Objekt oder den Gegenstand eindringen kann, ist

er noch einem erkenntnistheoretischen Bann der Natur ausgeliefert. Indem keine erkenntnistheoretische und technische Trennung von der Natur besteht, ist es dem Menschen noch nicht möglich, sich von der Natur zu distanzieren und auf wissenschaftliche Art mit ihr zu experimentieren. Seine Handlung ist eher die einer dem Bann der Natur unterlegenen Technik vergleichbar.

Die erste Technik, schreibt Benjamin, "ist an der maschinellen gemessen natürlich rückständig". (ebd., S.359) Im Vergleich zu der ersten Technik schreibt er über eine zweite Technik:

Das Einmal ist keinmal gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist dort zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen.

(Ebd., S. 359)

Der Wahrnehmung der zweiten Technik entsprechend verhält sich der Chirurg zu seinem Gegenstand. Er betrachtet ihn nicht als Ganzes. Die technische Möglichkeit erlaubt ihm eine experimentelle Distanz zu dem Objekt. Dadurch gewinnt er die Fähigkeit, hinter die Erscheinung des Objekts zu dringen und die Ganzheit zu zerstückeln. Seine wahrnehmende Handlung ist

also nicht mehr durch das Gesetz der Natur bedingt. Der Mensch benutzt seine experimentelle Fähigkeit in seiner Beziehung zur Natur. Diese Fähigkeit bietet ihm eine Vielfalt der Versuchsanordnungen. Indem er in das Objekt eindringen kann, ist seine Handlung eine operative. Die operative Handlung ermöglicht eine andere Beziehung zur Natur. Wo der Schein der Schönheit dem Zweck der Beherrschung der Natur dient,¹⁹⁷ erlaubt eine operative Technik dem Menschen, die Natur zu seinem Vorteil zu benutzen. Benjamin schreibt:

Die erste (Technik, F. L.) hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel eher auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. (ebd., S. 359)

Der operative Blick oder Zugriff der zweiten Natur ist mit dem der modernen Photographie gleichzusetzen. Die moderne Technik erlaubt dem Auge des Kameramanns eine neue operative Wahrnehmungsart. Benjamin schreibt:

Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein ... (Das Bild, F. L.) des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältiges zerstückeltes. (K, S. 32)

Indem der Kameramann, wie der Chirurg, ins Objekt eindringt und hinter die Erscheinung sieht, zerstückelt er nicht nur die Einheit des Objekts, sondern auch das konventionelle Erscheinungsbild. Berger schreibt:

It was no longer possible to imagine everything converging on the human eye as the vanishing point of infinity.¹⁹⁸

Erst eine maschinelle Technik führt also zu einem Verfall der auratischen Betrachtungsweise. Entscheidend ist, daß diese Technik an Stelle des natürlichen Erfassens eines Gegenstandes tritt und die subjektive Wahrnehmung eine operative Erkenntnis ermöglicht. Benjamin schreibt:

Denn die mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teil nur außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmung. (GS VII.1, S. 376)

Das betrachtende Subjekt erkennt nicht nur wie in der traditionellen Wahrnehmung durch ein privilegiertes Auge. Das Subjekt ist in zunehmendem Maße auf die Apparatur, die sich zwischen das Auge und den Gegenstand stellt, für den Erwerb der Erkenntnis angewiesen. Die Oberfläche der Dinge und die vortechnische Wahrnehmung der Wirklichkeit täuscht. Die zweite Technik, die operativ in die Dinge eindringt, zerstreut die Illusion einer konventionellen Wahrnehmung, die

dem Auge Allmacht der Erkenntnis verlieh.

Im Zeitalter der technischen Produktion steht der reproduzierte Gegenstand nicht in einem homogenen Gesellschaftszusammenhang. Der Gegenstand der Produktion, ein Produkt menschlicher Arbeit, ist nicht eine Äußerung individueller Identität. Wenn "beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist", ändert sich dieser Zusammenhang in der technischen Produktion. (GS I.2, S. 631) Benjamin schreibt:

Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbständigt als ein dinglicher gegenüber. Unabhängig vom Willen des Arbeiters gelangt das Werkstück in dessen Aktionsradius. Und es entzieht sich ihm ebenso eigenwillig (Ebd., S. 631)¹⁹⁹

Das Produkt technischer Produktion entzieht sich dem Aktionsradius des Arbeiters. In der bürgerlichen, kapitalistischen Welt wird dieses Produkt eine Ware. Hüppauf, Köhn und Philippi schreiben:

Den *Warencharakter* gewinnen die Arbeitsprodukte dadurch, daß sie nicht für den persönlichen Gebrauch des Herstellers, sondern für den *Tausch* gegen andere Produkte gemacht werden, und in

diesem Tausch eine besondere Eigenschaft annehmen:
den "Wert".²⁰⁰

Die Erscheinung des Gegenstandes negiert seinen gesellschaftlichen Warencharakter. Adorno schreibt:

Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtstätte von Unmittelbarkeit und Leben.²⁰¹

Indem die Dinge als selbständig erscheinen und sich von dem Produktionsvorgang trennen, entsteht ein phantasmagorisches Verhältnis zwischen Gegenstand und Betrachter. Marx schreibt:

Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt ... Dies nenne ich den *Fetischismus*, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der damit von der Warenproduktion unzertrennlich ist.²⁰²

Indem der Gegenstand technischer Produktion sich dem Radius menschlicher Selbstbestimmung entzieht und einen Warencharakter annimmt, verschwindet die Spur menschlicher Arbeit. Die Entfremdung des Menschen von dem Produkt der

Arbeit führt zum Verfall einer mimetischen Relation. Die Organisation technischer Produktion bestimmt die menschliche Entfremdung von dem verdinglichten Objekt. Meiffert schreibt:

Was die Kategorie der "Phantasmagorie" so problematisch macht, ist, daß sie wie die auratisch-mimetische Relation ein Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt bezeichnet.²⁰³

Über den verdinglichten Charakter des Gegenstandes schreibt Meiffert:

Daß das "Kontinuum" der Moderne kein mimetisches, sondern durch dessen Verdrängung gerade gekennzeichnet ist, mag eine plausible Äußerung sein, bis man anzugeben gefordert ist, welches denn das strukturierende Prinzip der Moderne ist und hinter jeder nur möglichen Antwort den Zusatz setzt: Ja, aber dieses "Strukturprinzip" ist eben nur die verdinglichte, fetischisierte Deckerinnerung über dem mimetischen Kontinuum als anderem Weltverhältnis selber.²⁰⁴

Wenn nun eine Subjekt-Objekt-Beziehung mimetisch in der sprachlichen oder künstlerischen Repräsentation abgebildet werden soll, stößt diese Repräsentation auf eine Schwierigkeit. Der Warengegenstand verklärt nämlich gesellschaftliche Zusammenhänge. Die Ware entzieht sich der

gegenständlichen Erkenntnis. Diese Erkenntnis liegt in einem abstrakten Verständnis gesellschaftlicher Produktion. Industrie²⁰⁵, schreibt Adorno,

besteht nach wie vor in den "Diensten" der dritten Person, und behält ihre Affinität zu dem veralteten Zirkulationsprozeß des Kapitals, zum Handel, von dem sie kam.²⁰⁶

Eine Subjekt-Objekt-Diskontinuität der Moderne steht also unter dem Primat des Tauschwertes. Meiffert schreibt:

Wo die auratisch-mimetische Relation zerfällt, die Dinge und Gegenstände der Welt als verdinglichte Relation nur mehr vorkommen, erweist sich der leere Ort jener Relation als Abgrund, als Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem und Bewertung, die nur durch einen despotischen Signifikanten aufeinander noch bezogen werden können. Wobei dieser nichts anderes ist, als "Projektion aller Strom-Einschnitte" in einem mimetischen Kontinuum auf den paradigmatischen Signifikanten der Subjekt-Objekt-Trennung bzw. der Identität²⁰⁷

Der Gegenstand an sich wird also durch die technische Produktion in einen ökonomischen Zirkulationsprozeß eingefügt. Der Tauschwert dient als Hauptsignifikant, der diesen Prozeß reguliert.

Die maschinelle Technik ist also eine zweite Wahrnehmungstechnik, die durch die operative Eindringung dazu führt, den Menschen von einer Erscheinung der Natur zu befreien. Das technisch Operative erlaubt es also dem Menschen, durch Experimente die Natur zum Objekt zu machen; ein Objekt, das kein Einheitliches darstellt, sondern ein Zerstückeltes. Der Tauschwert dient als Hauptsignifikant dieser Zerstückelung des Objekts.

4.3.4 Subjekt-Objekt-Beziehung in der ersten Photographie

In dem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* und den Exposés zum *Das Passagen-Werk* stellt Benjamin die technisch bedingte Verwandlung der subjektiven Wahrnehmung zu einer auratischen, massenweisen ausführlich dar. Das Nichtvorhandensein der Aura und eine Zerstückelung des Objekts in einem technisch reproduzierten Kunstwerk ist hier nicht der Technologie im allgemeinen zuzuschreiben, sondern einer bestimmten Stufe technischer Entwicklung.

Gerade nach dem Aufkommen der Pariser Passagen "in den anderthalb Jahrzehnten nach 1822" (P, S. 45) wird die Photographie der Öffentlichkeit bekannt. 1839 gibt Daguerre

"die Erfindung der Daguerreotypie bekannt". (Ebd., S. 48) Die frühe Photographie verfährt nach einem Modell, in dem das Auge als Zentrum der Wahrnehmung fungiert.²⁰⁸ Die photographische Apparatur hat zunächst die Funktion, das Auge zu ersetzen, ohne die Wahrnehmung entscheidend zu verändern. Das anfängliche "Opfer der Photographie", das heißt die Kunstform, die durch die Photographie ersetzt wurde, war die Porträtmalerei. "Schon um 1840", so Benjamin, wurden "die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen". (GS II.1, S. 374) In der frühen Photographie werden "die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren" dargestellt. (Ebd., S. 376) Eben in dieser Menschendarstellung sieht Benjamin noch eine Aura:

Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und Sicherheit gibt. (Ebd., S. 376)

Indem die betrachtende Apparatur den Blick des Menschen durchdringt, sieht die Apparatur den Menschen noch als Ganzes. Dadurch erscheinen die ersten photographierten Menschen noch als auratisch. Über diese auratische Erscheinung schreibt Benjamin:

Denn das bloße Erzeugnis einer primitiven Kamera ist jene Aura nicht. Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekt und Technik genau so scharf, wie sie in der anschließende Verfallsperiode

auseinandertreten. Bald nämlich verfügt eine fortgeschrittene Optik über Instrumente, die das Dunkel ganz überwinden und die Erscheinungen spiegelhaft aufzeichnen. (Ebd., S. 376f.)

Die anfängliche Photographie funktionierte wie die Technik oder Handlungsart des Chirurgen. Der Chirurg würdigt das Objekt als ein Ganzes und dringt nicht operativ in das Innere des Objekts ein. Genauso verhält sich die erste Photographie zu seinem Objekt. Wegen einer relativ einfachen Technologie kann die Apparatur noch nicht in das Objekt eindringen.

Die anfängliche photographische Technik besitzt also nicht die operative Fähigkeit, in die Erscheinung der Natur einzudringen. Mittels einer rückständigen maschinellen Technik arbeitet die erste photographische Reproduktion mit einem Wechsel von Hell und Dunkel. Dadurch erweckt das reproduzierte Bild eine auratische Distanz zu dem dargestellten Objekt. Diese technisch-rückständige Reproduktion veranlaßt Benjamin, die erste Reproduktion als magisch zu bezeichnen. Über ein Bild des russischen Photographen Dauthendey schreibt Benjamin:

Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegenstände sich berühren: die exakteste Technik kann ihrem Hervorbringen einen magischen Wert geben, wie für

uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.

(Ebd., S. 371)

Die frühen Photographien erlauben auf Grund ihrer Technik dem Ideal des realistischen Bildes näher zu kommen als es den Malern gelungen war.²⁰⁹ Diese Verbesserungsmöglichkeit liegt in der technischen Fähigkeit, das Objekt exakter nachzuahmen als die Sprache oder der Pinsel des Malers es jeweils nachahmen könnten. Diese Fähigkeit mimetisch vorzugehen, veranlaßt Benjamin, von der Magie der frühen Photographie zu reden. Magisch ist diese Darstellung insofern sie die gegenwärtige Zeit transzendiert. Bei einer Betrachtung der anfänglichen Reproduktion, so Benjamin,

fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild ... die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredet nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. (Ebd., S. 371)

Benjamins Argumentation beruht hier auf zwei Begriffen, die er miteinander verbindet, nämlich Magie und Vergegenwärtigung. Indem die technische Apparatur die Funktion des Auges übernimmt, stellt sie das Objekt als Ganzes dar. Gleichzeitig stellt sie das Abgebildete als zeitlos dar. Indem das originelle Kunstwerk die räumliche und zeitliche, damit die geschichtliche Distanz zwischen Betrachter und Bild

aufhebt, schreibt Berger:

... all paintings are contemporary. Hence the immediacy of their testimony. Their historical moment is literally there before our eyes.²¹⁰

Den gesellschaftlichen Standort dieses Künstlers erläutert Benjamin mit einem Goethe-Zitat:

"Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand *in seiner Hülle*" – das ist die Quintessenz der goetheschen wie der antiken Kunstanschauung.

(Ebd., S. 368)

Wo das Objekt als Ganzes dargestellt wird und das Bildhafte noch nicht einer zweiten Technik unterworfen ist, produziert der Künstler, sowie auch der anfängliche Photograph, einen Ewigkeitswert.²¹¹ Der Stand der gesellschaftlichen Technik bedingt also den Ewigkeitswert als Kunstkriterium. Darin liegt z. B. der Ewigkeitswert der griechischen Kunst, die im vortechnischen Zeitalter entstand. Benjamin schreibt:

Die Griechen waren durch den Stand ihrer Technik darauf angewiesen, in der Kunst Ewigkeitswerte zu produzieren. (GS VII.1, S. 361)

Der Stand einer künstlerischen Technik ist auf die technologische Entwicklung der entsprechenden Gesellschaft angewiesen. Wo noch nicht operativ in das Objekt oder die

Natur eingedrungen werden kann, kann der Mensch sich nicht vom Bann der Natur befreien. Der Geschichtsablauf ist den immer wiederkehrenden Gesetzen der Natur unterworfen. In bezug auf die Naturgeschichte stellt die menschliche Erkenntnis einen Ewigkeitswert dar. Im Rahmen einer Naturgeschichte versucht der erkennende Mensch, die Natur mimetisch nachzuahmen.

Benjamins Wert als Kunstkritiker liegt darin, daß er keine formalen Stilvergleiche zieht. Er versucht, die Veränderungen in der Wahrnehmung und in der Kunst an gesellschaftlichen Prozessen, nämlich an technischer, materieller Entwicklung, festzumachen.

Benjamins Analyse der künstlerischen Notierung gesellschaftlicher Erkenntnisse entspricht seiner Sprachauffassung. Es gibt nach Benjamins Interpretation der frühen Photographie keine Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt. So wie die adamitische Namengebung erkennt die Apparatur ein Objekt als Ganzes.²¹² Wie Materie und Sprache sich in der paradiesischen Sprache entsprechen, so entsprechen sich Bild und Materie in der frühen Photographie. In dem Bild drückt sich das Objekt aus. Diese frühen photographischen Bilder werden durch eine Aura umhüllt. Das Wesen des Objekts kann nach dem Sündenfall nur noch auratisch, das heißt metaphorisch und schleierhaft, bezeichnet werden. Benjamins Sprachauffassung zieht sich wie ein roter Faden durch seine Analyse der frühen Photographie.

Das Bewußtsein des Künstlers, der – sich an der Natur orientierend – mimetisch vorgeht, entspricht einem gesellschaftlichen Bewußtsein, das noch nicht operativ wahrzunehmen lernte. Genauso betrachtet die Daguerreotypie die Umwelt als Natur, die mimetisch abgebildet wird. Dem antiken Kunstwerk gegenübergestellt ist das technisch-reproduzierte Kunstwerk, so Benjamin,

das verbesserungsfähigste Kunstwerk. Und diese seine Verbesserungsfähigkeit hängt mit seinem radikalen Verzicht auf den Ewigkeitswert zusammen. (Ebd., S. 362)

Der Verzicht auf einen künstlerischen Ewigkeitswert entspricht einer Gesellschaftsform, in der die zweite Technik eine Befreiung von der Natur ermöglicht. Der Photograph, auch wenn er noch auratisch abbildet, hat bereits eine experimentelle Fähigkeit. Die Technologie erlaubt ihm eine "unermüdliche (...) Variierung der Versuchsanordnungen" am abgebildeten Objekt vorzunehmen. (Ebd., S. 359)²¹³ Der Verlust des Ewigkeitswerts entspricht einem Bewußtsein, dem eine Wahrnehmung unterliegt, die sich der geschichtlichen Entwicklung der Technik gemäß ständig verändert.

Wenn Objekt und Technik sich in der frühen Photographie entsprechen, dann ist das so, weil die anfängliche Technik dem konventionellen mimetischen Modell gemäß abbildet. Erst eine zweite oder fortgeschrittene Technik wird eine Wahrnehmung operativ ändern und wegen einer experimentellen Trennung zur Natur oder zum Objekt eine neue Wahrnehmung und ein neues Bewußtsein ermöglichen. Der Anfang der Moderne liegt in dem Moment, wo die Ganzheit des Objekts zerstückelt wird und die Kunst nicht mehr mimetisch nachahmt.²¹⁴ Die Literatur reagiert zuerst in nachahmender Weise auf die Photographie. Zunächst betrachtet der Mensch seine Umwelt noch nach einem konventionellen Realismusbild. So Benjamin:

Der Höhepunkt in der Verbreitung der
(photographischen, F. L.) Panoramen fällt mit dem
Aufkommen der Passagen zusammen. Man war
unermüdlich, durch technische Kunstgriffe die
Panoramen zu Stätten einer vollkommenen
Naturnachahmung zu machen ... Mit den Panoramen
ist eine panoramische Literatur gleichzeitig.
(P, S. 48)

Die schriftstellerische Technik versucht also, sich der Technologie anzupassen. Der Überbau wird demnach durch die Basis der technologischen Produktion beeinflusst. Erst eine fortgeschrittene Technik wird einen entscheidenden Einfluß auf die Literatur ausüben.

4.3.4 Zweite Technik und Aktualität

Erst eine zweite Technik ermöglicht eine geschichtlich radikal neue Wahrnehmung. Benjamin verweist auf den Anfang einer Debatte, die sich am Anfang dieses Jahrhunderts mit dem Neuen auseinanderzusetzen versucht. Im Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion* zitiert er z.

B. Glance, der den Film mit Hieroglyphen vergleicht:

Da sind wir denn, infolge einer höchst merkwürdigen Rückkehr ins Dagewesene, wieder auf der Ausdrucksebene der Ägypter angelangt ... Die Bildersprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind. Noch gibt es nicht genug Achtung, nicht genug *Kult* für das, was sich in ihr ausspricht. (GS VII.1, S. 363)

Benjamin kritisiert Theoretiker wie Glance, die "mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen kultische Elemente" in die technische Reproduktion hineininterpretieren. Diese Theoretiker stellen die falsche Frage, indem sie die Reproduktion als Kunst betrachten, ohne eine grundlegendere Frage gestellt zu haben. So führt Benjamin aus:

Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die

Photographie eine Kunst sei - ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe - so übernahmen die Filmtheoretiker bald die entsprechende voreilige Fragestellung. (Ebd., S. 362)

Die Antwort auf die Frage, inwiefern der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe, ist in dem Begriff des Verfalls der Aura und der Zerstückelung des Objekts enthalten. Wo die Aura verkümmert, gewinnt die Kunst einen Ausstellungswert oder eine Aktualität.

In der ersten photographischen Reproduktion traten Menschen "in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet", so Benjamin. (GS II.1, S. 372) Das Objekt wird noch als Ganzes wahrgenommen und das Bild nicht zur Illustration benutzt. Diese künstlerische Isolation des Bildes veranlaßt Benjamin zu schreiben,

daß noch die Berührung zwischen Aktualität und Photo nicht eingetreten ist. (Ebd., S. 372f.)

Das heißt, eine Photographie kann noch eine auratische Einheit darstellen. In dem Moment, wo eine Photographie zum Zweck der Illustration benutzt wird, wird eine Einheit des Bildes in Zusammenhang mit der Schrift konstruiert.²¹⁵

Auf indirekte Weise macht Benjamin im Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* darauf aufmerksam, daß eine auratische Abbildung und eine Aktualität in begrifflicher Opposition stehen. In ihrer Besprechung der Begriffe Aura und Aktualität schreiben Hart und Grzimek: "Im Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* wird die Opposition Aura - Aktualität zum ersten Mal thematisch."²¹⁶ Die Reproduktion des Kunstwerkes negiert die raum-zeitliche Kategorie der Aura.²¹⁷ Diese begriffliche Gegenüberstellung veranlaßt z. B. Brüggemann, zu behaupten, "Benjamins Scheidung der Werke in auratische und nicht-auratische erweist sich ... als undialektisch".²¹⁸ Hart, Grzimek und Brüggemann übersehen, daß es eine Verbindung zwischen Aura und Aktualität gibt. So wie ein auratisches Bild eine Ganzheit des Objekts darstellt, so wird ein Bild mit einem Aktualitätswert versuchen, diese Ganzheit wieder herzustellen.²¹⁹

Über Benjamins Interpretation der technischen Reproduktion schreiben Harth und Grzimek:

Bild und Kunstwerk, ästhetische Objekte, bekommen einen Einfluß auf Wahrnehmung und Erkenntnis zugesprochen, der den in frühen Schriften allein der Philosophie und der systematischen Entfaltung theoretischer Bestimmung zugestanden wurden. Es

liegt nahe, in diesem Zusammenhang von der Magie des Mediums bzw. des Objekts zu sprechen.²²⁰

Benjamin spricht der Reproduktion einen magischen Aktualisierungswert zu.

In einem Aufsatz über den englischen Schriftsteller Julian Green (bekannt für seine Romane mit religiösem Hintergrund) benutzt Benjamin im Jahre 1930 den Begriff Magie im Zusammenhang mit einer Vermischung von Zeitebenen. Greens Arbeit ist, so Benjamin, eine "Verschmelzung des Altmodischen mit der Urgeschichte", seine literarischen Figuren und Schauplätze sind solche, "die sich in der Urzeit der Menschheit verlieren". (Ebd., S. 333f.). In der Darstellung religiöser, "schicksalhafter Konstellationen von Menschen und Verhältnissen" gewinnt der Roman eine Zeitlosigkeit, in der gleichzeitig "urgeschichtliches und geschichtliches" sich vereinbaren. (Ebd., S. 331f.) Diese Vergegenwärtigung vom Ursprünglichen bezeichnet Benjamin als zweite Gegenwart und Magie:

Erst diese zweite Gegenwart verewigt was war; und darum ist Vergegenwärtigung ein Akt der Magie.

(Ebd., S. 331)

Magie wird also als Moment der Vergegenwärtigung verstanden. Green negiert eine heilsgeschichtliche Entwicklung. Der Verlust eines Absoluten in der Erkenntnis wird im magischen

Akt aus der Tiefe der Geschichte zurückgeholt. Dadurch erscheint das Objekt wieder in seiner Fülle. Das Moment der magischen Vergegenwärtigung bezeichnen Hart und Grzimek als latente Aktualität:

Dies (die Verbindung Magie und Vergegenwärtigung, F. L.) könnte nicht geschehen, ohne daß den Romanen die Objektivität ihres Inhalts in der Darstellung schicksalhafter Konstellationen von Menschen und Verhältnissen und dadurch der Charakter von Zeitlosigkeit im Sinne *latenter Aktualität* inhärent wäre.²²¹

Der latente Aktualitätswert eines Werks von Green ist in der Rezeption des Kunstwerks zu suchen. Der magischen Vergegenwärtigung unterliegt hier eine kontemplative Betrachtungsweise, in der sich das Objekt als Ganzes darstellt.

Im Aufsatz *Nichts gegen die "Illustrierte"* benutzt Benjamin den Begriff Aktualität im Kontext der Rezeption. Im Gegensatz zu einer kontemplativen Betrachtung verlangt der "dokumentarische Charakter" der Berliner Illustrierten Zeitung eine "lasterhaft zerstreute Aufmerksamkeit". Jedoch hat diese Zerstreung in der Rezeption nach Benjamin eine "kühle, schattenspendende Aktualität", die "zu 50 % " der

"technischen Gewissenhaftigkeit" der Reproduktion "zu danken ist". (GS IV.1,2, S. 449) Diese "schattenspendende Aktualität" kontrastiert Benjamin mit einer echten Aktualität:

Die Dinge in der Aura ihrer Aktualität zu zeigen, ist mehr wert, ist weit, wenn auch indirekt, fruchtbarer, als mit den letztes Endes sehr kleinbürgerlichen Ideen der Volksbildung aufzutrumpfen. (Ebd., S. 449)

Aktualität wird in diesem Kontext als eine kontemplative Rezeption verstanden, der durch eine raum-zeitliche Bedingung der Reproduktion verkümmert.²²² Die Gleichsetzung von Magie und Aktualität, die im technisch Reproduzierten vorhanden ist, so Hart und Grzimek, "verweist auf das unausformierte Stadium kunsttheoretischer Überlegung" bei Benjamin.²²³ Hart und Grzimek übersehen, daß Bild und Schrift z. B. in Zeitungsartikeln eine verlorengegangene Einheit in der Wahrnehmung wieder herstellen. Diese Einheit hat einen magischen Wert.

In einer Notiz zum Passagen-Werk bestimmt Benjamin Aktualität als methodologisches Prinzip des historischen Materialismus:

In der

Idee des Fortschritts ... hat der historische Materialismus alle Ursache, sich gegen die

bürgerliche Denkgewohnheit scharf abzugrenzen.
Sein Grundbegriff ist nicht Fortschritt sondern
Aktualisierung. (P, S. 574)

Benjamins philosophischer Index verschiebt sich, indem er das
Objekt und die Wahrnehmung des Subjekts in größere
gesellschaftliche Zusammenhänge stellt.²²⁴ Es gibt jedoch
keine qualitative Unterscheidung zwischen der Magie eines
auratischen und eines nicht-auratischen Bildes.

4.3.5 Ausstellungswert und Information

Um zum Verständnis des Begriffs Aktualität zu kommen, muß
zweierlei in Betracht gezogen werden. Als kunsttheoretischer
Begriff konstituiert sich Aktualität zuerst, nachdem ein
Verfall der Aura festgestellt worden ist. Nach dem Sündenfall
verfällt eine erkenntnistheoretische Einheit zwischen Subjekt
und Objekt. Erst die kategorische Formulierung dieses
Verlusts und die Postulierung einer ästhetischen
Wahrnehmung, die diese Einheit in der auratischen Wahrnehmung
wieder herstellt, führt zu einem Bewußtwerden des Verlusts
der Magie. Zweitens ist eine kategorische Fassung des
Begriffs unter einem anderen geschichtphilosophischen Index
möglich, nämlich eine Auseinandersetzung mit einer anderen
geschichtlichen Situation, das heißt mit der Moderne. Im

Kontext der Moderne vollzieht Benjamin eine Wendung zum Marxismus. Damit kommt die Erwartung in ihm auf, daß eine marxistische Methodologie eine magische Einheit in der Wahrnehmung und in der Erkenntnis wieder herzustellen vermag.

Wo die erste Photographie sich noch als Bild (Kunstwerk, das eine kontemplative Anschauung verlangt) darstellt, verändert sich dieser Ausstellungswert bei der danach folgenden Photographie. Wo die erste Reproduktion "unbescholten oder unbeschriftet" ist, verändert sich die darauffolgende Reproduktion, die einer zweiten maschinellen Technik unterliegt. Es gibt, so Benjamin, eine historische Spannung, die "die Heutigen von der Daguerreotypie trennt". (GS II.1, S. 385) Eine fortgeschrittene oder zweite Technik ermöglicht dem Menschen, operativ in das Photographierte einzudringen. Das mechanische Auge braucht nicht mehr an nur *einer* geographischen Stelle in *einem* bestimmten Zeitpunkt zu sein. Vertov, ein russischer Filmdirektor, schreibt:

I'm an eye. A mechanical eye ... I free myself for today and forever from human immobility ... Freed from the boundaries of time and space, I co-ordinate any and all points of the universe, wherever I want them to be.²²⁵

Das mechanische Auge ermöglicht also eine Montage von verschiedenen Bildern und Perspektiven. Dementsprechend

schreibt Benjamin, das auratische Abbild der ersten Photographie habe sich verkleinert. Über "große Werke" schreibt er:

Man kann sie nicht mehr als Hervorbringungen Einzelner ansehen; sie sind kollektive Gebilde geworden, so mächtig, daß, sie zu assimilieren, geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern. (Ebd., S. 382)

Die neue Form der Rezeption stellt sich nicht mehr dem einheitlichen Objekt gegenüber, sondern einer Montage. Das "wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums" ist "die Reklame oder die Assoziation". (Ebd., S. 383) Das einheitliche Objekt wird durch eine Diskontinuität der Rezeption ersetzt. Der Film dient Benjamin als Beispiel einer Montage. Er schreibt:

Der fertige Film ist nichts weniger als eine Schöpfung aus einem Wurf; er ist aus sehr vielen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur eine Wahl hat. (GS VII.1, S. 362)

Film erlaubt keine kontemplative Anschauung. Benjamin zitiert Duhamel und schreibt:

"Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt." In der Tat wird

der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Verdrängung unterbrochen. Darauf beruht die Schockwirkung des Films, die wie jede Schockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen werden will. (K, S. 39)

Die Schockwirkung der Filmbetrachtung entspricht der Erfahrung in der modernen Großstadt.²²⁶

In dem Moment, wo das Einheitliche eines Bildes oder die Rezeption des Bildes verkümmert, soll eine Beschriftung stattfinden. So formuliert Benjamin:

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. (GS II.1, S. 385)

Wo es eine Diskontinuität der Wahrnehmung gibt und das Objekt zerstückelt wahrgenommen wird, soll eine Beschriftung erkenntnistheoretisch wieder eine Einheit darstellen. Im

Gegensatz zu den ersten auratischen Photographien ist die danach folgende Photographie auf die Beschriftung angewiesen. Beschriftung heißt also, neue Erkenntnisse einer zweiten Technik darzustellen. Eine zweite Technik ermöglicht es, wie das Auge Gottes, überall zur gleichen Zeit anwesend zu sein. Dadurch entsteht ein Vielfalt der Bedeutung. Beschriftung ermöglicht es, dieser Vielfalt theoretisch Ausdruck zu verleihen.

Gleichzeitig ermöglicht eine zweite Technik eine massenweise Verbreitung neuer Erkenntnis. Benjamin schreibt:

Nun ist, die Dinge ... den Massen
"näherzubringen", eine genau so leidenschaftliche
Neigung der Heutigen, wie der Überwindung des
Einmaligen in jeder Lage durch deren
Reproduzierung. Tagtäglich macht sich unabweisbar
das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus
nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft
zu werden. (Ebd., S. 378f.)

Wo eine auratische Einheit nicht mehr vorhanden ist und die Beschriftung eingetreten ist, enthält das Abbild (das reproduzierte Werk) eine andere Funktion. Aus obigem Zitat erkennen wir, daß das Abbild, im Gegensatz zum auratischen Bild, nicht mehr eine unerreichbare Ferne enthält, sondern "Nähe" oder Erreichbarkeit für jeden hat. Nicht nur dem

privilegierten kontemplativen Betrachter bietet das beschriftete Abbild Zugang, sondern es gibt den "Massen" Gelegenheit, die Dinge aus erkennbarer Nähe zu betrachten. Benjamin bezeichnet die Nähe der reproduzierten Medien mit dem Begriff Information: "Diese neue Form der Mitteilung ist die Information." (Ebd., S. 444) Anhand der Zeitung erklärt er, wie sie anstelle des Einmaligen ein Anderes setzt:

Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit an jenem.

(Ebd., S. 379)

In dem Text *Der Erzähler* erläutert er diese Flüchtigkeit:

Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren an ihm erklären. (GW II.2, S. 445)

Der Stand der Technik negiert also einen Ewigkeitswert. Die reproduzierte Information ändert die Rezeptionsbeziehung.

Über das reproduzierte Bild der Werbung schreibt Berger:

In the cities in which we live, all of us see hundreds of publicity images every day of our

lives. No other kind of image confronts us so frequently ... One may remember or forget these messages but briefly one takes them in, and for a moment they stimulate the imagination ... The publicity image belongs to the moment.²²⁷

Anstelle der Kontemplation muß sich das reproduzierte Kunstwerk seinerseits, wie die Werbung, um Zuschauer oder Leser bewerben. Der Ewigkeitswert der Kontemplation wird durch den Informationswert des Augenblicks ersetzt. Kunst wird also nicht als Suche einer ewig-allgemeinen Wahrheit interpretiert, sondern wird in bezug auf ihren Aussage- oder Informationswert über die momentane materielle Umwelt gelesen.

Exkurs: Erfahrung bei Baudelaire.

In dem Text *Über einige Motive bei Baudelaire* setzt Benjamin sich mit der Erfahrung in der Großstadt, das heißt in der modernen kapitalistischen Gesellschaft, auseinander. Wegen der technischen Entwicklung wird nicht nur die menschliche Wahrnehmungsweise, sondern auch die Handlung des Menschen radikal geändert. Im Anschluß an eine Tendenz in der europäischen Literatur am Anfang des Jahrhunderts erläutert Benjamin die Umwandlung der Erfahrung an verschiedenen technischen Mechanismen – Straßenbahn, Kamera, Telefon, Verkehr usw. Die neue Handlung unterliegt nach Benjamin nicht mehr einer Kontinuität der Erfahrung, sondern einer Diskontinuität, einem ständigen Unterbrochenwerden.

Die Schockwahrnehmung des Films entspricht der Erfahrung in der Großstadt. Diese "Erfahrung des Chocks", so Benjamin "gehört zu denen, die für Baudelaires Faktur bestimmend geworden sind". (GS I.2, S. 617) Baudelaires Arbeit, insbesondere der Gedichtband *Les Fleurs du Mal* interpretiert Benjamin als Interferenzpunkt, wo sich Vergangenheit und Gegenwart überschneiden.

In dem Gedicht *In der Sonne* schreibt Baudelaire:

Durch des Fauburg wo an den alternden Gebäuden
Marquisen hängen, Obdach von geheimen Freuden
Wird, wenn die Sonne mit verdoppelter Gewalt
Stadt trifft und Felder, Saaten und Asphalt
Wegab ein seltsames Gefecht mich führen
Reimbeute in den Winkeln aufzuspüren
Am Wort als wär's ein Pflaster aufzuprallen
Und über längst geträumte Zeilen fast zu fallen.
(GS IV.1, S. 22f.)

Den Schock, so Benjamin, hat Baudelaire in diesem Gedicht
festgehalten:

In solch phantastischem Gefecht begriffen, hat
Baudelaire sich selbst in der Anfangsstrophe des
Gedichts 'Le soleil' porträtiert ... Dies Duell
ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire
hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner
artistischen Arbeit hineingestellt. (GS, I.2,
S. 616)

Die Einleitung des Gedichts enthält die zwei gegensätzlichen
Themen in Baudelaires Dichtung, nämlich Natur (Sonne, Felder,
Saaten) und Großstadt (Gebäude, Asphalt, Straße). Das
Naturelement in seiner Dichtung ist ein Merkmal einer
vergangenen Welt. Im ersten Gedicht der
Correspondances (Entsprechungen) schreibt Baudelaire:

*Die Natur ist ein Tempel, wo aus lebendigen Pfeilen zuweilen wirre Worte dringen; der Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen, die mit vertrauten Blicken ihn beobachten. (eigene Hervorhebung, F. L.)*²²⁸

"Die *correspondances*", so Benjamin,

... sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte. Was die festlichen Tage groß und bedeutsam macht, ist die Begegnung mit einem früheren Leben". (GS, I.2, S. 638)

Das Konzept einer Natur, die nicht historisch ist, sondern einer homogenen Vorgeschichte angehört, benutzt Baudelaire schon in seiner frühen Dichtung als anti-gesellschaftliches Motiv. Baudelaires Naturauffassungen, so Stenzel,

lassen ... eine scheinbar ganz gesellschafts-abgewandte Vorstellung von erster, unberührter Natur erkennen, wie sie in der Dichtung des *l'art pour l'art* und auch darüber hinaus in der französischen Romantik häufig anzutreffen ist.²²⁹

Der Begriff der Natur impliziert, wie Stenzel zu Recht formuliert, eine gesellschaftliche Abwendung. Diese Abwendung geschieht nicht ohne einen historischen Grund. Über die gesellschaftliche Bedeutung des Naturbegriffs schreibt Lukàcs:

Natur ist eine gesellschaftliche Kategorie. Das

heißt, was auf einer bestimmten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung als Natur gilt, wie die Beziehungen dieser Natur zum Menschen beschaffen sind und in welcher Form seine Auseinandersetzung mit ihr stattfindet, also was die Natur der Form und dem Inhalt, dem Umfang und der Gegensändlichkeit nach zu bedeuten hat, ist stets gesellschaftlich bedingt.²³⁰

Die Übergeschichtlichkeit der Natur oder ihre Vorgeschichtlichkeit, liegt darin begründet, so Lukàcs, daß sich in ihr vorwiegend eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur abspielt ..., daß selbst die von ihr gestalteten gesellschaftlichen Beziehungen in eine Art von "Natur" zurückverwandelt werden.²³¹

In den *correspondances* findet diese Auseinandersetzung mit dem Hinweis auf den Symbolbegriff statt, denn in der Natur geht der Mensch durch "Wälder von Symbolen". Sie gibt dem Betrachter "vertraute (...) Blicke (...)". Der Symbolbegriff Baudelaires ist also der einer Naturgeschichte, wo das Subjekt sich erkenntnistheoretisch in einer harmonischen Idylle der Homogenität befindet. Der Gebrauch des Symbols impliziert, daß das Individuum fähig sei, über individuelle Erfahrung hinaus Übersinnliches zu erfassen. Benjamin

kritisiert den Gebrauch des Symbols nach dem Sündenfall als Mißbrauch.²³²

Nach Benjamin befindet Baudelaire sich an der Schwelle der Moderne. Baudelaire erkennt das Problem der Erkenntnisfähigkeit des Künstlers mittels des Symbolbegriffs. Im zweiten Gedicht der *correspondances* schreibt er:

Ich liebe die Erinnerung an jene nackte Zeiten,
deren Marmorbilder Phöbus gern vergoldete.
Behende beide, Mann und Weib ergeben der Lust
sich ohne Lüge, ohne Angst, und während der
Himmel ihnen verliebt das Rückgrat streichelte,
erfreuen sie sich der Gesundheit ihrer edlen
Glieder.²³³

Der antike Mensch, dessen Körper die künstlerische Schönheit inkarniert, meint Baudelaire, sei in der Moderne nicht mehr aufzufinden. Er beklagt sich über die Häßlichkeit des Menschen der Gegenwart:

Will der Dichter heute diese ursprüngliche
Herrlichkeit gewahren, an jenen Orten, wo Mann
und Weib sich in ihrer Nacktheit sehen lassen, so
fühlt er eine finstere Kälte sich um seine Seele
legen vor diesem düstren Schauspiel voller
Grauen ... Gewiß, wir verderbten Völker haben
Schönheiten, die den Alten unbekannt waren:

Gesichter, zerfressen vom Krebs des Herzens, und
gleichsam Schönheiten der Schwäche und
Schwermut.²³⁴

Das Bild des Schönen entsteht mit der Emanzipation des Menschen von der Angst einer überwältigenden Natur.²³⁵ Die Technik beansprucht, die Natur unterwerfen zu können und den Menschen von dem Bann der Natur zu befreien. Diese Unterwerfung geschah z. B. in der Entwicklung der kapitalistischen Industrie und in den Produktionsformen. Anstatt im Schönen zu beharren, wie *l'art pour l'art*, ist Baudelaires Wahrnehmung eine, die die Ideologie des Schönen in der Praxis nicht mehr vorhanden sieht. Baudelaires Klage über das verlorene Schöne enthält ein positives Element. Der Begriff des Häßlichen, so Adorno,

steht im innigsten Zusammenhang mit dem immanenten Aufklärungsprozeß der Kunst. Denn je mehr sie von Subjektivität durchherrscht wird, und je unversöhnlicher diese allem ihr Vorgeordneten sich zeigen muß, desto mehr wird subjektive Vernunft, das formale Prinzip schlechthin, zum ästhetischen Kanon ... Subjektivität genießt darin unbewußt sich selbst, das Gefühl ihrer Herrschaft.²³⁶

Baudelaires Kennzeichnung der Gegenwart als unter dem Primat des Häßlichen stehend ist also Ausdruck der Befreiung des Subjekts vom Bann der Natur und der religiösen Mythologie und eine

Propagierung der Subjektivität.

Baudelaire setzt die Subjektivität nicht einfach als gelungen voraus. Das heißt, er setzt nicht voraus, daß das Subjekt seine Umwelt in seiner Totalität durchschauen und mittels künstlerischer Darstellung eine allgemeine Wahrheit vermitteln kann. Baudelaire untersucht seine Umwelt anhand der Erkenntnisfähigkeit individueller Wahrnehmung.

Der Schock, den Benjamin als "Herz" von Baudelaires "artistischer Arbeit" bezeichnet, ist die Erfahrung des Subjekts, wenn es mittels Anschauung versucht, die Gegenwart zu erkennen. In dem Gedicht *An eine, die vorüberging* stellt Baudelaire die Wahrnehmung und Erfahrung in der Großstadt dar, indem er sich auf menschliche Beziehungen konzentriert. Baudelaire schreibt:

Betäubend heulte die Straße rings um mich.
Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer,
hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber;
üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides
wellenhaften Saum;

Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich
aber trank, im Krampf wie ein Verzückter, aus ihrem Auge,
einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die

betört, die Lust, die tötet.

Ein Blitz ... und dann die Nacht! - Flüchtige
Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu
geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst
wiedersehen?

Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals*
vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du
enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o
du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!²³⁷

Zentral in Baudelaires Darstellung ist hier die optische
Wahrnehmung, die nicht erwidert wird und das Begehren des
Betrachters nicht stillt. Das entfremdete Verhältnis des
Menschen zur Umwelt, wie Baudelaire es hier beschreibt, ist
nach Benjamin die Schockwahrnehmung der Moderne, die nicht mehr
Kontemplation ermöglicht oder Homogenität darstellt. Benjamin
schreibt:

Was das Sonett zu verstehen gibt, ist, in einem
Satz festgehalten: die Erscheinung, die den
Großstädter fasziniert ... wird ihm durch die
Menge erst zugetragen ... Die Entzückung des
Großstädtlers ... ist ein Abschied für ewig, der im
Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammen-
fällt. So stellt das Sonett die Figur des Chocks,
ja die Figur einer Katastrophe. (Ebd., S. 623)

Die geschichtliche Voraussetzung in Baudelaires Beschreibung einer optischen Begegnung, und der sich daraus ergebenden Trauer, ist eine homogene, unentfremdete Naturwelt. In *correspondances* schreibt er:

Düfte gibt es, frisch wie das Fleisch von Kindern,
süß wie Hoboen, grün wie Wiesen, – und andere,
zersetzt, üppig und triumphierend ... die die
Verzückung des Geistes und Sinne singen.²³⁸

Das gleiche Motiv des Geruchs benutzt Baudelaire in einem späteren Gedicht, *Gefallen am Nichts*. Er schreibt:

Besiegter, erschöpfter Geist! ... Die
Frühlingswonne hat ihren Duft verloren! ... Lawine,
willst du in deinem Sturz mich nehmen.²³⁹

Duft steht hier nach Benjamin als auratische Erfahrung. Der trostlose Künstler ruft hier nach dem Schicksal der Natur, sich mit einem Verfall des Natur-Mythos zu vernichten.

Mit dem Gebrauch der Kategorie des Häßlichen propagiert Baudelaire die Ideologie der Subjektivität. Er stellt das Subjekt in eine Objektivität, nämlich die der modernen Großstadt mit seiner Schockerfahrung. Diese Stellung des Subjekts führt zu einer Problematisierung einer idealistischen Subjekt-Objekt-Beziehung. Dadurch wird die Erkenntnisfähigkeit des Subjekts in der Moderne infrage gestellt. Man kann sagen,

daß Baudelaire einerseits in einer Subjektivität beharrt. Andererseits weist diese Gegenüberstellung von Subjekt und Objektivität auf den klassischen Anspruch einer ethischen Entsprechung von Subjekt und Praxis hin.²⁴⁰

Die Diskontinuität der Erfahrung bestimmt auch die materielle Arbeit. Als paradigmatisch für diese Arbeit dient für Benjamin die Fabrikarbeit am Fließband. Er schreibt:

Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film der Rezeption zugrunde.

(Ebd., S. 631)

In dem Text *Über einige Motive bei Baudelaire* analysiert Benjamin die Arbeitsweise des Arbeiters am Fließband, um so auf die Selbstentfremdung und den Verlust der Erfahrung aufmerksam zu machen.²⁴¹ Benjamin zitiert Marx' Analyse der Entfremdung des Fließbandarbeiters um die menschliche Arbeit als eine Erweiterung der Maschine darzustellen:

Im Umgang mit der Maschine lernen die Arbeiter, ihre "eigene Bewegung der gleichförmigen stetigen Bewegung eines Automaten" zu koordinieren ... Der ungelernte Arbeiter ist der durch die Dressur der Maschine am tiefsten Entwürdigte. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat die Übung ihr Recht verloren. (Ebd., S. 631f.)

Wo die Erfahrung ein harmonisches Ganzes oder eine

abgeschlossene Haltung voraussetzt, ist diese Voraussetzung im kapitalistischen System, wie in jedem technisch-entwickelten System (aus der subjektiven Perspektive der individuellen Erfahrung gesehen) nicht mehr vorhanden. Benjamin zieht eine Parallele zwischen der Arbeit des Fließbandarbeiters und der Wahrnehmung des Bürgers:

Dem Chockerlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das "Erlebnis" des Arbeiters an der Maschine ... Sie (die Bürger) leben ihr Dasein als Automaten. (Ebd., S. 634)

Über die Beziehung von Natur und Technik schreibt Benjamin in *Das Passagen-Werk*:

Wie die Technik immer wieder die Natur von einer neuen Seite zeigt, so variiert sie auch, indem sie an den Menschen herantritt, immer von neuem seine ursprünglichsten Affekte, Ängste und Sehnsuchtsbilder. (P, S. 496)

Wie die Technik die Natur zu beherrschen beansprucht, so beherrscht die Technik auch das menschliche Dasein in der Moderne. Die Verantwortung der Erfahrung wird in der Moderne von der Technik übernommen. Über die Gegenüberstellung von Natur und Technik schreibt Benjamin:

Es gibt keine seichtere, hilflosere Antithese als die reaktionäre Denker wie Klages zwischen dem

Symbolraum der Natur und der Technik sich aufzustellen bemühen. (Ebd., S. 493)

Natur ist nicht mehr die reine Natur an sich, sondern eine technisch bedingte. Adorno schreibt:

Die Leitung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich, die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf fundamentale Begriffe zu beziehen, wird vom Subjekt von der Industrie abgenommen.²⁴²

"Das Automatenleben", auf das Benjamin hinweist, entspricht Adornos Auffassung von einem technisch bedingten Dasein. Adorno formuliert diese Determination der Technik folgendermaßen:

Die Starre, die der Geist widerspiegelt, ist keine natur- und schicksalhafte Macht, der man ergeben sich zu beugen hätte. Sie ist von Menschen gemacht, der Endzustand eines geschichtlichen Prozesses, in dem Menschen Menschen zu Anhängseln der undurchsichtigen Maschinerie machen.²⁴³

Das Ich wird in der modernen Industriegesellschaft in einem wirtschaftlichen Rationalisierungsprozess vergesellschaftet. Das Fazit des Effekts dieses Rationalisierungsprozesses unter dem Primat des Tausches drückt Adorno in einem Aphorismus aus:

Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen.²⁴⁴

Zu der Funktion des Individuums in der technischen Gesellschaft

schreibt Breuer:

... in der Welt der Maschinen und Großorganisation bedarf es weder der moralischen Entscheidung noch der Reflexion, weder der Verinnerlichung gesellschaftlicher Normen noch der Austragung der eigenen Triebkonflikte; statt dessen ist die prompte, unmittelbare Identifikation mit den stereotypen Wertskalen gefordert und das quicke, gleichsam reflexhafte Reagieren.²⁴⁵

Der Sozialisierungsprozeß des Individuums in einer Industriegesellschaft führt dazu, daß zumindest das Handeln des Individuums das einer zweiten Natur ist, die, so Breuer:

die Menschen und ihre Verhältnisse als Petrifizierungen, als Sedimentierungen ihres ganz und gar verselbständigten Zusammenhangs beschreibt.²⁴⁶

Die Auffassung einer zweiten Natur der menschlichen Handlung entspricht der Wahrnehmung der zweiten Technik.²⁴⁷ Genau wie das operative Auge des Kameramanns unter den Schein der Oberfläche eindringt, und die "normale" Wahrnehmung verändert, so verändert auch die Technik die Handlung. In dem Gedicht *Die Uhr* stellt Baudelaire die Beherrschung der menschlichen Erfahrung durch die Technik dar. Er schreibt:

Dreitausendsechshundertmal in der Stunde raunt die

Sekunde: *Gedenke!* – Rasch mit seiner
Insektenstimme spricht das Jetzt: Ich bin das
Ehemals, und ich sog dein Leben mit meinem
schmutzigen Rüssel aus.

Remember! Gedanke, Verschwender! Esto memor!

(Meine metallne Kehle spricht alle Sprachen.) Die
Minuten, närrischer Sterblicher, sind Adern, deren
Gold, eh man sie fahren läßt, es auszuziehen gilt!

Gedenke, daß die Zeit ein raffgieriger Spieler
ist, der ohne zu betrügen jedesmal gewinnt! das
ist Gesetz. Der Tag nimmt ab; die Nacht wächst;
gedenke! Der Abgrund dürstet immer; die Wasseruhr
vertropft.²⁴⁸

Das Individuum erlebt hier keine qualitative, spontane
Zeiterfahrung, die in einer Natur- oder homogenen Welt zuhause
ist. Benjamin bezeichnet die Erfahrung in der Großstadt als
spleen oder Depression, das Gegenteil von den
correspondances:

Im *spleen* ist die Zeit verdinglicht;
die Minuten decken den Menschen wie
Flocken zu. (GS I.2, S. 642f.)

Die Zeiterfahrung der industriellen Großstadt steht im Kontrast
zu der einer homogenen Welt. Benjamin schreibt:

Die (homogene, F. L.) Zeit ist geschichtslos, wie der *mémoire involontaire*. Aber im spleen ist die Zeitwahrnehmung übernatürlich geschärft.

(Ebd., S. 642)²⁴⁹

Eine einheitliche Handlung wird zu einer diskontinuierlichen Handlung zerstückelt, die von einer Technik reguliert werden kann.

Baudelaires Dichtung steht am Anfang einer intellektuellen und künstlerischen Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Großstadt. Der Verlust an auratischer Erfahrung versetzt den heutigen Menschen in eine Position, in der er sich keine auratische Aussage, wie der Erzähler, über die Umwelt erlauben kann.

Über die Beziehung zwischen dem literarischen Text und der Praxis schreibt Kristeva:

Der Begriff Praxis ... sollte Texten vorbehalten werden, in denen der heterogene Widerspruch aufrechterhalten wird als die notwendige Voraussetzung der Praxis-Dimension in signifikanten Gebilden, Texten, in denen das Repräsentationssystem, das den Widerspruch bindet, seinerseits der gesellschaftlichen Praxis entlehnt ist.²⁵⁰

Der heterogene Widerspruch bezeichnet die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt. In dieser Differenz setzt sich das Subjekt und die Bedeutung.²⁵¹ Bei Baudelaire wird der heterogene Widerspruch aufrechterhalten, denn die Opposition "häßlich" und "schön" setzt eine Subjektivität voraus. Das Häßliche ist eine Reaktion auf die Ideologie des Schönen. Nach dem Prinzip des Häßlichen scheitert das Individuum daran, die materielle Umwelt zu durchschauen und eine Totalität herzustellen. Die Voraussetzung eines heterogenen Widerspruchs wird bei Baudelaire akzeptiert, gleichzeitig untersucht er die ideologische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt in der künstlerischen Repräsentation. Durch seine Analyse von Baudelaire untersucht Benjamin die Beziehung zwischen Subjekt und Praxis in bezug auf die textuelle Repräsentation und die subjektive Organisation der Praxis. Benjamin zitiert einen französischen Kritiker, der schreibt, die Poesie

müßte musikalisch ohne Rhythmus und Reim sein, sie müßte geschmeidig und spröde genug sein, um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbewegungen der Träumerei, den *Schocks des Bewußtseins* anzupassen. Dieses Ideal ... wird vor allem von dem Besitz ergriffen, der in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen

einander durchkreuzenden Beziehungen zu Hause ist.

(Ebd., S. 617f. – eigene Hervorhebung, F. L.)

Wenn Baudelaire für Benjamin am Anfang der Moderne steht, dann eben weil er in seiner Dichtung den Anfang eines Neuen, nämlich des Schocks, bezeichnet. Im letzten Gedicht der *Fleurs du Mal, Die Reise* schreibt Baudelaire:

O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! laß uns die
Anker lichten! ... Laß uns ausfahren! ...

Flöße uns dein Gift ein, daß es uns stärke! Wir
wollen, so sehr sengt dieses Feuer uns das Hirn,
zur Tiefe des Abgrunds tauchen, Hölle oder Himmel,
gleichviel! Zur Tiefe des Unbekannten, etwas *Neues*
zu erfahren! (eigene Hervorhebung, F. L.)²⁵²

Das Neue, worauf Baudelaire hinweist, ist eine ästhetische Repräsentation, in der Subjekt und Materialität sich ideologisch entsprechen sollten. Das heißt, die Wahrnehmung und Erfahrung, auf die sich die Ideologie beruft, muß der Materialität entsprechen. Die Ideologie der bürgerlichen Aufklärung soll also anhand der subjektiven Erfahrung untersucht werden. Die Schockerfahrung in der Großstadt und die Diskontinuität der Wahrnehmung sollen eine ästhetische Repräsentation möglich machen.

4.5.6 Soziale Funktion der Kunst

Benjamin erläutert das Paradigma der Moderne, indem er eine Parallele zwischen Wahrnehmung und Erfahrung zieht:

Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates - Veränderungen, wie sie im Massstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt. (K, S. 39)

An die Stelle der auratischen Vermittlung oder Wahrnehmung eines Gegenstandes, tritt als Paradigma einer Moderne für Benjamin die Schockwahrnehmung der Zerstreuung. Zerstreuung ist Ausdruck der Diskontinuität einer Wahrnehmung, die der Technik unterworfen ist. Als Beispiel für die Zerstreuung dient der Überfluß der Werbung.²⁵³ Zerstreuung besagt, daß das Objekt ein zerstückeltes darstellt und keine kontemplative Rezeption ermöglicht. Wegen der Zerstreuung in der Rezeption wird das Dargestellte nicht als ein Ganzes gewürdigt. Die Information des Reproduzierten bleibt eine temporäre Modewelle, insofern sie nur an der Oberfläche einer

Erscheinung oder einer Erfahrung steckenbleibt. Wenn sie keine "volle Erfahrung", sondern nur die Oberfläche der Erfahrung vermittelt, dann ist das so, weil die Erfahrung an sich im Kurs gefallen ist²⁵⁴ und Subjektivität keine Einsicht unter die Oberfläche des Alltags gewährt.²⁵⁵ In diesem Sinne entsprechen die Massenmedien dem Standort der subjektiven Wahrnehmung oder dem Neuen, dem Baudelaire sich mit Melancholie nähert.

Genau wie der Film die Wahrnehmung des einheitlichen Kunstobjekts zerstreut, so zerstreut die Technik die Wahrnehmung des Alltags. Die Massenmedien liefern dem Publikum eine Zerstreuung. Benjamin schreibt,

es ist im Grunde die alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt ... Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der die folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; ... Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. (Ebd., S. 40)

Bürgerliche Intelligenz und Kunstkritiker machen den Massenmedien den Vorwurf, daß die Diskontinuität der populären technisch reproduzierten Kunstwerke keine einheitliche

Rezeption erlauben, sondern daß das Publikum sich in einen technisch bedingten Rausch versetzt. Dadurch wird der Innerlichkeit und der Subjektivität des Geistes keine Entfaltungsmöglichkeit geboten.²⁵⁶ Adorno schreibt:

Benjamin sagte einmal: die Innerlichkeit kann mir zum Pinkel herunterrutschen ... Benjamin meinte die abstrakte Subjektivität, die hilflos zur Substanz sich aufwirft ... Geist - und wie sehr auch Benjamins eigener - muß in sich gehen, um das In sich negieren zu können. Ästhetisch wäre das zu demonstrieren am Gegensatz von Beethoven und Jazz ... Beethoven ist, modifiziert doch bestimmbar, die volle Erfahrung des äußeren Lebens, inwendig wiederkehrend, so wie Zeit, das Medium von Musik, der innere Sinn ist; die popular music in all ihren Versionen ist diesseits solcher Sublimierung, somatisches Stimulans, und damit, angesichts ästhetischer Autonomie, regressiv.²⁵⁷

Benjamin würde Adorno in Hinblick auf die Innerlichkeit nicht widersprechen. Das abstrakte Prinzip der Subjektivität ist ins Funktionale gerutscht. Adorno schreibt:

Mit steigender Ohnmacht des fürsichseienden Subjekts ist folgerichtig Innerlichkeit vollends zur Ideologie geworden, zum Trugbild eines inneren Königreichs, wo die Stillen im Lande sich schadlos

halten für das, was ihnen gesellschaftlich versagt wird; damit wird sie mehr und mehr schattenhaft, inhaltslos auch in sich.²⁵⁸

Es geht Benjamin nicht in erster Linie darum, eine qualitative Subjektivität in einer Industriegesellschaft zu retten. Vielmehr will er anhand der modernen Erfahrung der Zerstreuung zeigen, wie Adornos "volle Erfahrung des äußeren Lebens" sich nicht mehr in Beethoven oder in der traditionellen bürgerlichen Kunst ausdrückt, sondern wie die Erfahrung der Moderne eine andere, als z. B. die von Beethoven, geworden ist. Subjektivität soll anders, nämlich im Verhältnis zum Begriff der Diskontinuität und seiner technischen Bedingung formuliert werden.

Wo die auratische Einmaligkeit und die Tradition der autonomen Kunst verlorengegangen sind, erhält die technische Reproduktion einen anderen gesellschaftlichen Wert. Dieser Wert liegt in der Gegenüberstellung des Kultwertes und des Ausstellungswertes. In dem Moment, wo das beschriftete Abbild der Masse zur Verfügung gestellt wird, kommt ihm wegen des Informationsgehalts eine andere gesellschaftliche Funktion zu. Benjamin schreibt:

In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An

die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik. (GS VII.1, S. 357)

Diese politische Funktion versteht sich nicht als die einer bürgerlichen Schönheit. Wo der schöne Schein durch das experimentelle Spiel ersetzt wird, wird das Prinzip der Subjektivität in der bürgerlichen Aufklärung infrage gestellt. Über den operativen Blick der zweiten Natur schreibt Benjamin:

Nichts zeigt drastischer, daß die Kunst aus dem Reich des "schönen Scheins" entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne. (Ebd., S. 368)

Der Gegenstand der Erkenntnis ist nicht mehr "in seiner Hülle" (Ebd., S. 368) versteckt, sondern durch Montage operativ bloßgestellt. Gegenpart des reproduzierten Bildes in Form der Reklame oder der Assoziation, so Benjamin, ist "die Entlarvung oder die Konstruktion". (Ebd., S. 383) Benjamin erläutert die Konstruktion der Beschriftung anhand eines Zitats von Brecht. Er schreibt:

Denn die Lage, sagt Brecht, wird "dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale

gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'". (Ebd., S. 384)

Die unmittelbare Umwelt muß also interpretiert werden, denn die subjektive Erfahrung ist die einer Diskontinuität. In der Interpretation wird versucht, gesellschaftliche Prozesse durchschaubar zu machen und die Diskontinuität zwischen Subjekt und Objekt zu erläutern. Das Funktionale des Subjekts wird erläutert. Der Aktualitätswert der Reproduktion liegt gerade in der Interpretation einer heterogenen Objektivität. Indem das technisch reproduzierte Kunstprodukt (Zeitung, Wochenschau, Werbung, Buch - um nur einige Beispiele zu nennen) informiert, das heißt sich eine Aussage erlaubt, nimmt es Stellung zum gesellschaftlichen Geschehen. Indem eine Beschriftung stattfindet, wird die Vielfalt der Bedeutung, die eine zweite Technik ermöglicht, durch eine Montage oder die Information zu *einer* Möglichkeit des Ausstellungswertes verarbeitet. Das heißt, die heterogene Objektivität wird in die Beschriftung interpretiert. Über die Darstellung von Gegenständen und den Gebrauch neuer Techniken der Wahrnehmung,

schreibt Benjamin:

Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen. (Ebd., S. 379)

Indem der Surrealismus auf die Objektwelt der technischen Reproduktion aufmerksam macht, untersucht diese Bewegung die Subjekt-Objekt-Beziehung unter dem Primat der Technik. Über das Objekt der Darstellung im Surrealismus schreibt Benjamin:

Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das Geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst. Aber erst die Revolte treibt ihr surrealistisches Gesicht restlos heraus. (Menschenleere Straßen, in denen Pfiffe und Schüsse die Entscheidung diktieren.) (Ebd., S. 300)

Die Darstellung des Surrealismus ist menschenleer, insofern das moderne Dasein ein "Automatendasein" ist und der Mensch nach der Bedingung einer zweiten Technik eine zweite Natur lebt. Der Surrealismus stellt "die Physis, die sich in der Technik ihm (dem Kollektiv, F. L.) organisiert" dar. (Ebd., S. 310) In *Das Passagen-Werk* bezeichnet Benjamin die Befreiung von einer zweiten Technik als Innervation und erklärt diesen Begriff anhand von Marx:

Zur Lehre von den Revolutionen als Innervationen des Kollektivs: "Die Aufhebung des Privateigentums ist ... die vollständige Emanzipation aller menschlichen Sinne ... Außer diesen unmittelbaren Organen (der Sinne und des Geistes, F. L.) bilden sich daher *gesellschaftliche* Organe, ... also z. B. die Tätigkeit in unmittelbarer Gesellschaft mit anderen ... ist ein Organ einer *Lebensäußerung* geworden und eine Weise der Aneignung des *menschlichen* Lebens. Es versteht sich, daß das *menschliche* Auge anders gefaßt, als das rohe, unmenschliche Auge, das menschliche *Ohr* anders als das rohe Ohr etc. ... Die in der menschlichen Geschichte - dem Entstehungsakt der menschlichen Gesellschaft werdenden Natur - ist die *wirkliche* Natur des Menschen, darum die Natur, wie sie durch die Industrie, - wenn auch in *entfremdeter* Gestalt wird, die wahre *anthropologische* Natur ist".

(P, S. 801f.)

Der Surrealismus stellt die "negative Diskontinuität der Verdrängung und Unterbrechung des mimetischen Vermögens" dar.²⁵⁹ Diese Bewegung macht auf das phantasmagorische Verhältnis der Moderne aufmerksam.

Die Apparatur einer zweiten Technik, die sich zwischen Auge und Umwelt verschiebt, entfremdet den Menschen von sich selber und stellt das Bild der Entfremdung in einen anderen räumlichen Kontext. Die Distanz, die eine Apparatur zu dem Selbst ermöglicht, ist, so Benjamin,

wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel, bei der die Romantiker zu verweilen liebten. Nun aber ist dieses Spiegelbild transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse. (GS VII.1, S. 369)

Wenn das Spiegelbild des Menschen und seiner Wirklichkeit transportabel geworden ist, dann weil die technisch reproduzierte Kunst in einem raum-zeitlichen Kontext steht, der den Massen Zugang zur Kunst bietet. Wo der bürgerliche Roman eine private und individuelle Rezeption hat, hat die Reproduktion eine kollektive Rezeption. Durch kollektive Rezeption wird nicht bloß Information, sondern auch Ideologie verbreitet. Die Massen kontrollieren die Leistung des Künstlers, denn er ist ja auf einen Markt angewiesen. Der Glaube an die ideologische Freiheit ist jedoch illusionär, denn durch die Darstellung der Massenmedien wird eben das Erkenntnisbedürfnis der Massen kontrolliert.

Wenn das Kunstwerk keinen Ewigkeitswert mehr besitzt, dann weil die technische Entwicklung die menschliche Erkenntnis

der Umwelt ständig erneuert. Die künstlerische Repräsentation einer Subjekt-Objekt-Beziehung muß sich also nach der Erkenntnis der Technik ständig erneuern. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit tritt das traditionelle Kunstwerk mit anderen Kunstformen der Reproduktion in Konkurrenz. In der modernen (bürgerlichen, kapitalistischen) Gesellschaft findet diese Konkurrenz unter dem Primat des Tauschwertes statt. Adorno schreibt:

Die bürgerliche Gesellschaft steht universal unter dem Gesetz des Tauschs, des "Gleich um Gleich" von Rechnungen, die aufgehen, und bei denen eigentlich nichts zurückbleibt. Tausch ist dem eigenen Wesen nach etwas Zeitloses, so wie ratio selber.²⁶⁰

Meiffert bezieht sich auf Deleuze und Guattari und versteht den Tausch als "ein bestimmtes System der Codierung".²⁶¹ Das heißt, der Tausch dient als abstraktes Prinzip, das eine Heterogenität (oder Wunschproduktion²⁶²) des kollektiven Körpers reguliert. In der Konkurrenz der Kunstformen und in der Regulation des Körpers nach den Bestimmungen der Produktion neigt die traditionelle Kunst dazu, Bedürfnisse zu befriedigen, denen durch den Tausch und die rationalisierende Funktionalität der Industriegesellschaft keine Entfaltungsmöglichkeit geboten wird. Über das Primat des abstrakten Tausches schreibt Adorno:

Das sagt aber nicht weniger, als daß Erinnerung, Zeit, Gedächtnis ... als eine Art irrationaler Rest liquidiert werden.²⁶³

Der Aspekt des Lebens, der durch die Funktionalität der Industriegesellschaft negiert wird, findet Ausdruck in der Isolation einer künstlerischen Subjektivität. Adorno schreibt:

Aber die Emanzipation der Gesellschaft von der Vorherrschaft ihrer Produktionsverhältnisse hat zum Ziel die reale Herstellung des Subjekts, welche die Verhältnisse bislang verhindert haben, und Ausdruck ist nicht bloß Hybris des Subjekts sondern Klage über sein eigenes Mißlingen seiner Möglichkeit.²⁶⁴

Das Subjekt darf seinem Protest in einem von der Organisation der gesellschaftlichen Produktion sanktionierten autonomen Bereich Ausdruck verleihen. In der Industriegesellschaft tendiert die Kunst dazu, einer Heterogenität Ausdruck zu verleihen, die von der Praxis negiert wird. Bürger schreibt:

Produktion und Rezeption des in der Kunst artikulierten Selbstverständnisses werden nicht mehr mit der Lebenspraxis verknüpft. Dies nennt Habermas Befriedigung residualer Bedürfnisse, d. h. solcher Bedürfnisse, die aus der Lebenspraxis der bürgerlichen Gesellschaft verdrängt sind ... Die

Abgehobenheit von der Lebenspraxis, die immer schon die Funktionsweise der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft gewesen ist, wird nun zu deren Gehalt.²⁶⁵

Benjamin versucht, das Problem der Trennung zwischen Kunst und Lebenspraxis zu überbrücken, indem er Kunst die politische Funktion zuschreibt, durch Beschriftung aufzuklären und eine Diskontinuität zu erläutern. Benjamin wendet sich dem Marxismus als Möglichkeit der Beschriftung oder Interpretation zu.

4.3.7 Das Kunstwerk in den Produktionsverhältnissen

Der Marxismus versteht sich als Theorie unter dem Primat der Produktion.²⁶⁶ Anstelle des Objekts, das Ausdruck in der sprachlichen Repräsentation finden soll, setzt Benjamin die materielle Produktion.²⁶⁷

Eine marxistische Dialektik, schreibt Kristeva, entwirft eine "Theorie vom Primat der Praxis im Erkennen".²⁶⁸ In diesem Kontext definiert sie den Begriff Praxis folgenderweise:

Die Praxis ist von einer Heterogenität bestimmt, die sich aus den *menschlichen Verhältnissen*

ergibt, die wesentlich *Produktionsverhältnisse* sind.²⁶⁹

Wenn der Marxismus nach Kristeva darauf beharrt, "daß sich die Praxis an der äußerlichen, objektiven Wirklichkeit orientiert",²⁷⁰ dann ist diese objektive Wirklichkeit die der Produktionsverhältnisse. Dementsprechend stellt der Marxismus, so z. B. bei Lenin, philosophischen Begriffen "die Vorherrschaft der logischen äußeren Wirklichkeit entgegen", wenn er schreibt, diese Vorherrschaft sei,

nicht in dem Sinne (zu verstehen, F. L.), daß die Figur der Logik ihr Anderssein in der Praxis des Menschen hätte (= absoluter Idealismus), sondern daß vice versa die Praxis des Menschen sich dadurch, daß sie sich milliardenmale wiederholt, im Bewußtsein des Menschen als logische Figur einprägt. Diese Figuren haben gerade (und nur) kraft dieser milliardenmaligen Wiederholung die Festigkeit eines Vorurteils und axiomatischen Charakter.²⁷¹

Der Marxismus unterscheidet sich also von einem Idealismus in dem Sinne, daß eine Idee sich nicht in die Praxis überträgt²⁷², sondern daß die Praxis (die objektive Wirklichkeit der Produktionsverhältnisse) ihre eigene Logik formuliert, die sich in der Idee ausdrückt.

In *Das Passagen-Werk* bezeichnet Benjamin Aktualität als Grundbegriff des Marxismus.²⁷³ Dementsprechend soll der Einbau der heterogenen Objektivität in Form der Produktion in das Kunstwerk einen Aktualitätswert darstellen. Insofern gesellschaftliche Verhältnisse durch die Produktionsverhältnisse reguliert werden, wäre Aktualität als eine Stellungnahme *in* den Produktionsverhältnissen zu verstehen.²⁷⁴ Das heißt, die Sprachpraxis des Kunstwerks soll Ausdruck des axiomatischen Charakters der milliardenmaligen Wiederholung der praktischen Erfahrung nach der Bedingung der Produktionsverhältnisse sein.

Meiffert erklärt die Axiomatik der Produktion als eine Unterordnung der Wunschproduktion oder eine Heterogenität unter die Regeln der Produktion, indem er sich auf Deleuze und Guattari bezieht:

Parallel zu Marx' Überlegung zur formellen und realen Subsumption der Arbeit unter das Kapital konstatieren Deleuze und Guattari eine zunehmende Unterordnung der Wunschproduktion unter die enteignete Code-Ordnung der gesellschaftlichen Produktion ... Jede, an einen despotischen Signifikanten gebundene gesellschaftliche Codierung produziert nach Deleuze und Guattari einen

"Mehrwert an Code", das heißt, einen Mehrwert an Ordnung, Struktur und Regel. Dieses sur plus an Codierung, in dem ohne weiteres Benjamins "Überbenennung" als Merkmal der "gefallenen" Sprache wieder zu erkennen ist, "entstellt" als verselbständigtes Prinzip die Morphogenese der individuellen Wunschträume und läßt das ihnen eigene mimetische Potential verkümmern.²⁷⁵

In diesem Kontext verweist der Begriff der Aktualität auf eine Verdrängung einer Heterogenität durch die Organisation der technischen Produktion. "In der Mannigfaltigkeit der Sprache" (GS II.1, S. 152) nach dem Sündenfall bekommt die Sprache einen instrumentellen Charakter. Benjamin schreibt:

Nach dem Sündenfall, der in der Mittelbarmachung der Sprache den Grund zu ihrer Vielheit hatte, konnte es bis zur Sprachverwirrung nur noch ein Schritt sein ... *Zeichen* müssen sich verwirren, wo sich die Dinge verwirklichen. (Ebd., S. 154)

Die Produktion schafft despotische Signifikante – wie den Tauschwert –, die die Sprachverwirrung regulieren. Der Tauschwert deutet also auf eine Sprachverwirrung, auf eine Kluft, die im Warenfetischismus zwischen Zeichen und Bezeichnetem steht. Eagleton bezeichnet die Signifikation der Ware folgenderweise:

Since the significance of the commodity is always elsewhere, in the social relations of production whose traces it has obliterated, it is freed, like the baroque emblem, into polyvalence, smoothed to a surface that can receive the trace of any other commodity whatsoever. But since these other commodities exist only as traces of yet others, this polyvalence is perhaps better described as a structure of ambiguity.²⁷⁶

Die Ware stellt eine Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem dar, die von einem abstrakten despotischen Signifikat überbrückt wird. Dadurch gewinnt die Sprache einen autoritären Charakter. Meiffert schreibt, es

verschwindet auch der despotische Signifikant in Transzendenz und Abstraktion. Die Sprache gerät so zum selbständigen Corpus eines kulturellen Codes, der mächtiger ist als die jeweils einzelnen und endlichen - sprechenden Menschen.²⁷⁷

Eine Beschriftung soll also über "die negative Diskontinuität der Verdrängung und Unterbrechung des mimetischen Vermögens" und die Kluft zwischen "Zeichen und Bezeichnetem"²⁷⁸ aufklären und die Sprache zum Instrument eines revolutionären Handelns machen.

Indem Benjamin sich dem Marxismus zuwendet, steht er innerhalb der Tradition einer marxistischen

Literaturtheorie. Für den Marxismus dient das Proletariat innerhalb des kapitalistischen Systems als Objekt des Herrschaftssystems, indem es nicht über die Produktionsmittel verfügt. Nach der Verelendungstheorie kann die Lage des Proletariats in einem kapitalistischen System dazu dienen, sich seiner Position als Klasse bewußt zu werden und als positive Treibkraft mittels einer sozialen Revolution politische Macht zu übernehmen.²⁷⁹ In der Machtübernahme und in einer sozialistischen Gesellschaft ist das Proletariat gleichzeitig Subjekt und Objekt der geschichtlichen Entwicklung. Philosophisch gesprochen vollzieht sich der Geschichtsablauf nach einem Totalitätsbegriff.

Dieser Totalitätsbegriff unterliegt dem Kanon des Sozialistischen Realismus. Über den Sozialistischen Realismus schreibt Eckelt:

Geschichte wird begriffen als objektiv sich durchsetzende Kette von Notwendigkeiten, die in der dialektischen Bewegung der Natur begründet sein soll und sich unabhängig vom Willen des Menschen durch alle Zufälligkeiten hindurch ihren Weg zum Sozialismus bahnt.²⁸⁰

Der Sozialistische Realismus verfährt nach dem *pars-pro-toto*

Prinzip des bürgerlichen Realismus. Dementsprechend wird ein Teilbegriff an Stelle eines Ganzen gesetzt und dieser soll dennoch das Ganze repräsentieren. Eagleton beschreibt diesen Vorgang anhand von Lukàcs:

The artist, for Lukàcs, must first abstract the essence of reality, then "conceal" that essence in his text by recreating it in all its "immediacy". Successful texts, in short, "know the truth", but a function of that is to pretend that they do not. The effective text is like the circus acrobat whose spontaneous mid-air cavortings are meant to conceal from us the fact that he is all the time suspended from the high wire.²⁸¹

Eckelt kritisiert die Geschichtsauffassung des Sozialistischen Realismus, weil diese Auffassung auf einer absoluten Wahrheit oder einem Totalitätsbegriff beharrt. Er schreibt:

Der unverbrüchliche Glaube an objektive, unabhängig vom Willen des Menschen existierende Geschichtskräfte macht Dialektik – seit Marx mit dem Begriff der Praxis untrennbar verbunden – zu dem, was sie einst bekämpft hat: zur dogmatischen Metaphysik.²⁸²

Benjamin nimmt insofern Stellung zur Realismusdebatte, als er von dem Kunstwerk eine Beschriftung oder Interpretation fordert und nach dem Primat des Marxismus arbeitet. Sein Gebrauch der Allegorie und seine Auffassung von einer

geschichtlichen Utopie negiert jedoch die diskursive
Totalität des Sozialistischen Realismus.

KAPITEL 5

Der Stellenwert der Spekulation: Ort der Beschreibung bei Benjamin

In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entwickelt Benjamin den Allegorie-Begriff im Kontext der Literatur des Barock. Bürger argumentiert, Benjamins Allegoriebegriff sei geeignet, produktions- als auch wirkungsästhetische Aspekte des avantgardistischen Werks zu erfassen ... Benjamins Erfahrung im Umgang mit Werken der Avantgarde ist es, die sowohl die Entwicklung der Kategorie als auch ihre Anwendung auf die Literatur des Barock ermöglicht – nicht umgekehrt ... Es liegt also nichts Gewalttames in dem Versuch, die Benjaminsche Allegorie als eine Theorie des avantgardistischen (nicht-organischen) Kunstwerks zu lesen.²⁸³

Benjamin bezeichnet die Allegorie als "spekulatives Gegenstück" des Symbols. (GS I.1, S. 337) Die Allegorie benutzt "das Besondere nur als Beispiel, als Exampel des Allgemeinen". (Ebd., S. 338)²⁸⁴ Benjamin zitiert Creuzer, der einen Vergleich zwischen Symbol und Allegorie zieht:

"Es ist daher auch der Unterschied beider Arten in

das Momentale zu setzen, dessen die Allegorie ermangelt ... Dort" - im Symbol - "ist momentane Totalität; hier ist Fortschritt in einer Reihe von Momenten. Daher auch die Allegorie, nicht aber das Symbol, den Mythos unter sich begreift ..., dessen Wesen das fortschreitende Epos am vollkommensten ausspricht". (Ebd., S. 341)

Die Allegorie postuliert nicht eine Totalität. "Allegorisierung", schreibt Meiffert, ist

auf eine absolute Grenze bzw. Kluft bezogen ... Die Kluft der Allegorie stellte sich bei Benjamin als Abgrund zwischen Zeichen und Bezeichnetem oder Wert und Bewertetem dar. Diese absolute Grenze oder Kluft, Prätext und Text voneinander trennend, wurde als jene Diskontinuität bezeichnet, die aus der Verdrängung und Unterbrechung des mimetischen Vermögens das Prinzip logozentrischer Erkenntnis macht.²⁸⁵

Indem die Allegorie Prätext und Text, das heißt despotischen Signifikant und Erscheinung eines Gegenstandes oder Phänomens, verbindet, klärt die Allegorie auf. Das allegorische Bild fügt einzelne Momente zusammen und versucht, aus den kulturellen Codes der Produktion Sinn zu schaffen. Benjamin schreibt:

Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist

Bruchstück, Ruine. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. (Ebd., S. 352)

Nach Benjamin entspricht der allegorische Blick der modernen Wahrnehmung und Erfahrung. In *Zentralpark* schreibt er:

Die gegenständliche Umwelt des Menschen nimmt immer rücksichtsloser den Ausdruck der Ware an. Gleichzeitig geht die Reklame daran, den Warencharakter zu überblenden. Der trügerischen Verklärung der Warenwelt widersetzt sich ihre Entstellung ins Allegorische ... Die Umfunktionierung der Allegorie in die Warenwelt ist darzustellen. (GS I.2, S. 671)

Die Ware erwidert nicht den Blick des Betrachters.

Dadurch negiert die Ware die Existenz des Subjekts. Das Subjekt, schreibt Adorno, wird in der Warenbeziehung "abstrakt negiert".²⁸⁶ Die Ware verklärt ihre Wahrheit. Im Warenfetischismus verschleiern sich größere gesellschaftliche Zusammenhänge. Buck-Morss schreibt:

Commodity fetishism ... can be viewed as a textbook case of Freud's concept of displacement: Social relations of class exploitation are displaced onto relations among things, thus concealing the real situation with its dangerous potential for social

revolution.²⁸⁷

Die Subjekt-Objekt-Beziehung wird eine phantasmagorische. Wie der Blick der Allegorie, kann das Subjekt in der technischen Gesellschaft seine Umwelt nicht durchschauen und nur Bruchstücke oder Momente wahrnehmen. Mit dem allegorischen Vorgehen wird der Warenverklärung entgegengewirkt. Der Gegenstand, die Ware, wird aus seinem gesellschaftlichen Kontext des Fetischismus gerissen und durch eine Stillstellung der Zeit mit anderen Realitätsfragmenten zusammen betrachtet. Dadurch entsteht ein Denkbild – eben eine allegorische Aufklärung über die gesellschaftliche Produktion. Sie stiftet dadurch Sinn und Raum für soziale Revolution. Meiffert bezeichnet das allegorische Denkbild als "positive Diskontinuität", weil sie über das phantasmagorische Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt aufklärt. Das allegorische Denkbild ist die Befreiung von der Funktion des despotischen Signifikants in der zweiten Technik. Es ist die Innervation von Leibraum und Bildraum – der Ort, in dem das Subjekt seine Funktionalität durchschauen kann. Das heißt, das Subjekt erkennt seine Beziehung zum Objekt. Wie die auratische Wahrnehmung, dient die allegorische Wahrnehmung dazu, die Subjekt-Objekt-Beziehung zu erläutern. Über die Übereinstimmung dieser Wahrnehmungsarten schreibt Meiffert:

Als Ort der Durchdringung von Leibraum und Bildraum gibt sie in bewußtseinsgeschichtlichen Zusammen-

hängen den diskontinuierlich-sprunghaften
Einschnitt einer relativierenden Vernunft an, die
sich nicht wie das logozentrische Bewußtsein gegen
ihr Anderes richtet.²⁸⁸

Dadurch macht die Allegorie auf die Identitätsbildung und
eine materielle Heterogenität aufmerksam.

In der Allegorie wird Sinn also mittels einer Montage von
Elementen oder Momenten dargestellt. Mit Bezug auf eine
allegorische Montage oder Konstruktion hinterfragt Benjamin
das *pars-pro-toto* Prinzip des Realismus. Benjamins Theorie
der Warensseele und seine Auffassung von einer visuellen Logik
besagt, daß die unmittelbare Erfahrung der Diskontinuität
nicht zu einem unmittelbaren Erfassen einer Totalität führen
kann. Ein Totalitätsbegriff postuliert jedoch, daß das Wesen
der Materialität erkennbar ist und sprachlich repräsentiert
werden kann. Der Marxismus postuliert, daß eine heterogene
Objektivität in der Produktion erfaßt werden kann. Insofern
die Produktivität zu einem Diskurs verarbeitet und sprachlich
repräsentiert wird, wird die unmittelbare Erfahrung der
Entfremdung nicht repräsentiert. Die Heterogenität
gesellschaftlicher Objektivität wird in einen homogenen
Kausalnexus eingeschrieben. Dieser Diskurs setzt jedoch
Identitätssetzungen voraus, in der eine Heterogenität negiert

wird. Jede Identitätssetzung ist ein gesellschaftlicher Mord, in dem eine Heterogenität zugunsten des Setzens des Subjekts negiert wird.²⁸⁹ Das Spekulative in Benjamins Denken zerstört jede Form einer Differenz. Damit verweist Benjamin auf eine gesellschaftliche Heterogenität, die niemals in einer realen Gesellschaft im Sinne einer Organisation repräsentiert worden ist²⁹⁰ – außer in der Voraussetzung eines paradiesischen Glücks.

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1931, *Der destruktive Charakter*, schreibt Benjamin:

Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. Weil er überall einen Weg sieht, hat er überall aus dem Weg zu räumen. (GS IV.1, S. 398)

Der destruktive Charakter ist paradigmatisch für Benjamins Arbeit. Wo eine Identitätsbildung stattfindet oder eine Totalität postuliert wird, vernichtet er diese gesellschaftliche Entwicklung. Schmidt schreibt:

Benjamin suchte also das Utopische noch dort auszulösen und einzulösen, wo es nicht nur a-utopisch vergessen gemacht werden sollte, sondern

gegen-utopisch vertrieben.²⁹¹

Benjamin zerstört nicht wegen des Destruktionwillens allein. Er zerstört Existierendes um wieder aufzubauen. Der destruktive Charakter "sieht nichts Dauerndes", dennoch "sieht er überall Wege". Benjamin kritisiert die Idee des gesellschaftlichen Fortschritts. Er zerstört den Fortschrittsglauben um der Utopie willen. Dadurch ermöglicht Benjamin, daß die Geschichte sich immer weiter entwickelt. In *Das Passagen-Werk* schreibt Benjamin: "Solange es noch Bettler gibt, solange gibt es noch Mythos." (P, S. 505). Benjamin gibt dem Spekulativen, das jede Identitätsbildung zerstört, einen geschichtlichen Charakter, für den die real-gesellschaftlichen Zustände den Maßstab bilden, an dem sich er Fortschritt mißt. In diesem Sinne zielt Benjamins Denken auf ein utopisches System, das es in der Geschichte noch nicht gibt - außer in der Voraussetzung eines paradiesischen Urzustandes.

In *Theologisches-politisches Fragment*, geschrieben 1920/21, unterscheidet Benjamin zwischen Ziel und Ende der Geschichte. Er schreibt:

Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Bezug auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft. Darum kann nichts Historisches

von sich aus sich auf Messianisches beziehen wollen. Darum ist das Reich Gottes nicht das Telos der historischen Dynamis; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden. Historisch gesehen ist es nicht Ziel, sondern Ende. (GS II.1, S. 203)

Indem Benjamins utopisches Denken auf eine Gesellschaft verweist, die es noch nicht gibt, verweist er auf ein Unvorstellbares. Da Benjamin einen Totalitätsbegriff negiert, kann die Utopie nicht in einer philosophischen Einheit dargestellt werden. Das absolute Erkennen eines Glücks liegt seit dem Sündenfall außerhalb menschlicher Erkenntnis. Dementsprechend kann sich eine geschichtliche Utopie – und eine marxistische, zu der Benjamin sich bekennt – nur metaphorisch ausdrücken.²⁹² Benjamins Vorstellung eines geschichtlichen Endes entspricht einer modernen jüdischen Auffassung des Messianismus dieses Jahrhunderts. Rabinbach faßt das messianische Denken unter vier Aspekten zusammen. Er schreibt:

First, there is a restorative aspect ... Karl Kraus' Motto "Origin is the Goal" cited by Benjamin among others, captures this idea most succinctly ... Secondly, there is a redemptive *utopian* aspect ... Redemption appears either as the *end of history* or as an event *within* history, never as an event

produced by history ... Thirdly, there is a strong *apocalyptic* element which opposes salvation to historical immanence ... and conceives of the coming of the Messianic age as an event which occurs publicly, either historically or supra-historically ... Forthly, ... a profound ethical ambivalence ... Esoteric knowledge and political extremism are the two poles of the political ethics of Messianism.²⁹³

Das messianische Denken ermöglicht es Benjamin, zwischen einem Ziel und einem Ende der Geschichte zu unterscheiden. Es ermöglicht ihm, jedes gesellschaftliche System nach Identitätssetzungen, die eine Heterogenität verdrängen, zu analysieren.

Zusammenfassung

Eine auratische Wahrnehmung oder Erfahrung ist eine Scheinwahrnehmung oder -erfahrung, die außerhalb der Ratio des Alltags existiert. Das Auratische versucht, eine Subjekt-Objekt-Dichotomie, die spätestens seit dem Sündenfall sprachliche Repräsentation determiniert, aufzuheben. Der Begriff der Aura ist analog zu einer spekulativen Theorie. Die Aura stellt die Identitätssetzung des Subjekts in der sprachlichen Repräsentation infrage und versucht, Materialität oder Heterogenität Ausdruck zu verleihen.

Nach dem Sündenfall verliert der Mensch ein allumfassendes Wissen. Der Sündenfall ist der Anfang eines semantischen Sprachverständnisses. Die Sprache bekommt einen instrumentellen Charakter. Sie organisiert das menschliche Dasein gemäß der modernen Technik. Der Warenfetischismus ist paradigmatisch für individuelle Wahrnehmung und Erfahrung in der Moderne - die Ware verschleiert ihre Wahrheit. Dadurch stellt sich eine Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Diese Kluft wird durch despotische Signifikante - wie der Tauschwert - reguliert. Das Individuum hat keinen Zugang zu einer maschinellen Sprache.

Benjamin versteht die allegorische Wahrnehmung als aufklärend für das Individuum, das ins Funktionale gerutscht ist. Die Allegorie reißt Momente aus ihrem Zusammenhang und fügt sie in einer Konstellation zusammen. Diese Konstellation hat einen magischen Charakter, da sie versucht, eine Einheit darzustellen. Benjamin bezeichnet diese Einheit mit dem Begriff der Aktualität. Durch die Konstellation klärt die Allegorie auf und ermöglicht Raum für soziale Revolution. Die Allegorie negiert den Begriff der Totalität. Sie stellt die Fähigkeit des Individuums, gesellschaftliche Zusammenhänge zu erfassen, infrage. Benjamins Interpretation der Allegorie stellt den marxistischen Kanon des Sozialistischen Realismus infrage. Dadurch versucht Benjamin eine marxistische Literaturtheorie neu zu definieren.

Das spekulative Denken hat destruktiven Charakter. Es zerstört Identitätssetzungen, um sie neu zu gestalten. Dadurch gewinnt Benjamins Denken einen utopischen Charakter, da er auf eine gesellschaftliche Organisation aufmerksam macht, die es in der Geschichte noch nicht gibt.

ANMERKUNGEN

(1) Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Max Niemeyer Verlag, 1987, S. 152f.

(2) Vgl. Heinz Brüggemann: *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Produktion in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1973, S. 194ff. Vgl. auch S. 11f.

(3) Garber, Anm. 1, S. 153

(4) Helmut Salzinger: *Swinging Benjamin*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1973, S. 142

(5) In seinem Aufsatz *Reflexionen zur Klassentheorie* kritisiert Adorno den Marxismus, der den gesellschaftlichen Standort des Proletariats entsprechend die Verelendung des Proletariats als negativen Ausdruck der kapitalistischen Produktion und Voraussetzung zur Überwindung einer kapitalistischen Klassengesellschaft interpretiert. Adorno schreibt: "Die gesellschaftliche Ohnmacht des Proletariats, in der die auseinanderweisenden Tendenzen ökonomischer Verelendung und extra-ökonomischer Besserung des Lebensstandards resultieren, ist als solche von der Theorie nicht vorausgesagt worden." Theodor W. Adorno: "Reflexion zur Klassentheorie" in: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981, S. 22. Vgl. Gerhard Kaiser: *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Athenäum Fischer

Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 93f. und
Stefan Breuer: *Aspekte totaler Vergesellschaftung*, Ca-Ira-
Verlag, Freiburg i. Brsg., 1985, S. 34 - 51

(6) Kunst dient Adorno als Möglichkeit, das Individuum in
einer Gesellschaft, die im Osten und Westen zu einem totalen
Herrschafts- und Funktionszusammenhang geworden ist, von
Selbstentfremdung unter dem Primat der Ware zu retten. Die
Negativität Adornos ästhetischer Utopie liegt also in der
Rettung einer Heterogenität, die durch die Homogenität
gesellschaftlicher Funktionszusammenhänge negiert wird.
Kunst, so Adorno, "wird ... zum Gesellschaftlichen durch ihre
Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie
als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich
kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen
zu willfahren und als 'gesellschaftlich nützlich' sich zu
qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr
bloßes Dasein ... Das Asoziale der Kunst ist bestimmte
Negation der bestimmten Gesellschaft." Theodor W. Adorno:
Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,
1989, S. 335

(7) Adorno schreibt: "Einzig durch ihre gesellschaftliche
Resistenzkraft erhält die Kunst sich am Leben; verdinglicht
sie sich, wird sie Ware." Ebd., S. 335. Paradigmatisch für
den Warencharakter der Kunst ist nach Adorno Jazz. So

schreibt Jay: "Alle Ansprüche des Jazz, Freiheit auszudrücken, hat Adorno höhnisch bestritten ... Ebenso sei er (*der Jazz*, F. L.) pseudoindividualistisch, sei doch alle angebliche Improvisation nichts als Wiederholung bestimmter Grundformen. Die "heißen" Varianten des Jazz seien nur eine trügerische sexuelle Emanzipation. Wenn überhaupt, dann sei die sexuelle Botschaft des Jazz die Kastration; sie verbinde das Versprechen der Befreiung mit deren asketischer Verweigerung." M. Jay: *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923 - 1950*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 223

(8) Dieser Einstellung entspricht Benjamins anfängliche marxistische Überzeugung. Jedoch lernt er anhand des geschichtlichen Ablaufs, daß die Verelendungstheorie im Widerspruch zur Praxis steht. Vgl. P, S. 819

(9) In dem Bericht *Jahrmarkt des Essens - Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung* schreibt Benjamin: "Wir alle haben, als wir klein waren, im 'Robinson' immer wieder auf die gefährliche Art geblättert und mit klopfenden Herzen das Angstglück gesucht, das uns beim Anblick des Bildes befiel, wo Robinson vor den Spuren des Menschenfressers zurückschreckt. Das war nicht nur eine Episode aus seinem Leben, es war die ultima Thule der Ernährung, die mit dem

knochenübersäten Stücken Strand vor uns aufstieg." (IV 1,2, S. 532) Benjamin führt die Symbolik des Menschenfressers dialektisch weiter, wenn er der Verelendungstheorie entsprechend die Ausstellung kritisiert: "Und warum entzog sie denen, die sie in wenigen Stunden zu wahren Kunstkennern des Essens gebildet hatte, die höchste künstlerische Befriedigung: zu sehen, wie der Ring sich schließt und die geheimnisvolle Schlange des Nahrungstriebes sich in den Schwanz beißt?" (Ebd., S. 532) Die Revolte einer proletarischen Klasse wird in metaphorischer Weise ausgedrückt. Vgl. Christoph Hering: *Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979, S. 48f., 58 und 132f.

(10) Salzinger, Anm. 4, S. 143

(11) Siehe GS IV.1, S. 336

(12) Siehe GS I.2, S. 698.

(13) Hering, Anm. 8, S. 68. Vgl. auch P, S. 809

(14) Salzinger, Anm. 4, S. 143. Verschiedene Kritiker interpretieren die Dimension des Messianismus als Erweiterung des Marxismus. Tiedemann argumentiert, es werde wegen der politischen Verhältnisse in der Stalin Ara "nach möglicher geschichtlicher Praxis gefragt". Er kommt zu der Folgerung:

"Die theologisierende Terminologie der Thesen meldet den Anspruch auf *beides* an: im Begriff des Messias möchten sie den Inhalt der proletarischen Revolution behalten, in der messianischen Zeit die klassenlose Gesellschaft und in der messianischen Kraft den Klassenkampf." Rolf Tiedemann: "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?" in P. Bulthaup (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975, S. 99ff. Siehe auch Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Massachusetts, 1989, S. 247f.; Henning Günther: *Walter Benjamin und der humane Marxismus*, Walter-Verlag, Olten, 1974, S. 51ff.; Gerschom Scholem: "Walter Benjamin und sein Engel" in Siegfried Unseld (Hg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972, S. 132ff.; Kaiser, Anm. 5, S. 40; Brüggemann, Anm. 2, S. 197f.

(15) Garber, Anm. 1, S. 153

(16) Vgl. Walter Benjamin: "Fragment über Methodenfragen einer marxistischen Literatur-Analyse" in *Kursbuch 20*, März 1970, S. 1 - 5; Rolf Tiedemann: "Notiz zu einem Fragment Benjamins" in ebd., S. 5 - 9; Martin Jürgens: "Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur 'Ästhetisierung der Politik'" in ebd., S. 119 - 139 und Hans Magnus Enzensberger: "Baukasten

zu einer Theorie der Medien" in ebd., S. 159 – 187. Vgl. *Alternative* 1967/68 und *Text und Kritik* 31/32, 1971

(17) Salzinger in Garber, Anm. 1, S. 159

(18) Diese Unterscheidung wird später in dieser Arbeit besprochen. Siehe S. 66ff.

(19) Benjamins Kritik an und Lossagung von seinem Erzieher Gustav Wyneken im Jahr 1915 wird als "erste politische Frontlinie" in seinem Leben interpretiert, das durch weitere Frontlinien gekennzeichnet wird. Vgl. Giulio Schiavoni: "Von der Jugend zur Kindheit. Zu Benjamins Fragmenten einer proletarischen Pädagogik" in Burkhardt Linder (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*, Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1978, S. 31ff.; Werner Fuld: *Walter Benjamin zwischen den Stühlen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Carl Hanser Verlag, Frankfurt am Main, 1979, S. 40ff.

(20) Salzinger, Anm. 4, S. 112

(21) Ebd., S. 112f.

(22) Vgl. Asja Lacis: *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Rogner & Bernhard, 1976, S. 45 – 53 und 62 – 77.

(23) Salzinger, Anm. 4, S. 113. Vgl. Gudrun Klatt: *Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre*, Akademie Verlag, Berlin, S. 184

(24) Ebd., S. 111f.

(25) Zur Erklärung des Konzepts Totalität als paradigmatisch für den westlichen Marxismus vgl. Martin Jay: *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Polity Press, Cambridge, 1984, S. 103ff.

(26) Salzinger, Anm. 4, S. 114

(27) Vgl. GS VII.1, S. 353. Benjamin schreibt hier: : "Die Reproduktionstechnik, so läßt sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab."

(28) Vgl. Dietrich Hart und Martin Grzimek: "Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe" in Peter Gebhart u. a.: *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne*, Scriptor Verlag, Kronberg, 1976, S. 110 - 145.

(29) Salzinger, Anm. 4, S. 74

(30) Vgl. Lienhard Wawrzyn: *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1973, S. 31ff. und Jay, Anm. 7, S. 250

(31) Klatt, Anm. 23, S. 186f.

(32) Für eine Kritik dieser Interpretation vgl. Brüggemann, Anm. 2, S. 21f.

(33) Salzinger, Anm. 4, S. 111ff.

(34) Vgl. Klatt, Anm. 23, S. 188 und Marleen Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Carl Hanser Verlag, München, 1983. Stoessel argumentiert, daß Benjamins Entwicklung "eine spezifische Dialektik innewohnt. Denn das nur periphere Auftauchen des Wortes 'Aura' in den frühen Schriften Benjamins gegenüber der fast durchgängigen Verknüpfung mit ihrem 'Verfall' in seinem späten Werk gibt zu erkennen, daß die Aura, fern aller okkultistischen Vorstellung und Ontologisierung, für Benjamin erst im Augenblick ihres Verfalls kategorial faßbar wird, daß sie erst im Augenblick, in dem ihr Verfall droht oder schon eingesetzt hat, namhaft macht, oder anders: daß der Augenblick des Verfalls, indem er ihn ins Bewußtsein hebt, sie im emphatischen Sinn erst produziert." S. 14f.

Entscheidend ist, daß Benjamin von einem *Verlust der Aura* spricht. Das heißt, eine auratische Qualität ist in der Gegenwart nicht mehr vorhanden. So argumentiert Stoessel über "die *Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls*. Denn diese Genese hat einen doppelten Aspekt: sie ist aber auch die *begriffliche Genese der Aura*, die nicht zufällig bei

Benjamin erst in der These von ihrem Verfall kategoriale Geltung erlangt. Dies muß gerade gegen Adorno und seine Epigonen geltend gemacht werden, da Benjamin nicht von 'Verlust' der Aura spricht, sondern immer von ihrem *Verfall* oder ähnlichen Wendungen, die das *Prozeßhafte*, Unabgeschlossene betonen, aus dem die Dialektik des Phänomens resultiert." (S. 36) Stoessels Kritik gilt auch für die englischsprachige Rezeption des Aura-Begriffs bei Benjamin. Vgl. Leo Bersani: *The Culture of Redemption*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, S. 59 und Jean-François Lyotard: "Contribution to an idea of postmodernity" in Andrew Benjamin: *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1989, S. 182.

(35) Vgl. Krista R. Greffrath: *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1981, S. 7 - 10. Greffrath schreibt: "Die Tatsache, daß Benjamin erst allmählich mit der marxistischen Theorie in Berührung kam, führte zu der Aufteilung in einen frühen idealistisch-metaphysisch-theologisch-ästhetischen und einen späten historisch-materialistischen Benjamin. Diese Zweiteilung macht es möglich, in der Widersprüchlichkeit des späteren Werks eine Unterscheidung zwischen 'Überresten' und 'Rückständen' aus früherer Zeit und eigentlich zeitgemäßen Gedanken vorzunehmen." (S. 9) Vgl. Michael W. Jennings: *Dialectical*

Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism,
Cornell University Press, Ithaca, London, 1987, S. 1 – 13. In
der Einführung zu seiner Arbeit liefert Jennings eine Kritik
der Zweiteilung Benjamins in der Forschung.

(36) B, S. 426

(37) Diese Zweiteilung wird später in dieser Arbeit
besprochen. Vgl. S. 66ff.

(38) Salzinger, Anm. 4, S. 111

(39) Siehe die Besprechung der Funktion des Modells "Nähe und
Ferne", S. 97ff.

(40) Hermann Schweppenhäuser: "Einleitung. Die Vorschule der
profanen Erleuchtung" in UH, S. 11

(41) Siehe S. 40ff.

(42) Hart und Grzimek, Anm. 28, S. 123

(43) Stoessel, Anm. 34, S. 25

(44) Vgl. Torsten Meiffert: *Die enteignete Erfahrung. Zu
Walter Benjamins Konzept einer "Dialektik im Stillstand"*,
Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1986, S. 97f.; Terry Eagleton:
Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism, Verso
Editions, London, 1981, S. 32 und Greffrath, Anm. 33, S.93ff.

(45) Siehe die Besprechung der Funktion dieses Modells auf S. 97ff. Vgl. Eagleton, Anm. 44, S. 39 und Greffrath, Anm. 35, S. 92

(46) Vgl. Stoessel, Anm. 34, S. 32 und Meiffert, Anm. 44, S. 100

(47) Hart und Grzimek, Anm. 28, S. 114

(48) Ebd., S. 114

(49) Benjamin stellt das Scheitern dieses Erfahrungskonzepts ausführlich in dem Aufsatz *Erfahrung und Armut* dar. Es heißt hier: "Denn nie sind Erfahrungen gründlicher gestraft worden als die strategischen durch den Stellenkrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber." (GS II.1, S. 214)

(50) Vgl. Greffrath, Anm. 35, S. 34ff. und S. 79ff.

(51) Benjamin weist der Epik eine problematische Weisheit zu. Die Epik wird nicht im Sinne geschichtlicher Entwicklung als feudale oder mittelalterliche Weisheit verstanden. Die epische Weisheit dient vielmehr als abstraktes, utopisches Vergleichsbild zur Erfahrung einer bürgerlichen Epoche. Benjamins Unterscheidung zwischen einer epischen Weisheit und einer modernen oder bürgerlichen Erkenntnis bedeutet "über

die zeitliche hinaus eine qualitative Differenz ... und daß die Form des Erzählens ihre Bedeutung vor allem aus der qualitativen Opposition gewinnt, in der sie zur Kunstform der bürgerlichen Epoche, dem Roman, steht: viel mehr als vorbürgerlich ist sie *nicht-bürgerlich, anti-bürgerlich*. Damit ist die Vorliebe für den Erzähler bei Benjamin bei ihrem Namen genannt." Greffrath, Anm. 35, S. 84f.

(52) "Not only is history devalued as a referent; the historical method itself is nothing more than the principal tactic within a strategy designed to rescue truth from history. Thus the incoherence of an historical argument can be thought of as irrelevant to its truth context – and this is characteristic of religious history." Bersani, Anm. 34, S. 55. Für eine Kritik des Erfahrungsbegriffs vgl. Klatt, Anm. 23, S. 208ff.

(53) Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1971, S.21 – 30. Lukács beschreibt den gesellschaftlichen Standort des Subjekts in dieser Gesellschaft folgenderweise: "Es ist eine homogene Welt, und auch die Trennung von Mensch und Welt, von Ich und Du vermag ihre Einstoffigkeit nicht zu stören. Wie jedes andere Glied dieser Rhythmik, steht die Seele inmitten der Welt; die Grenze, die ihre Umrisse erschafft, ist im Wesen von den Konturen der Dinge nicht unterschieden: sie

zieht scharfe und sichere Linien, trennt aber doch nur relativ; trennt nur in bezug auf und für ein in sich homogenes System des adäquaten Gleichgewichts." S. 24f.

(54) G. W. Fr. Hegel: *Recht, Staat, Geschichte. Eine Auswahl aus seinen Werken*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1955, Hg. von Friedrich Bülow, S. 143.

(55) Ebd., S. 143

(56) Hegel in Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978, S. 195

(57) Benjamin wird von manchen Kritikern als Hegelianer bezeichnet. Vgl. R. Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Beiträge zur Soziologie. Band 16*, Frankfurt am Main, 1965. Dagegen argumentieren andere Kritiker, daß Benjamin in einer idealistischen oder metaphysischen Tradition stehe und nicht als Hegelianer aufgefaßt werden könne. Für eine kritische Besprechung dieser Debatte, siehe Liselotte Wiesenthal: *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1973, S. 179 – 186. Es geht in meiner Arbeit nicht darum, zu dieser Debatte Stellung zu nehmen. Das hegelsche Modell der Erfahrung wird als repräsentativ für einen Idealismus verstanden und dient insofern als Vergleichsbild mit dessen Hilfe Benjamins Begriff der Erfahrung erläutert werden kann. Vgl. S. 48 und 100

- (58) Vgl. S. 21f.
- (59) Vgl. S. 25
- (60) Kristeva, Anm. 56, S. 195
- (61) Ebd., S. 195
- (62) Hegel, Anm. 54, S. 143f.
- (63) Vgl. S. 19ff.
- (64) Vgl. S. 94ff.
- (65) Jean-Francois Lyotard: "Analysing Speculative Discourse as Language-Game" in Benjamin, Anm. 34, S. 272
- (66) Hegel, Anm. 54, S. 144
- (67) Lyotard, Anm. 65, S. 265
- (68) Schweppenhäuser, Anm. 40, S. 12
- (69) Ebd., S. 13
- (70) Ebd., S. 13
- (71) Antonio Gramsci: *Philosophie der Praxis*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1967, S. 165f.
- (72) Lyotard, Anm. 65, S. 266
- (73) Vgl., S. 42ff.
- (74) Jürgen Habermas: *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 29
- (75) Ebd., S. 29

(76) Johann Gottlieb Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 1974, S. 81

(77) Vgl. Jochen Hörisch: *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch in der Frühromantischen Poetologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976, S. 54

(78) Vgl. Lyotard, Anm. 65, S. 265f.

(79) Hegel, Anm. 54, S. 419

(80) Kristeva, Anm. 56, S. 197

(81) Lyotard, Anm. 65, S. 272

(82) Habermas, Anm. 74, S. 39

(83) Hegel in Habermas, Ebd., S. 29

(84) Vgl. S. 57

(85) Habermas, Anm. 74, S. 39

(86) Jochen Hörisch: "Objektive Interpretation des schönen Scheins" in Norbert W. Bolz und Richard Faber: *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985, S. 56. Nach Hörisch ist Erkenntnis relational, denn sie kann als Methode von einer Position außerhalb der eigenen Voraussetzungen erfragt werden. Der Begriff Relationalität wird im Vergleich zu dem der Wahrheit deutlich: "Wenn Wahrheit – zum anderen – Einheit ist, kann sie nicht von einer Position außerhalb ihrer erfragt werden." S. 56. Vgl. auch diese Arbeit, S. 95f.

(87) Vgl. Stoessel, Anm. 34, S. 102ff. Stoessel schreibt hier: "Bewußtsein konstituiert sich für Benjamin demnach nicht hegelisch, sondern kantisch als Einheit des reinen Verstandesvermögens, das selbst als apriorisch gesetztes keine weitere Begründung erfährt." S. 102f. Vgl. auch Wiesenthal, Anm. 57. Wiesenthal kritisiert Tiemanns Interpretation von Benjamin als Hegelianer. Sie schreibt: "Einen Geschichtsbegriff im Sinne Hegels (als Entwicklung des Geistes) kennt Benjamin nicht ... Da Benjamin die 'objektive Interpretation' als 'Repräsentation' bestimmt, liegt ein Rekurs auf Leibniz' Philosophie weitaus näher ... Tiedemann übersieht, daß bei Benjamin die Ideen erst die 'Gestaltung des Zusammenhanges' in der Erfahrung der Wirklichkeit erlauben und so die Möglichkeit bieten, auf ein 'Subjekt' zugunsten eines methodisch geregelten Vorgehens zu verzichten." S. 182ff. Wiesenthal macht jedoch nicht darauf aufmerksam, daß entweder die Idee oder der materielle Gegenstand erkenntnistheoretisch nicht in ihrer Wahrheit zu repräsentieren sind und eben des Subjekts zur Annäherung an die Wahrheit bedürfen. Vgl. S. 86ff.

(88) Vgl. Hörisch, Anm. 77. Hörisch schreibt: "Wahrheit ist hingegen positional und also schlechthin anders als Erkenntnis verfaßt; sie ist Sein; sie ist, 'so daß der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der

Wahrheit", S. 56

(89) Vgl. Wiesenthal, Anm. 57, S. 137 - 143

(90) Stoessel, Anm. 34, S. 103

(91) Hörisch, Anm. 77, S. 58

(92) Ebd., S. 61

(93) Ebd., S. 60

(94) Menninghaus gibt eine gründliche Besprechung über das vor allem sprachliche Verhältnis zwischen Wahrheit oder Idee und Phänomen. Vgl. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980, S. 79 - 95

(95) Vgl. S. 26f.

(96) John Berger: *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation, London und Penguin Books, Middlesex, 1972, S. 31

(97) Diese heilsgeschichtliche Funktion und der Begriff der Magie werden später in der Arbeit besprochen. Vgl. S. 70ff.

(98) Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986, S. 67

(99) Benjamin in Ebd., S. 67

(100) Vgl. S. 16ff.

- (101) Friedrich Schiller: "Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen", in L. Blumenthal (Hg.): *Schillers Werke, Band 20*, Weimar, 1963, S. 396
- (102) Habermas, Anm. 74, S. 63
- (103) Vgl. S. 41 und 45.
- (104) Habermas, Anm. 74, S. 27
- (105) Auf die Funktion der Allegorie wird später in dieser Arbeit aufmerksam gemacht. Vgl. S. 183ff.
- (106) Adorno, Anm. 6, S. 147
- (107) Der Begriff Göttlichkeit wird später in dieser Arbeit im Kontext einer Religionsgeschichte besprochen. Vgl. 67ff.
- (108) Vgl. S. 46ff.
- (109) Adorno, Anm. 6, S. 82
- (110) Ebd., S. 85
- (111) Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 64
- (112) Schiller, Anm. 101, S. 388
- (113) Adorno, Anm. 6, S. 82
- (114) Jennings, Anm. 35, S. 7

(115) Ebd., S. 7

(116) Vgl. S. 45ff.

(117) Vgl. Anm. 52

(118) Vgl. Buck-Morss, Anm. 14, S. 58ff.

(119) Vgl. S. 27ff.

(120) Benjamin versteht eine epische Wahrheit, die die Erzähler-Figur vermittelt, als die eines Urzustands. Vgl. S. 29f.

(121) Obwohl es sich hier um die psychoanalytische Spaltung von Gegenstand und Sprachrepräsentation handelt, ist es diese Distanz, die Büchners *Lenz* aufhebt, wenn er im Wahnsinn keine normale räumliche Perspektive hat. Büchner schreibt: " Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei, daß er dann etwas von seinem eigentümlichen Sein empfunden hätte. Er fuhr weiter fort: Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand, er sei nicht selbständig genug, aber er meine, es müsse ein unendliches Wohlgefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft."

Georg Büchner: *Werke und Briefe*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1990, S.75. Lenz verfügt nicht über die Natur als Objekt, das ihm als Äußeres gegenübersteht und von ihm optisch und reflexiv geordnet werden kann, sondern will sich durch körperliche Sinneswahrnehmung in die Natur versetzen. Deleuze und Guattari schreiben: "Lenz hat die Ebene des Bruchs hinter sich gelassen und befindet sich damit außerhalb der von dieser Trennung bedingten Orientierungsmuster." Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-öddipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Band I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981, S. 8

(122) Vgl. S. 38

(123) Lyotard: "Figure Foreclosed" in Benjamin, Anm. 34, S. 79f.

(124) Ebd., S. 79

(125) Jean-Pierre Schobinger: *Variationen zu Walter Benjamins Sprachmeditationen*, Schwabe & Co. AG Verlag, Basel/Stuttgart, 1979, S. 17.

(126) Ebd., S. 19

(127) Ebd., S. 18

(128) Ebd., S. 19

(129) Ebd., S. 19

(130) David Biale: *Gerschom Scholem. Kabbalah and Counter*

History, Harvard University Press, Cambridge/London, 1979, S. 103ff. Vgl. Menninghaus, Anm. 98, S. 199ff.

(131) Gerschom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 144

(132) Gerschom Scholem: *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, New York, S. 2ff.

(133) Lyotard, Anm. 123, S. 70ff.

(134) Ebd., S. 72

(135) Ebd., S. 82. Diese Auffassung trifft nur auf Benjamin zu, insofern das Lesbare als Nicht-Darstellbares einer sprachlichen Repräsentation verstanden wird.

(136) Ebd., S. 82

(137) Vgl. Benjamins Aufsatz *Der destruktive Charakter*. (GS IV.1, S. 396f.) und S. 188ff.

(138) Vgl. S. 67ff.

(139) Vgl. S. 69f.

(140) Vgl. S. 19f.

(141) Vgl. S. 34f.

(142) Heinrich Kaulen: *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1987, S. 121

(143) Greffrath, Anm. 35, S. 94

(144) Adorno, Anm. 6, S. 86f.

(145) Ebd., S. 87

(146) Vgl. S. 19f.

(147) Vgl. S. 174ff.

(148) Vgl. S. 23ff.

(149) Benjamins literarische Essays, in denen er versucht, subjektive Erfahrung mimetisch darzustellen, werden in der Sekundärliteratur allgemein als Denkbilder bezeichnet. Vgl. Stoessel, Anm. 34, S. 60ff und 97ff.

(150) Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 168

(151) Ebd., S. 167

(152) Die Verbindung zwischen Jugend und Erwachsen als eine neue Wahrnehmung durchzieht Benjamins Arbeit. Vgl. *Das Passagen-Werk*, S. 490f.

(153) Dieser Versuch ist doppeldeutig. Materielle Herrschaft in sprachlicher Repräsentation geschieht nur durch die Sprache des Subjekts. Vgl. dazu S. 86ff.

(154) Stoessel, Anm. 34, S. 60

(155) Kristeva, Anm. 56, S. 194

- (156) Ebd., S. 53
- (157) Ebd., S. 54
- (158) Ebd., S. 54
- (159) Ebd., S. 54
- (160) Stoessel, Anm. 34, S. 61
- (161) Vgl. Darstellung dieses Modells, S. 22f.
- (162) Vgl. S. 19f.
- (163) Es gibt hier keine Unterscheidung zwischen dem rationalen Wort menschlicher Erkenntnis und der paradiesischen Namensprache. Vgl. S. 73ff.
- (164) Vgl. S. 19
- (165) Vgl. S. 92f.
- (166) Stoessel, Anm. 34, S. 61
- (167) Eagleton, Anm. 44, S. 39
- (168) Meiffert, Anm. 44, S. 99f.
- (169) Greffrath, Anm. 6, S. 92
- (170) Meiffert, Anm. 48, S. 99
- (171) Meiffert, Anm. 44, S. 103
- (172) Lyotard, Anm. 123, S. 80
- (173) Kristeva, Anm. 56, S. 205
- (174) Stoessel, Anm. 34, S. 62
- (175) Adorno, Anm. 6, S. 179
- (176) Meiffert, Anm. 44, S. 97
- (177) Lyotard, Anm. 65, S. 267

(178) Ebd., S. 272

(179) Vgl. P, S. 496. *Das Passagen-Werk* kann nicht in Isolation interpretiert werden. Diese Methode ist entscheidend für Benjamins spätere Arbeit überhaupt.

(180) Joseph W. Stalin: "Über den Marxismus in der Sprachwissenschaft" in Fritz J. Raddatz (Hg.): *Marxismus und Literatur. Band 3*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1969, S. 9

(181) Vgl. Jürgen Hauff, Albert Heller, Bernd Hüppauf, Lothar Köhn, Klaus-Peter Philippi: *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft. Band 2. Hermeneutik Marxismus*, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972, S. 129

(182) Adorno kritisiert Benjamin, daß er undialektisch vorgehe. Benjamin erwidert in einem Brief, durch Adornos Kritik drohte ihm der "Boden unter den Füßen wegzusinken. Gottseidank gibt es da einen Ast, an den ich mich klammern kann, und er scheint mir aus gutem Holz. Es ist der, mit dem Sie an anderer Stelle auf die fruchtbare Spannung anspielen, in der Ihre Theorie vom Konsum des Tauschwertes zu meiner von der Einfühlung in die Warensseele steht. Auch ich meine, daß es sich hier um eine Theorie (die Theorie der Warensseele, F. L.) im strengsten Sinne des Wortes handelt, und die Abhandlung der Flaneur kulminiert in ihr. Hier ist die

Stelle, und freilich die einzige, in welcher die Theorie in diesem Teile *unversteilt* zu ihrem Recht gelangt." B, S. 792. Benjamin versteht die Theorie der Warensseele als Ergänzung einer marxistischen Theorie. Vgl. diese Arbeit, S. 178f.

(183) Buck-Morss, Anm. 14, S. 218

(184) Klatt, Anm. 23, S. 184

(185) Vgl. S. 10 und 18

(186) Vgl. S. 10f.

(187) Karl Marx and Friedrich Engels: "The German Ideology" in Lewis S. Feuer (Hg.): *Karl Marx and Friedrich Engels. Basic Writings on Politics and Philosophy*, Fontana/Collins, 1964, S. 287

(188) Marx in Hauff u. a., Anm. 180, S. 107

(189) Kaulen, Anm. 142, S. 121

(190) Ebd., S. 121

(191) Vgl. S. 16ff. und S. 40f.

(192) Habermas, Anm. 74, S. 27f.

(193) Ebd., S. 29

(194) Der Begriff Aktualität wird später in dieser Arbeit ausführlicher besprochen. Siehe S. 134ff.

(195) Berger, Anm. 96, S. 16

- (196) Vgl. S. 53f.
- (197) Vgl. S. 63f.
- (198) Berger, Anm. 96, S. 18
- (199) Vgl. P., S. 498
- (200) Hüppauf, Köhn und Philippi in Hauff, Anm. 180, S. 111f.
- (201) Adorno: "Résumé über Kulturindustrie" in ebd., S. 186
- (202) Marx in ebd., S. 112. Vgl. P, S. 822
- (203) Meiffert, Anm. 44, S. 149
- (204) Ebd., S. 150
- (205) Adorno in Hauff, Anm. 150, S. 186 Adorno erklärt den Begriff Industrie als einen Prozeß der Verbreitung der Waren, der ihr Erscheinen ermöglicht: "Der Ausdruck Industrie ist dabei nicht wörtlich zu nehmen. Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst ... und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktionsvorgang." S. 186
- (206) Ebd., S. 186
- (207) Meiffert, Anm. 44, S. 134
- (208) Vgl. S. 115ff.
- (209) Ein Realismusbild wird als Produkt einer traditionellen Wahrnehmung verstanden. Diese traditionelle Wahrnehmung verlieh dem Auge Allmacht der Erkenntnis und glaubte, die Wahrnehmung des Auges entspreche der Wirklichkeit. Vgl. S. 117
- (210) Berger, Anm. 96, S. 31
- (211) Vgl. S. 17 und 51ff.

- (212) Vgl. S. 85f. und GS II.1, S. 144f.
- (213) Vgl. S. 118ff.
- (214) Siehe S. 131f.
- (215) Siehe S. 140ff.
- (216) Hart und Grzimek, Anm. 28, S. 134
- (217) Vgl. S. 16 und S. 114ff.
- (218) Brüggemann, Anm. 2, S. 20
- (219) Siehe S. 140ff.
- (220) Hart und Grzimek, Anm. 28, S. 133
- (221) Ebd., S. 133
- (222) Vgl. S. 115
- (223) Hart und Grzimek, Anm. 28, S. 133
- (224) Vgl. S. 112
- (225) Vertov in Berger, Anm. 96, S. 17
- (226) Siehe S. 142ff.
- (227) Berger, Anm. 96, S. 129
- (228) Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1986, aus dem Französischen übertragen von Friedrich Kemp, S. 23
- (229) Hartmut Stenzel: *Der Historische Ort Baudelaires*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1980, S. 85
- (230) Lukács in ebd., S. 87f.
- (231) Ebd., S. 88
- (232) Vgl. S. 58ff.
- (233) Baudelaire, Anm. 228, S. 23

- (234) Ebd., S. 25
- (235) Vgl. S. 63f.
- (236) Adorno, Anm. 6, S. 77
- (237) Baudelaire, Anm. 228, S. 199
- (238) Ebd., S. 23
- (239) Ebd., S. 161
- (240) Vgl. S. 56f.
- (241) Vgl. S. 122ff.
- (242) Adorno, Anm. 150, S. 112
- (243) Adorno in Anm. 5, S. 41
- (244) Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, 1985, S. 57
- (245) Breuer, Anm. 5, S. 40
- (246) Ebd., S. 50
- (247) Vgl. S. 119ff.
- (248) Baudelaire, Anm. 228, S. 171
- (249) Vgl. GS II.1, S. 310ff.
- (250) Kristeva, Anm. 56, S. 195
- (251) Vgl. S. 94ff.
- (252) Baudelaire, Anm. 228, S. 293
- (253) Vgl. Anm. 216
- (254) Vgl. S. 28
- (255) Vgl. S. 145f.
- (256) Vgl. Anm. 7
- (257) Adorno, Anm. 6, S. 177

(258) Ebd., S. 177

(259) Meiffert, Anm. 44, S. 168

(260) Adorno in Bürger, Anm. 64, S. 81

(261) Meiffert, Anm. 44, S. 164

(262) Meiffert erklärt den Begriff Wunschproduktion folgenderweise: "Dieser Begriff gibt ein Beispiel ab für die Nomenklatur eines relativistischen Sprach- und Bedeutungsraumes ... Es macht einen Unterschied, ob von Libidoenergie, Arbeitskraft und deren auf Sublimation beruhenden Verhältnis oder nur von *einer* Wunschproduktion und Formen ihrer Codierung gesprochen wird. Wunschproduktion, das bedeutet spielerische Elemente auch an der Produktion festzustellen (mögen diese auch weitgehend verdrängt sein) wie produktive am Wirken der Wunschenergie." Ebd., S. 164. In meiner Arbeit versuche ich nicht, den Begriff einer objektiven Heterogenität zu erklären. Es genügt, darauf aufmerksam zu machen, daß ein (psychoanalytisches, kollektives) Element der Präsozialisation im Sozialisationsprozeß unter der gesellschaftlichen Produktion reguliert und verdrängt wird oder daß eine Materialität nicht sprachlich erfaßt werden kann.

(263) Ebd., S. 81

(264) Ebd., S. 178

(265) Bürger, Anm. 64, S. 64f.

(266) Vgl. S. 107f.

- (267) Vgl. S. 111.
- (268) Kristeva, Anm. 56, S. 197
- (269) Ebd., S. 197
- (270) Ebd., S. 198
- (271) Lenin in ebd., S. 198
- (272) Vgl. S. 44f.
- (273) Vgl. S. 135 und P, S. 574.
- (274) Vgl. GS II.2, S. 695f.
- (275) Meiffert, Anm. 44, S. 167
- (276) Eagleton, Anm. 44, S. 29
- (277) Meiffert, Anm. 44, S. 169f.
- (278) Ebd., S. 168
- (279) Vgl. Anm. 9
- (280) Michael Eckelt: "Das verkümmerte Leben: Sozialistischer Realismus - Kunstproduktion - Kulturrevolution" in: Chris Bezzel und Peter Brückner: *Das Unvermögen der Realität - Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1974, S. 160
- (281) Eagleton, Anm. 44, S. 87
- (282) Anm. 263, S. 161
- (283) Bürger, Anm. 64, S. 93f.
- (284) Vgl. S. 58f.
- (285) Meiffert, Anm. 44, S. 168
- (286) Adorno, Anm. 6, S. 178
- (287) Buck-Morss, Anm. 14, S. 283

(288) Ebd., S. 169

(289) Vgl. Kristeva, Anm. 56, S. 79f.

(290) Vgl. Peter Horn: "Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss" in *Acta Germanica*, Band 16, 1983, S. 101f.

(291) Burghart Schmidt: *Benjamin zur Einführung*, SOAK-Verlag, Hannover, 1984, S. 8

(292) Vgl. Tiedemann, Anm. 14, S. 95

(293) Anson Rabinbach: "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern Jewish Messianism" in *New German Critique*, No. 34, 1985, S. 84ff.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Walter Benjamin: *Briefe 1 und 2*, Hg. von G. Scholem und T. W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978

Walter Benjamin: "Fragment über Methodenfragen einer marxistischen Literaturanalyse" in *Kursbuch 20*, März 1970

Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Bände I bis IV*, Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980

Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Band VII. Nachträge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk. Erster und Zweiter Band*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982

Walter Benjamin: *Über Haschisch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972

Scholem, G. (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gerschom Scholem. Briefwechsel 1933 - 1940*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972

Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1985

Adorno, Theodor W.: "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'" in *Gesammelte Schriften. Band 11*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973

Adorno, Theodor W.: "Fortschritt", in P. Bulthaup (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

Adorno, Theodor W.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985

- Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981
- Adorno, Theodor W.: "Zur Metakritik der Erkenntnistheorie" in *Gesammelte Schriften. Band 5*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971
- Alexandrian, Sarane: *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1970
- Backes, Dirk: *Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Brecht und der Sozialistische Realismus*, Kramer Verlag, Berlin, 1981
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1986
- Benjamin, Andrew (Hg.): *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Oxford/Cambridge, 1989
- Berger, John: *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1985
- Bersani, Leo: *The Culture of Redemption*, Harvard University Press, Massachusetts, 1990
- Bezzel, Chris und Brückner, Peter: *Das Unvermögen der Realität - Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1974
- Biale, David: *Gerschom Scholem. Kabbalah and Counter-History*, Harvard University Press, Massachusetts, 1979
- Bolz, Norbert W.: *Geschichtsphilosophie des Ästhetischen. Hermeneutische Rekonstruktion der "Noten zur Literatur" Th. W. Adornos*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 1979
- Bolz, Norbert W. und Faber, Richard: *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942 und Zweiter Band 1942 bis 1955*, Hg. von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973
- Brenner, Hildegard: "Theodor W. Adorno als Sachwalter des Benjaminschen Werkes" in Wilfried F. Schoeller (Hg.): *Der neue Linke nach Adorno*, Kindler Verlag, München, 1969
- Breton, André and Rivera, Digo: "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art", in L. Trotsky: *On Literature and Art*, Pathfinder Press, New York, 1970

- Breton, André: *What is Surrealism? Selected writings*, Hg. von Franklin Rosemont, Pluto Press Ltd., London, 1978
- Breuer, Stefan: *Aspekte totaler Vergesellschaftung*, ça-Ira-Verlag, Freiburg i. Brsg., 1985
- Browder, Clifford: *André Breton. Arbiter of Surrealism*, Libraire Droz, Geneve, 1967
- Brüggemann, Heinz: *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1973
- Büchner, Georg: *Werke und Briefe*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1980
- Bürger, Peter: "Benjamins 'Rettende Kritik'" in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Vol. 23, 1973
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974
- Bürger, Peter: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983
- Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989
- Buck-Morss, Susan: "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering" in *New German Critique* Number 39, Fall 1986, S. 99 - 140.
- Buck-Morss, Susan: *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurter Institute*, The Harvester Press Limited, Sussex, 1977
- Bullock, Marcus Paul: *Romanticism and Marxism. The Philosophical Development of Literary Theory and Literary History in Walter Benjamin and Friedrich Schlegel*, Peter Lang, New York, 1987
- Bullock, Marcus: "Three Headstones: Recent Books on Walter Benjamin" in *New German Critique*, Number 39, Fall 1986, S. 219 - 232
- Bulthaup, Peter (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975
- Cardinal, Roger: *Breton. Nadja*, Artes Graficas Soler, Valencia, 1986

- Claudin-Urondo, Carmen: *Lenin and the Cultural Revolution*, Harvester Press, Sussex, 1977
- Collingwood, R. G.: *The idea of history*, University Press, Oxford, 1973
- Coward, R. und Ellis, J.: *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1977
- Chow, Rey: "Walter Benjamin's Love Affair with Death" in *New German Critique*, Number 48, 1989, S. 63 - 86
- Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981
- Eagleton, Terry: *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso Editions, London, 1981
- Eckelt, Michael: "Das verkümmerte Leben: Sozialistischer Realismus - Kunstproduktion - Kulturrevolution" in Chris Bezzel und Peter Brückner: *Das Unvermögen der Realität - Beiträge zu einer anderen materialistische Ästhetik*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1974
- Enzensberger, Hans Magnus: "Baukasten zu einer Theorie der Medien" in *Kursbuch 20*, März 1970
- Feher, Ferenc: "Lukàcs and Benjamin: Parallels and Contrasts" in *New German Critique*, Number 34, 1985, S. 125 - 138
- Feuer, Lewis S. (Hg.): *Karl Marx & Friedrich Engels. Basic Writings on Politics and Philosophy*, Fontana/Collins, 1984
- Fichte, Johann Gottlieb: *Die Bestimmung des Menschen*, Reclam, Stuttgart, 1974
- Freud, Sigmund: "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten" in *Gesammelte Werke, Band X*, Imago Publishing Company, London, 1964
- Freud, Sigmund: "Jenseits des Lustprinzips" in *Gesammelte Werke, Band XIII*, Imago Publishing Company, London, 1964
- Fuld, Werner: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1981
- Garber, Klaus: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1987
- Gebhardt, Peter u. a.: *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne*, Scriptor Verlag, Kronberg, 1976

Geras, Norman: *Literature of Revolution. Essays on Marxism*, Verso, London, 1986

Gramsci, Antonio: *Philosophie der Praxis Eine Auswahl*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1967

Greffrath, Krista R.: *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1981

Greffrath, Krista R.: "Der historische Materialist als dialektischer Historiker" in P. Bulthaup (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Günther, Henning: *Walter Benjamin und der humane Marxismus*, Walter-Verlag, Olten, 1974

Habermas, Jürgen: "Conscious-Raising or Redemptive Criticism - The Contemporaneity of Walter Benjamin" in *New German Critique*, Number 17, 1979, S. 30 - 59

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985

Habermas, Jürgen: *Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976

Hauff, Jürgen; Heller, Albert; Hüppauf, Bernd; Köhn, Lothar und Philippi, Klaus-Peter: *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft Band 2*, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1973

Harman, Chris: *The lost revolution. Germany 1918 to 1923*, Bookmarks, London, 1982

Hart, D. und Grzimek, M.: "Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe", in P. Gebhardt (Hg.): *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne*, Scriptor Verlag, Kronberg, 1976

Hebdige, Dick: *Hiding in the Light. On images and things*, Routledge, New York, 1988

Hegel, G. W. Fr.: *Recht. Staat. Geschichte. Eine Auswahl aus seinen Werken*, hg. von F. Bülow, Alfred Kröner Verlag, 1955

Hering, Christoph: *Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979

Höck, Wilhelm: *Kunst als Suche nach Freiheit. Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*, Verlag M. DuMont, Schauberg, 1973

Hörisch, Jochen: *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantische Poetologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976

Hörisch, Jochen: "Objektive Interpretation des schönen Scheins" in Norbert W. Bolz und Richard Faber: *Walter Benjamin: Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985

Horn, Peter: "Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss" in *Acta Germanica*, Band 16, 1983

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1977

Jay, Martin: *Dialektische Phantasie - Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

Jay, Martin: *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Polity Press, Cambridge, 1984

Jay, Martin: *Permanent Exiles. Essays on intellectual migration from Germany to America*, Columbia University Press, New York, 1985

Jennings, Michael W.: *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press, New York, 1987

Jürgens, Martin: "Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur 'Ästhetisierung der Politik'" in *Kursbuch 20*, März 1970

Jung, Carl G.: *Aufsätze zur Zeitgeschichte*, Rascher Verlag, Zürich, 1946

Jung, Carl (Hg.): *Man and his Symbols*, Picador, London, 1983

Kaiser, Gerhard: *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1974

Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1983

Kaulen, Heinrich: *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1987

Kielmannsegg, Peter Graf: "Von den Schwierigkeiten deutsche Geschichte zu schreiben" in *Merkur*, XXV. Jahrgang, Heft 4, April 1971

Kittler, Friedrich A. und Turk, Horst: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

Kittsteiner, H. D.: "Walter Benjamin's Historicism" in *New German Critique*, Number 39, Fall 1986, S. 179 - 215

Klatt, Gudrun: *Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre*, Akademie-Verlag, Berlin, 1985

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978

Kühl, Reinhart: "Faschismus als Produkt des Führers?" in Freimut Duve (Hg.): *Aufbrüche - Die Chronik der Republik 1961 - 1986*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1986

Lacis, Asja: *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Roger & Bernhard Verlag, München, 1976

Lenin, W. I.: *Materialismus und Empiriokritizismus - Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie*, Dietz Verlag, Berlin, 1967

Linder, Burkhardt: *Walter Benjamin im Kontext*, Athenäum Verlag, Königstein, 1985

Lucie-Smith, Edward: *Art of the 1930s - The Age of Anxiety*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1985

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1971

Lukács, Georg: *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*, Merlin Press, London, 1971

Lukács, Georg: *Probleme der Ästhetik*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1969

Luxemburg, Rosa: *Ein Leben für die Freiheit. Reden - Schriften - Briefe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1980

Lyotard, Jean-Francois: "Analysing Speculative Language as Language-Game" in Andrew Benjamin (Hg.): *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1989

- Lyotard, Jean-Francois: "Contribution to an idea of post-modernity" in Andrew Benjamin: *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1989
- Lyotard, Jean-Francois: "Figure Foreclosed" in Andrew Benjamin: *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1989
- Lyotard, Jean Francois: "Jewish Oedipus" in *Genre*, Vol. 10, 1977, S. 395 - 411
- Marcuse, Herbert: "Revolution und Kritik der Gewalt" in P. Bulthaupt (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975
- Mayer, Hans: *Der Außenseiter*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1981
- Meiffert, Torsten: *Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer 'Dialektik im Stillstand'*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1986
- Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980
- Menninghaus, Winfried: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986
- Mensching, Günther: "Zur metaphysischen Konstellation von Zeit und Fortschritt in Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen" in P. Bulthaupt (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975
- Metken, Günter (Hg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Wolke Verlag, Hofheim, 1983
- New Left Review (Hg.): *Western Marxism. A Critical Reader*, New Left Review, London, 1977
- Pike, David: *Lukács and Brecht*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1986
- Pfeiffer, Helmut; Jauß, Hans Robert und Gaillard, Françoise: *Art social and art industriel*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1987
- Pfotenhauer, Helmut: *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System - Untersuchungen zu Methodenproblemen einer materialistischen Literaturanalyse am Spätwerk Walter Benjamins*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1975

- Pickard, John: "Engels and human development" in *Militant International Review*, June 1984
- Rabinbach, Richard: "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism" in *New German Critique*, No. 34, 1985
- Raddatz, Fritz J.: "Die Verantwortung des Intellektuellen" in *Merkur*, Heft 4, 25. Jahrgang, April, 1971
- Raddatz, Fritz J.: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1969
- Radnóti, Sándor: "Benjamin's Dialectic of Art and Society" in *The Philosophical Forum*, Vol. XV, Nos. 1 - 2, Fall - Winter 1983-84, S. 159 - 187
- Roberts, Julian: *Walter Benjamin*, The MacMillan Press, London, 1982
- Rössner, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies - Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1988
- Rosemont, Franklin: *André Breton and the First Principles of Surrealism*, Pluto Press, London, 1978
- Ruping, Bernd: *Material und Methode. Zur Theorie und Praxis des Brechtschen Lehrstücks*, Lit Verlag, Münzer, 1984
- Salzinger, Helmut: *Swinging Benjamin*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1973
- Schiavoni, Giulio: "Von der Jugend zur Kindheit. Zu Benjamins Fragmenten einer proletarischen Pädagogik" in Burkhart Linder (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*, Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1978
- Schiller, Friedrich: "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen" in L. Blumenthal (Hg.): *Schillers Werke. Band 20*, Weimar, 1963
- Schmidt, Burghart: *Benjamin zur Einführung*, SOAK-Verlag, Hannover, 1984
- Schobinger, Jean-Pierre: *Variationen zu Walter Benjamins Sprachmeditationen*, Schwabe Verlag, Basel, 1979
- Scholem, Gerschom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967
- Scholem, Gerschom: *Major Trends in Jewish Mysticism*,

Schocken Books, New York, 1982

Scholem, Gerschom: "Walter Benjamin und sein Engel" in Siegfried Unseld (Hg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972

Schweppenhäuser, Hermann: "Einleitung. Die Vorschule der profanen Erleuchtung" in Walter Benjamin: *Über Haschisch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972

Serge, Victor: *From Lenin to Stalin*, Monad Press, New York, 1973

Seton, Marie: *Sergei M. Eisenstein, a biography*, The Bodley Head, London, 1952

Snyder, Joel: "Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of 'The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility'" in *The Philosophical Forum*, Vol. XV, Nos. 1 - 2, Fall-Winter 1983 - 84, S. 130 - 145

Stalin, Joseph W.: "Über den Marxismus in der Sprachwissenschaft" in Fritz J. Raddatz (Hg.): *Marxismus und Literatur. Band 3*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1969

Stenzel, Hartmut: *Der historische Ort Baudelaires. Untersuchungen zur Entwicklung der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1980

Stenzel, Hartmut: "Kein 'hermetischer Sozialist', aber trotzdem ... Eine Replik zu Dolf Oehlers Baudelaire-Interpretation" in *Diskussion Deutsch (Zeitschrift für Deutsch-Lehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis)*, Vol. 26, 1976

Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Carl Hanser Verlag, München, 1983

Subnik, Christof: *Einverständnis. Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts*, Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs, 1982

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Band 2*, Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main, 1978

Thun, Hans Peter: *Kritik der marxistischen Kunsttheorie*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1976

Tiedemann, Rolf: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983

Tiedemann, Rolf: "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus" in Peter Bulthaup (Hg.): *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975

Tiedemann, Rolf: "Notiz zu einem Fragment Benjamins" in *Kursbuch*, März 1970

Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Beiträge zur Soziologie. Band 16*, Frankfurt am Main, 1965

Todd, Jennifer: "Production, Reception, Criticism: Walter Benjamin and the Problem of Meaning in Art" in *The Philosophical Forum*, Vol. XV, Nos. 1 - 2, Fall - Winter 1983 - 84, S. 105 - 127

Trotsky, Leon: *On art and literature*, Pathfinder Press, New York, 1970

Trotsky, Leon: *The Revolution Betrayed. What is the Soviet Union and where is it going?*, Pathfinder Press, New York, 1972

Trotsky, Leon; Dewey, John and Novack, George: *Their Morals and Ours - marxist vs liberal views on morality*, Pathfinder Press, New York, 1973

Unger, Peter: *Walter Benjamin als Rezensent. Die Reflexion eines Intellektuellen auf die zeitgeschichtliche Situation*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1978

Unsel, Siegfried (Hg.): *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972

von Buelow, Christiane: "Troping Toward Truth: Recontextualizing the Metaphors of Science and History in Benjamin's Kafka Fragment" in *New German Critique*, No. 48, 1989, S. 109 - 133

Walker, John: *Art in the Age of Mass Media*, Pluto Press, London, 1983

Wawrzyn, Lienhard: *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1973

Wiesenthal, Liselotte: *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1973

Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule. Geschichte - Theoretische Entwicklung - Politische Bedeutung*, Carl Hanser Verlag, München, 1986

Wolin, Richard: *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982

Wright, Elizabeth: *Postmodern Brecht. A Re-Presentation*,
Routledge, London, 1989

Zmegac, Victor und Zdenko, Skreb: *Zur Kritik literaturwissen-
schaftlicher Methodologie*, Athenäum Fischer Taschenbuch
Verlag, Frankfurt am Main, 1973