universität wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Denkaufgabe.
Zum auszutragenden Engagement in Walter Benjamins *Kunstwerkaufsatz.*

Verfasser
Matthias Schmidt

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuer:	Univ. Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung **3**

2 Benjamins Engagement als Perspektive **11**
2.1 Hinführung 11
2.2 Benjamins Stellungnahmen als Publizist 16
2.3 Brecht und das eingreifende Denken 34
2.4 "Krisis und Kritik" 41
2.5 Spuren der Verwirklichung 60
2.5.1 Aufhebung der Distanz 65
2.5.2 Unterbrechung 66
2.5.3 Literarisierung 69
2.5.4 Widerspruch 71
2.6 Abgrenzung von Brecht 76
2.7 Benjamins Stellungnahmen während des Exils 79
2.7.1 Konstruktivistische Avantgarde 83
2.7.2 Der Autor als Produzent 88

3 Dialektische Verspannungen **93**
3.1 Konzeption zur Verteidigung der Avantgarde 95
3.2 Eine "großartige Inauguraladresse" 102
3.3 Gegenstrebige Fügung 113
3.3.1 Punkt oder Netz? 115
3.3.2 Allegorische Aspekte 118
3.3.3 Polaritäten 122
3.4 Diskurskonstitution 135
3.4.1 Explizite Bestimmungen 136
3.4.2 Strategische Angriffsfläche 141
3.4.3 Die Aufgabe des Intellektuellen als Überantwortung . . 150

4 Ausblick **159**

5 Anhang **162**
5.1 Siglenverzeichnis 162
5.2 Literaturverzeichnis 163
5.3 Abstract 179
5.4 Curriculum Vitae 180

1 Einleitung

> "Il y a, au fond, deux manières de philosophie et deux sortes de noter les pensées: l'une c'est les semer sur la neige — ou bien si vous voulez mieux dans l'argile des pages, Saturn est le lecteur pour en contempler la croissance, voire pour en r⟨é⟩colter leur fleur, le sens, ou leur fruit, le verbe. L'autre c'est dignement les enterrer et ériger comme sépulture l'image, la métaphore, marbre froid et infécond, au dessus de leur tombe."[1]

Angenommen, diese frühe Notiz zu Benjamins *Passagen-Arbeit* handelte wirklich von einer Alternative zweier Schreibgesten, zwischen deren Polen sich Schreibende zu entscheiden hätten — es wäre ein Leichtes, die vermeintlich politischen unter ihnen auszumachen. Doch das Bild, das scheinbar bedeuten möchte, dass der Philosophie eine nüchterne, lapidare Sprache eignen sollte, ist selbst Allegorie und widersteht der trügerischen Eindeutigkeit. Die bizarre Szenerie, in die es verwickelt, ist geprägt von einer kühlen Metaphorik, die dem Schreiben einen morbiden, mit der Vergänglichkeit ringenden Charakter zuweist. Demnach bleibt die Vorstellung, dass die eine, die ikonoklastisch-klare Sprache einem Säen in den Schnee (*semer sur la neige*) entspricht, dem noch dazu Saturn, und nicht etwa die vitalere Sonne beiwohnt, kein diesseitiges Gegenstück zum unfruchtbaren Marmor des Metaphergrabes. Obwohl die erste Geste in all der Kälte der Sphäre einer lebendigen Wirksamkeit näher zu stehen scheint — sogar von einer Frucht (*fruit*) ist die Rede — wird die zweite *manière* nicht letztgültig verabschiedet, sondern der Moment der Beisetzung bewahrt. Dieses ungewöhnliche Bild einer ungewissen Aussaat und einer ins Ewige hinausgezögerten Bestattung nennt sich zwar eine Alternative, entpuppt sich allerdings selbst als dieses gebannte Oszillieren, von dem eigentlich gehandelt wird.[2] Dem scheinbaren Vorzug der Klarheit widerspricht das Bild als solches, indem die allegorischen Glieder des Vergleiches die Ähnlichkeiten beider Seiten herausstellen. Die Lesenden, denen diese Meditation für Schreibende entgegentritt, werden damit in Gefilde geführt, die jedem Text nur eine Wirkung, ein Fortleben zugestehen, sofern sich der Text selbst wandelt. Die unwahrscheinliche Frucht und der stellvertretende Grabstein sind die innerhalb des Gleichnisses angebotenen, doch nicht verwirklichten Manifestationen dieser Transformation. Die Leserschaft gehört aber nicht nur mittelbar zu dieser Konstellation, denn dadurch, dass Benjamin die zu erwartende Wertung der beiden Pole verkehrt, spielt sie eine

[1] Benjamin, Walter: *Erste Notizen* [zum Passagenwerk, zwischen 1927 und 1930] In: GS V.2 1007.

[2] Vgl. Lindner, Burkhardt: *Allegorie.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 50–94. Hier: 89f.

aktive Rolle innerhalb des gebannten Geschehens. Es ist nämlich die Rezeption des Textes, die den notwendigen Wandel des Geschriebenen bedingt — die sprachlichen Mittel für diese mitzudenkende Umformung abzuwägen, verunsichert das von Benjamin gegebene Gleichnis. Ausgestellt wird damit aber der unumgängliche Hiatus zwischen Autorschaft und Rezeption, der dem Text selbst entspricht. Und beide Hinsichten bleiben Aspekte der selben Problematik, die das Bild aufspannt, nicht auflöst.

Lässt man sich so von der Allegorie bestricken, wird schnell klar, dass der Sinn und auch die Lust an solchen Figurationen nicht in ihrer Auflösung, sondern in ihrem Offen- und Aushalten besteht. Und als solch beständige Unentscheidbarkeit, die an kaum einem Satz, geschweige denn einem Absatz, einer Seite, einem Text überwunden werden könnte, stellt sie sich als Frage mit jedem Schreiben aufs Neue: "Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen"[3] — bekräftigt der erste Satz des *Trauerspielbuches.* Dieser anhängliche Ausgangspunkt, der die Schreibenden nicht zu verlassen scheint, führt durch sein assoziatives Potential tief in verschiedene Aspekte von Benjamins Denken: Der Samen[4], die Spur der Formung im Ton[5], die "Lehre vom Saturn"[6] oder die Mortifikation des Bildes[7] sind nur die auffälligen Aspekte, die sich im Dickicht seiner Schriften weiter verfolgen ließen. Doch auch der Gestus des Bildes selbst, der nach den Wirkungschancen, der immer vermittelten Einflussnahme der Schreibenden fragt, führt zurück auf die einleitende Annahme — was bedeutet dieses Oszillieren, nicht nur als Spielraum der angeführten Allegorie, sondern generell, für eine Politik des Schreibens?

Ein Schreiben, das diese Benjaminsche Fragestellung berücksichtigt, wird von der Scheidung nach Form oder Inhalt eines Textes nicht ausgehen können. Denn die unkontrollierbaren Auswüchse noch der lakonischsten Sprache führen zu der Notwendigkeit, sich mit der produktiven Mittelbarkeit

[3]GS I.1 207.

[4]Vgl. GS I.1 328; II.1 150; IV.1 17; II.2 683; I.1 703.

[5]GS II.2 447.

[6]Vgl. GS I.1 328; Sontag, Susan: *Im Zeichen des Saturn.* In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. Frankfurt am Main: Fischer ^{3}2003. 127–148.

[7]Besonders betont wird dieser Aspekt von Bettine Menke: Menke, Bettine:*Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.* In: Gedächtniskunst. Raum — Bild — Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Herausgegeben von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. 74–110; Dies.: *Sprachfiguren. Name · Allegorie · Bild nach Benjamin.* München: Fink 1991. Hier: 431; Dies.:*Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin.* In: Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Herausgegeben von Sigrid Weigel. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1995. 49–70.

des drapierten Sprachmaterials zu arrangieren.[8] Die nachfolgende Untersuchung nimmt von diesen Überlegungen ihren Ausgangspunkt, indem einmal mehr nach Benjamins Überlegungen zur Politik eines solchen Schreibens gefragt werden soll. Nachdem Benjamins Beschäftigung mit diesem komplexen Umstand allerdings sein gesamtes Schaffen durchzieht und unterschiedliche Ausprägungen angenommen hat, konzentriere ich mich auf jenen zeitlichen Abschnitt, der zwischen Benjamins Begegnung mit Brecht im Jahr 1929 und dem sechs Jahre später verfassten *Kunstwerkaufsatz* liegt. Innerhalb dieses Rahmens lässt sich aus Benjamins Schriften eine deutliche Befassung mit den Möglichkeiten, Anlässen und Voraussetzungen eines indirekten, also vermittelten intellektuellen Engagements beobachten. Meine erste These wird dabei lauten, dass sich die verstreuten Äußerungen Benjamins, die bereits mit unterschiedlichen Ergebnissen auf ihre Bedeutung hinsichtlich des *Engagements* befragt wurden, durch seine Auseinandersetzung mit Brecht schlüssig auf eine solch distanzierte Einflussnahme beziehen lassen. Durch diesen Fragehorizont lässt sich den bestehenden Untersuchungen zu Benjamins Engagement-Überlegungen (Abschnitt 2.2.) Entscheidendes hinzudenken: Während nämlich die bisherigen Interpretationen von einander abweichen, je nachdem, auf welchen der kurzen, entsprechenden Texte mehr Gewicht gelegt wird[9], zeichnet sich durch den kritischen Abgleich mit Brecht (Abschnitte 2.3 und 2.4) ein tragfähiges, gemeinsames Muster dieser scheinbar disparaten Äußerungen ab. Besonders die umfangreiche literatursoziologische Studie *Walter Benja-*

[8]Dieser Umstand der in jedem geglückten Werk stattfindenden Auseinandersetzung wird bei Adorno später als zentrale Qualität nicht nur des Engagements, sondern des künstlerischen Wirkens generell theoretisch ausformuliert werden: "Engagement als solches, sei's auch politisch gemeint, bleibt politisch vieldeutig, solange es nicht auf eine Propaganda sich reduziert, deren willfährige Gestalt alles Engagement des Subjekts verhöhnt." (Adorno, Theodor W.: *Engagement.* [1962] In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 409–430. Hier: 410.)

[9]Beispielsweise orientiert sich die Untersuchung von Roland Jerzewski vor allem an Benjamins Surrealismus-Aufsatz, der angesichts von Benjamins zahlreichen späteren Überlegungen allerdings nicht als Generalschlüssel zu seinem Engagement-Begriff gesehen werden sollte. (Jerzewski, Roland: *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin. Zum Engagement-Begriff bei Walter Benjamin und Paul Nizan.* Stuttgart: M & P 1991.) Auf eine Rekonstruktion der verschiedenen Äußerungen, die im Zuge von Rezensionen und kleineren Essays bis ca. 1932 fallen, beschränken sich auch die frühen Untersuchungen von Günther Hartung und Ansgar Hillach, die Benjamin vor allem hinsichtlich seiner marxistischen Rezipierbarkeit (Hartung), bzw. seines faschismustheoretischen Ansatzes (Hillach) befragen. (Hartung, Günther: *Der Stratege im Literaturkampf.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erweiterte Auflage. Königstein: Athenäum 1985. 15–29; Hillach, Ansgar: *'Ästhetisierung des politischen Lebens'. Benjamins faschismustheoretischer Ansatz — eine Rekonstruktion.* In: Ebd. 127–167.)

min im Exil[10] von Chryssoula Kambas lieferte wichtige Anregungen und soll — hinsichtlich Benjamins funktionaler Überlegungen zum Engagement — durch erst später zugänglich gewordenes Material ergänzt werden.[11] Gerade das von Benjamin und Brecht geplante Projekt einer Zeitschrift, die unter dem Titel *Krisis und Kritik* erscheinen hätte sollen, verhilft der Benjaminschen Programmatik zu zusätzlichen Konturen und verlagert den Fokus seiner Überlegungen zunehmend auf die zu reflektierende Form seiner Schriften, die wesentlich an deren (Fort-)Wirkung und Stoßrichtung teilhat. Diese Perspektive ermöglicht es in weiterer Folge, Benjamins Abgrenzung von Brecht zu verdeutlichen, da er die gemeinsam entwickelten Problemstellungen auf eigenständige Weise fortdenkt und so zu einer über Brecht hinausweisenden Auffassung von literarischem Engagement kommt (Abschnitte 2.5 und 2.6). Obwohl es in Benjamins Werk aufgrund der vielen Brüche kein geringes Risiko darstellt, Kontinuitäten zu konstruieren, lässt sich durch sein Festhalten an der somit entwickelten Programmatik bis hin zum *Kunstwerkaufsatz* zeigen, dass er seine spezifische Problemsicht über den genannten Zeitraum durchgehalten hat. Entgegen der bisher vorherrschenden Annahme, dass Benjamins engagierte Haltung ihren Höhepunkt in den deutlichen Formulierungen des Vortrags *Der Autor als Produzent* gefunden hätte[12], lässt sich so nachzeichnen, inwiefern es ihm gerade dort nicht gelang, sein komplexes Programm einer indirekten, technisch-versierten Einflussnahme unter Literaten zu erläutern (Abschnitt 2.7) und damit an die eigentlichen Multiplikatoren seines Konzepts weiterzugeben. Die somit rekonstruierbaren, positiven Anforderungen an ein im Benjaminschen Sinne engagiertes Schreiben können so nicht nur als ein Programm nachvollzogen werden, das über eine Ansammlung von sich widersprechenden Selbstverortungen hinausgeht. Vielmehr wird auch deutlich, dass die bisher als engagiert verstandenen Texte angesichts dieser nicht offensichtlichen und subtilen Programmatik als nur unzureichende Umsetzungen gelten müssen.

[10] Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer 1983.

[11] Hierbei ist vor allem die große Studie zum Verhältnis von Benjamin und Brecht, die Erdmut Wizisla verfasst hat, zu nennen. (Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.) Aber auch Nikolaus Müller-Schölls dekonstruktiv inspirierte Relektüre von Benjamins Theater-Reflexionen lieferte zahlreiche Anregungen, inwiefern Benjamins Überformung des Brechtschen Ansatzes lesbar zu machen ist. (Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.* Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2002.)

[12] Vgl. dazu v.a.: Kaulen, Heinrich: *Der Kritiker und die Öffentlichkeit. Wirkungsstrategien im Frühwerk und im Spätwerk Walter Benjamins.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. Band 2. München: Fink 1999. 918–942. Hier: 938.

Die zweite These dieser Arbeit besteht daher darin, dass der im Winter 1935 verfasste *Kunstwerkaufsatz* angesichts der so rekonstruierten Engagement-Auffassung Benjamins eine konsequente Fortsetzung seiner Überlegungen darstellt und in diesem spezifischen Sinn tatsächlich als (kunst)politisch konstruierter Text verstanden werden muss. Diese Annahme klingt auf den ersten Blick zwar nicht besonders neu, da ja Benjamin selbst im einleitenden Abschnitt des Aufsatzes auf den politischen Charakter seiner Thesen hinweist.[13] Doch gerade aufgrund dieser eindeutigen Markierung wurde versucht, den Aufsatz entweder als Beitrag zu seinen Überlegungen des intellektuellen Engagements zu lesen, oder den Text selbst als in sich geschlossen funktionierenden, politischen Beitrag zu verstehen. Die erste Perspektive kam daher auch schnell zu dem bereits erwähnten Ergebnis, dass bezüglich einer intellektuellen Standortbestimmung wenige explizite Hinweise im Text zu finden sind[14], was sogar bis zu der These führte, dass der Aufsatz als eine Absage an seine vorhergehenden einschlägigen Überlegungen zu verstehen sei.[15] Aber auch eine in sich schlüssige, gesellschaftspolitische Argumentation, die gegen den drohenden Nationalsozialismus hilfreich sein hätte können, wurde im Aufsatz nicht gesehen. Dafür blieb der Text zu sehr in Betrachtungen verwickelt, die sich mit den technologischen Umwälzungen im Bereich der Kunst, verdeutlicht durch die filmbedingten Veränderungen, beschäftigen. Folglich sah man im politischen Anspruch des Textes eine vorschnelle und einseitige Verquickung von künstlerisch-technischen und eben handfest politischen Fragen.[16] Dementsprechend besteht zwischen Benjamins Selbstanspruch und der

[13]GS I.2 435.

[14]Vgl. Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit,* 938.

[15]Vgl. Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 144.

[16]Vgl.: Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin.* Herausgegeben von Florrent Perrier. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. (Im Folgenden zitiert als: Palmier.) Hier: 1097f.; Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik.* Tübingen: Niemeyer 1983. Hier: 144; Jerzewski, Roland: *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin. Zum Engagement-Begriff bei Walter Benjamin und Paul Nizan.* Stuttgart: M & P 1991. Hier: 187; Witte, Bernd: *Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{7}2000; Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. Hier: 38; Brandt, Hans-Jürgen: *'Benjamin und kein Ende.' Zur Filmtheorie Walter Benjamins.* In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. Herausgegeben von Walter Dirk und Eugen Kogon. Heft 3 (März 1983) 48–54; Greffrath, Krista R.: *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins.* München: Fink 1981. Hier: 97–110. Zu den Widersprüchlichkeiten, als Hindernis der Wirksamkeit vgl.: Düttmann, Alexander García: *Tradition and Destruction: Benjamin's Politics of Language.* In: MLN. Modern Language Notes. Volume 106 (1991). Baltimore: Johns Hopkins University Press. 528–554.

Diagnose der ausführlichen Benjamin-Forschung ein auffälliger Widerspruch.

Der zweite Teil dieser Arbeit versucht sich dennoch nicht an einer 'Ehrenrettung' Benjamins, indem nun die bisher verborgene politische Stoßrichtung des Aufsatzes behauptet werden soll. Stattdessen plädiere ich dafür, dass eine geringfügig verschobene Perspektive des "Politischen" gerade für eine Relektüre des *Kunstwerkaufsatzes* in vielerlei Hinsicht gewinnbringend sein kann. Denn einerseits vermag eine erneute Befragung des Aufsatzes bezüglich des Engagements zu zeigen, inwiefern die zuerst rekonstruierte Konzeption von sinnvoller intellektueller Einmischung von Benjamin darin fortgedacht bzw. umgesetzt wurde. Dahingehend dient der vermeintlich missverständliche, politische Aspekt des Aufsatzes als Korrektiv für den ersten Teil dieser Arbeit. Außerdem wird durch das gewandelte Verständnis von politischem Schreiben ein Charakteristikum des Aufsatzes beleuchtet, das erst in den letzten Jahren stärker in den Fokus der Forschung gerückt wurde: seine spannungsreiche Konstruktion aus schier unauflösbaren Widersprüchen.[17] Diese wurde oft als Manko einer (im herkömmlichen Sinn verstandenen) politischen Thesenschrift verstanden, da sie für zu viel Verwirrung und zu wenig Deutlichkeit sorge. Unter Berücksichtigung von Benjamins vorangehenden Überlegungen, die darauf abzielen, eine kleine Gruppe literarischer Spezialisten zur Reflexion ihrer eigensten Vorgehensweisen anzustiften, erfüllen diese Widersprüche allerdings eine doppelte Funktion: Sie konstruieren einerseits die alarmierenden ästhetisch-technischen Bedingungen von Benjamins Gegenwart in Form eines diagnostischen Spannungsgefüges, das andererseits gerade aufgrund seiner fehlenden Eindeutigkeit zu Parteinahmen seiner Leser führen sollte. Die realen gesellschaftlichen Widersprüche sollten dabei zu einem Ensemble montiert werden, das es Literaten unmöglich macht, diesen selbst nicht zu widersprechen — allerdings im Feld ihres eigenen "Handwerks". Diese mit drapierten Unschärfen hantierende Vorgehensweise bedeutet somit eine Beschneidung der direkten, agitativen Einflussnahme des Autors (oder hier: Benjamins), wie auch umgekehrt eine Aufwertung des (provozierten) Urteils der Lesenden.

Diesem komplexen Umstand versucht eine strukturell bzw. funktional orientierte Relektüre des *Kunstwerkaufsatzes* nachzuspüren. Dabei wird zuallererst nachgezeichnet, inwiefern eine derartige Strategie auf die literaturpolitischen Voraussetzungen des Jahres 1935 im Pariser Exil reagiert (Abschnitt

[17] Genau genommen ist Burkhardt Lindner in seinem Beitrag zum *Kunstwerkaufsatz* des *Benjamin-Handbuchs* der Erste, der die bipolare, auf unauflösbaren Gegensätzen beruhende Struktur des Textes ernst nimmt. (Vgl.: Lindner, Burkhardt: *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'* In: Benjamin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 229–251.)

3.1). Den herausfordernden Charakter des Aufsatzes belegen darüber hinaus auch etliche Zeugnisse, die Benjamins Umgang mit dem Text, dessen Präsentation und seine Versuche der Publikation widerspiegeln (Abschnitt 3.2). Der auf Widersprüchen fußende Aufbau des Aufsatzes wird daraufhin in Zusammenhang mit seinen historiographischen Überlegungen und seinem prominenten Konzept der Allegorie betrachtet. Die Parallelen und Differenzen tragen dazu bei, die Struktur des Aufsatzes als eine neuartige Formvariante, die gezielt mit der Inszenierung von Polaritäten arbeitet, zu konturieren (Abschnitt 3.3). Im letzten Unterkapitel wird daraufhin nachgezeichnet, inwiefern diese Struktur auf mehreren Ebenen nicht nur eine informative, sondern vor allem auch eine provokante Funktion erfüllt. Benjamins überspitzte Gegenüberstellung der für ihn signifikanten, künstlerisch-technischen Tendenzen wird dadurch gleichermaßen theoretisches Rüstzeug wie auch Anlass zur Entrüstung. Beides zielt darauf ab, Benjamins verdichtete Thesen auch für seine Zeitgenossen als nur vorläufigen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen — und aber eben auch: künstlerische Umsetzungen — anzulegen (Abschnitt 3.4).

Abschließend wird daher darauf eingegangen, inwiefern diese Strategie als spezifische *Aufgabe* verstanden werden kann. Denn das Bedeutungsspektrum der *Aufgabe* versammelt so unterschiedliche Begebenheiten wie die einer Pflicht, der nachzukommen ist, neben einer selbstgesetzten Herausforderung, der man aus freien Stücken folgt. Gleichermaßen schwingt aber auch die Überantwortung von Zielsetzungen mit, sofern man nicht nur in die Pflicht genommen werden kann, sondern die Aufgabe auch immer einen transitiven Charakter birgt. Ungeachtet dessen, von wem diese Aufgabe ausgeht bzw. wem sie zukommt, verweist sie allerdings immer auch auf das Moment der Kapitulation, des Scheiterns. Die nachgezeichnete Auseinandersetzung mit dem politischen Moment des Schreibens zeigt dabei, dass Benjamins Überlegungen sich ebenfalls im Zwischenraum und der Unentscheidbarkeit dieser Bedeutungen bewegen. Indem er seine eigenen engagierten Äußerungen dabei immer weiter darauf abstimmt, dass sie nicht als letztgültige Lösungen, sondern als möglichst fruchtbare Etappen innerhalb einer intellektuellen Besinnung verstanden werden müssen, verändert er aber die Gewichtung dieser Aspekte. So wird das produktive Scheitern des einzelnen Theoretikers genauso zu einer Bedingung seines Vorgehens, wie auch die Übertragung von politischer Verantwortung auf seine Mit- und Nachwelt. Benjamins eigene Überlegungen zur Wirkungsgeschichte, Überlieferung und dem Fortleben von und in Texten können so als nicht unwesentlicher Teil seiner Auffassung von Engagement betrachtet werden.

Der Titel der "Denkaufgabe" entspricht allerdings nicht nur dem untersuchten Gegenstand, sondern auch der nachfolgenden Untersuchung selbst.

Der Großteil der herangezogenen Texte Benjamins liegt noch nicht im Rahmen der kritischen Walter-Benjamin-Ausgabe vor, weshalb die so wichtigen Notizen und Vorstufen der Texte nur soweit berücksichtigt werden konnten, wie sie sich in den *Gesammelten Schriften* finden. Gerade hinsichtlich des Kunstwerkaufsatzes ist dies ein wesentlicher Mangel, da sich im Nachlass Benjamins noch etliche bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen befinden.[18] Aber auch hinsichtlich seiner Überlegungen zum Fortleben und der Überlieferung ist zu hoffen, dass zukünftig geklärt werden kann, wie weit Benjamin diese Konzepte ausgearbeitet hat. Die innerhalb dieser Untersuchung ausgearbeitete Perspektive auf Walter Benjamins Auffassung von engagiertem Schreiben und seiner Umsetzung im Kunstwerksaufsatz kann anhand dieses noch ausständigen Materials sicherlich an vielen Stellen produktiv fortgedacht werden.

[18] Vgl. Lindner, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 245.

2 Benjamins Engagement als Perspektive

> "*Der Weg führt durch menschliche Gehirne!* Durch die Gehirne erbärmlicher kurzlebender Wesen, als welche, engen Bedürfnissen überliefert, immer wieder zu denselben Nöthen auftauchen und mit Mühe eine geringe Zeit das Verderben von sich abwehren. Sie wollen leben, etwas leben — um jeden Preis. Wer möchte unter ihnen jenen schwierigen Fackelwettlauf vermuthen, durch den das Große allein weiterlebt?"[19]

2.1 Hinführung

Wendet man sich mit einer konkreten Frage an einen Text, wie beispielsweise derjenigen nach dem Engagement eines Autors, kommt es nicht selten vor, dass sich der anfangs so sichere Fokus der Frage angesichts des Textes ausweitet oder sogar verschiebt. Im Fall von Walter Benjamins verschachteltem Werk, in dem Themenkomplexe oft aus disparaten Fragmenten und scheinbar unzusammenhängenden Kurztexten vom Leser zusammengefügt werden müssen, ist dies eher der Normalfall als eine Ausnahme. Doch auch ohne die spezifischen Komplikationen der Benjaminschen Schriften bereits näher zu betrachten, ist die Frage nach "dem" intellektuellen Engagement dahingehend irreführend, als sie suggeriert, dass es sich stets um dieselbe Angelegenheit handle, egal welcher/m AutorIn sie gestellt wird. Insofern scheint es der homogene Charakter der Frage zu sein, der notwendig vom Gegenstand der Frage aufgefächert wird. Auf recht allgemeiner Ebene wurde daher auch schon bezweifelt, ob die Begriffe des "Intellektuellen" bzw. des "Engagements" überhaupt so weit geklärt wären, dass von einer exakten und gemeinsamen Fragestellung ausgegangen werden könne.[20]

Umgekehrt verspricht der Umstand, dass es sich um eine anhaltend diskutierte Frage[21] handelt, dass innerhalb einer gewissen Schwankungsbreite der

[19] Nietzsche, Friedrich: *Fünf Vorreden. Ueber das Pathos der Wahrheit.* [1872] In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1. Berlin/New York: de Gruyter 1980. 753–760. Hier: 756. Meine Hervorhebung, MS.

[20] Vgl. Schlich, Jutta: Geschichte(n) des Begriffs 'Intellektuelle'. In: Dies. (Hg.): Intellektuelle im 20. Jahrhundert in Deutschland. Ein Forschungsreferat. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 11. Tübingen: Niemeyer 2000. 1–114.

[21] Die historische Verortung dieser Debatte ist nur scheinbar einfach: Zwar wird mit Emile Zolas Interventionsversuch *J'accuse* meist ein furioser Anfang der intellektuellen Betätigung angesetzt, doch beschäftigt die Frage nach sinnvoller Einmischung auch schon Platon, dessen Herrscherpädagogik in Syrakus bekanntlich scheiterte. Auch die anhaltenden Versuche, die Debatte für beendet zu erklären zeugen gewissermaßen davon, dass sie sich so schnell nicht ausräumen lassen wird. (Zola, Emile: *J'accuse.* In: L'aurore 2 (1898),

Anwendbarkeit und gesellschaftlichen Involviertheit von Theorien nachgegangen werden kann, auch wo deren AutorInnen eine dahingehende Selbstverortung unterlassen haben. So verstanden wäre die Frage nach dem Engagement keine einförmige Perspektive, sondern der direkte Versuch, die Umsetzbarkeit von Theorien zu reflektieren. Beides, die definitorischen Schwierigkeiten und die scheinbar einfache Frage nach der Praxis bleiben allerdings anhängliche Merkmale der Debatte. Und bereits der Auftakt der modernen Diskussion, die Selbstermächtigung Emile Zolas, gibt einen ersten Eindruck davon, obwohl er gemeinhin als Muster einer gelungenen Intervention der "Geistigen" gilt.

Denn selbst in seiner einfachsten Fassung eröffnet der Fall Dreyfus mehr Fragen hinsichtlich der intellektuellen Wirksamkeit, als er auch nur ansatzweise erhellen könnte. Der vorrangig über Presseberichte und -initiativen ausgetragene Konflikt um die unrechtmäßige Verurteilung eines jüdischen Artellerieoffiziers, der von der wortgewaltigen, öffentlichen Parteinahme Emile Zolas eine entscheidende Wendung erfahren haben soll, kann als Miniatur der Verwicklungen dienen, die mit dem Begriff des Engagements verbunden sind. Die Gegenüberstellung der Justiz, deren eigentliche Verantwortung in der Feststellung eines objektiven Sachverhalts bestünde, und der couragierten Behauptung, dass gerade hierbei eine unrechtmäßige Bewahrheitung gefälschter Beweise betrieben wurde, um einen einflussreichen Militärangehörigen zu schützen, lenkt das Augenmerk auf die pathetische Berufung auf Wahrheit selbst — wo diese als Konstrukt öffentlicher Berichterstattung und fingierter Gerichtsverhandlungen gerade problematisch wurde. Der Aufschrei des Dichters im Namen einer Wahrheit, die über das korrupte Vorgehen der Judikative klagt und somit zum entscheidenden Anstoß führen wird, den Prozeß nach langjährigen Bemühungen wieder aufzunehmen, gerät sofort in das Räderwerk jener Mechanik, die zwischen Wahrheitskonstruktion, geschickter medialer Manipulation, politischem Kalkül, rechtlicher Interpretationsspielräume und einer neuartigen wie geschickten Parteibildung (die Solidarisierungswelle der 'Intellektuellen', die auf Zolas Artikel folgte) statt hat, wo er sich selbst zu entkräften beginnt. Abgesehen davon, dass Zola selbst in seiner Äußerung einen persönlichen Verdacht nennt, der sich als ungerechtfertigt herausstellen sollte[22], verschiebt sich durch die so einfache Berufung

Nr. 87; als Beispiel für den versuchten Abbruch der Debatte: Lyotard, Jean-François: *Grabmal des Intellektuellen.* In: Ders.: Grabmal des Intellektuellen. [Tombeau de l'intellectuel, 1983] Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995. 9–19.)

[22]Zola beschuldigt fälschlicherweise nicht den Major Ferdinand Walsin-Ésterhazy sondern die in die Prozesse verwickelten Generäle, vor allem den Generalstabsoffizier du Paty de Clam. Eine erhellende Darstellung der wahrheitsbezogenen Facetten und deren Verzahntheit findet sich bei Richard Heinrich: *Wahrheit.* Wien: facultas 2009. 13–27, zu den

auf Wahrheit die Perspektive von den vermeintlichen Fakten (deren Dürftigkeit dann zur Konstruktion der ungerechtfertigten Prozesse führte) auf die komplexen Bedingungen, wie diese Wahrheit sozial, rechtlich, medial — und nicht nur argumentativ — hergestellt wird. Die romantisierende Souveränität, die manchmal retrospektiv in die Intervention Zolas gelegt wird, verzweigt sich damit unversehens in eine unüberschaubare Reihe von Fragen, die vielmehr nach den beteiligten gesellschaftlichen Agenturen und Mechanismen tasten, anstatt sich um die Feststellung der individuellen Möglichkeiten einer 'Einmischung' aus besserem Wissen zu kümmern.[23]

> Intellektuelle sind gewiß keine moralisch höher stehenden Menschen, aber was sie leisten können, ist durchsichtig zu machen, worin der jeweilige moralische oder politische Konflikt besteht, was seine Ursache ist und welche Alternativen zur Verfügung stehen.[24]

Die Verlagerung des Fokus auf die Artikulation[25] einer historischen Situation und deren nur perspektivisch zu fassenden Voraussetzungen allerdings zeigt, dass sich der erhofft unverstellte Zugang auch hier nicht einfach 'finden' lassen wird. Stattdessen verweist dieses stellvertretende Ringen um vermittelnde Objektivität im Zuge der anschließenden Debatte darauf, dass die persönlichen theoretischen Voraussetzungen wesentlichen Anteil nicht nur an der inhaltlichen Einmischung, sondern auch der reflexiven Einschätzung der Intellektuellen, deren Möglichkeiten und Legitimation haben müssen. Demnach führt schon ein Moment der Struktur der Dreyfus-Affäre darauf hin, dass ein konstruktives Wechselverhältnis zwischen dem jeweils konkreten Anlass der Äußerung und der mitvorausgesetzten Reflexion besteht. Das mit dem Beispiel der Wahrheit anklingende Pathos verweist insofern auf die Dignität

hier erwähnten 'Fakten' vgl. insbesondere: 16. Zu den Auswirkungen auf Presse und Literatur vgl.: Schoeps, Julius H. (Hg.): *Dreyfus und die Folgen.* Berlin: Edition Hentrich 1995.

[23]"Wahrheit ist nicht ein einzelner Faktor oder Wert, der in der Gesellschaft an jeder Stelle die gleiche Rolle spielt, sondern ein *Problembegriff*, der für die Abstimmung divergierender Ansprüche (etwa: Sicherheit gegen Transparenz, Objektivität gegen Bezeugung) einen theoretischen Reflexionsstandard fordert. Gleichwohl ist die Rechtsmetaphorik Zolas alles andere als beliebig — ganz abgesehen davon, dass der Anlass der zwei Fehlurteile sie mehr oder weniger erzwingt. Denn in der Tat lässt sich kaum irgendwo besser als im Rechtsdenken nachvollziehen, dass Wahrheit in jedem Kontext, in dem ihr ein besonderer Wert gegeben werden soll, neu und selbständig gedacht, vielleicht geradezu erdacht werden muss." (Heinrich, *Wahrheit*, 22.)

[24]Müller-Funk, Wolfgang: *Der Intellektuelle als Souverän.* Wien: Deuticke 1995. 64.

[25]Zur Einschätzung der Intellektuellen als 'artikulierende Klasse' vgl.: Amery, Carl: *Warum retten uns die Intellektuellen nicht? Die weitoffene Flanke der Intelligenzija.* In: Denken im Zwiespalt. Über den Verrat von Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Werner von Bergen und Walter H. Pehle. Frankfurt am Main: Fischer 1996. 91–101.

und den oftmals fundamentalen Stellenwert der dabei (implizit oder explizit) verhandelten Begriffe. Im Falle Benjamins, wo seduktive begriffliche Innovationen und zur Argumentation bemühte Bildlichkeit einander abwechseln, ergibt sich durch die scheinbare Themenverengung ebenfalls keinerlei Erleichterung. Ganz im Gegenteil: die Frage nach seiner politischen Ausrichtung und damit seiner postumen Verwendbarkeit prägte jahrzehntelang die Auseinandersetzung mit seinen Texten und verstellte diese in vielen Fällen, wodurch ein nicht unerheblicher Teil der Benjaminforschung sich mittlerweile der Kritik der Forschungsgeschichte selbst zuwandte.[26]

Die Äußerungen Benjamins zur Wirkungsweise und -möglichkeit der Intellektuellen liegen zwischen den Jahren 1924 und seinem Todesjahr 1940. Gemäß der groben Schematisierung seines Werkes sind also der mittlere Abschnitt seines Wirkens, seine Jahre der politischen Erweckung und Tätigkeit als Kritiker, sowie das Spätwerk, die Bemühungen um die *Passagen* und deren Trabanten die Ausgangspunkte. Dieser Spannweite entsprechend gestalten sich auch die verstreuten Äußerungen Benjamins sehr unterschiedlich, weshalb diese im nachfolgenden Abschnitt rekonstruiert werden sollen. Dies dient vor allem der Abgrenzung Benjamins von den Positionen seiner Zeitgenossen.[27] Mit Benjamins zunehmender Reflexion der medialen Bedingungen seiner Tätigkeit, die damit einhergehenden 'technischen' Transformationen und damit auch der Frage nach dem historischen Wandel der Kunst ab 1929 entwickelt er ein hochgradig subtiles Verständnis von intellektueller, bzw. in seinem persönlichen Fall: literarischer Wirksamkeit. Diese Überlegungen werden zu einem großen Teil aus dem produktiven Diskussionsverhältnis mit Bertolt Brecht genährt, dessen Theaterarbeit bis ca. 1931 ähnliche begriffliche Grundzüge zeigt, wie es Benjamins Reflexion auf die medialen und sprachlichen Möglichkeiten seiner Arbeit einbrachte. Diese intensive Auseinandersetzung mit den literarischen und pragmatischen Schaffensmöglichkeiten führt bei Benjamin zu einer engen Verknüpfung seiner kunsttheoretischen Ansichten mit der Frage nach dem Einsatzpunkt praktischer Einflussnahme. So kommt es, dass zwei der Texte, die er ohne Aussicht auf Verdienstmöglich-

[26]Einen knappen Überblick geben Thomas Küpper und Timo Skrandies in: *Rezeptionsgeschichte.* In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 17–22.

[27]Trotz seiner publizistischen Präsenz in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gilt Benjamin nicht als einflussreicher Diskussionsteilnehmer zur Frage des Engagements. In einer Anthologie der programmatischen Äußerungen deutscher Intellektueller von 1910–1933 scheint beispielsweise keiner seiner Texte auf, lediglich für eine Überschrift wird er zitiert. (Stark, Michael (Hg.): *Deutsche Intellektuelle. 1910–1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen.* Heidelberg: Lambert Schneider 1984.)

keiten oder andere Vergütung nach 1933 verfasste, sich eben mit der Rolle des Autors in Zeiten des erfahrungsbezogenen, politischen und technischen Wandels beschäftigen. *Der Autor als Produzent*[28] und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*[29] stellen solche Verbindungen seiner theoretischen Konstruktionen mit deren Anwendbarkeit dar und verweisen auf den komplexen Rückhalt dieser Äußerungen.

Das Bild, das hierbei von den Betätigungsmöglichkeiten gezeichnet wird, wurde historisch nicht als antifaschistisches wirksam — vielmehr blieb unklar, welche konkreten historischen Bezüge sich darin wiederfinden lassen. Allerdings entfaltete die Reflexion der Verfasstheit dieser Schriften selbst eine umwegige Wirksamkeit, die einige ihrer methodischen Strategien nachträglich, wenn auch in gewandelter Form, bestätigt. Dabei geht Benjamin von Fragestellungen aus, die inhaltliche Affinitäten mit historisch jüngeren Positionen aufweisen: die technische Entwicklung und die naturwissenschaftlichen Errungenschaften wurden von ihm gleichermaßen als Chance wie auch als Bedrohung wahrgenommen, wodurch die Intellektuellen nicht nur zu den Entwicklern dieses Wissens, sondern vor allem auch zu Beobachtern seines Einsatzes wurden. Die später behauptete Konsolidierung eines 'fünften Standes'[30] gäbe einen zu positiven Eindruck dieser Rolle wieder. Stattdessen zielen die Fragen Benjamins auf die Vermittlung von hochspezialisierten Kenntnissen, ohne die wechselseitige Kritik und Begrenzung durch fachlich legitimierte Rückmeldungen zu umgehen. Darin nähert er sich der Auffassung Foucaults, der den "spezifischen" Intellektuellen ebenfalls von der Last universaler Werte loslösen wollte, um im Zuge spezialisierter Debatten eine diskussionsgefilterte Wirksamkeit zu erreichen.[31] Selbstverständlich impliziert diese Haltung eine gewisse Distanz, versucht aber gleichzeitig auf die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge soweit einzugehen, dass die fachliche Spezialisierung nicht als realitätsferner Kommentar in die Debatten eingeht.[32] Die Gefahr

[28]GS II.2 683–701.

[29]Fassung von 1935: GS I.2 431–469, Fassung von 1939: GS I.2 471–508. Nachfolgend konzentriere ich mich auf die erste bekannte Fassung Benjamins, da er sich in einem großen Teil der von mir berücksichtigten Briefe auf diesen Text bezieht, bzw. damit die Fragen nach der weiteren Textgenese der Kürze halber ausgeklammert werden. Signifikante Entwicklungen bzw. Differenzen zwischen diesen Textstufen werden dennoch an der jeweiligen Stelle angeführt.

[30]Vgl.: Kraus, Wolfgang: *Der fünfte Stand. Aufbruch der Intellektuellen in West und Ost.* [1966] Frankfurt am Main: Fischer 1990. 41f.

[31]Vgl. Foucault, Michel: *Die politische Funktion des Intellektuellen.* In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften. Herausgegeben von Daniel Defert, François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band III: 1976–1979. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 145–152. Hier: 145.

[32]"Die Rolle des Intellektuellen besteht nicht darin, sich 'vorweg oder etwas abseits'

einer "Priesterherrschaft"[33] durch solch eine zwischengeschaltete Diskursebene zu bannen und damit gleichzeitig eine Vernetzung der Wissenschaftler und Künstler zu erwirken, war das erklärte Ziel seiner Bemühungen.[34] Benjamins programmatische Äußerungen sollen im Folgenden in ihrer chronologischen Entwicklung nachgezeichnet werden. Die Abgrenzung von Standpunkten und Debatten seiner Zeitgenossen führt dabei mit seinem spezifischen Verständnis der Wirkungsweise von Kunst zu Folgerungen, die er für seine eigenen 'engagierten' Anforderungen wirksam machen wollte. Dies soll anhand seiner Beschäftigung mit dem Werk von Bertolt Brecht und den resultierenden Differenzen bezüglich ihrer Vorstellung von Wirksamkeit schematisch rekonstruiert werden. Die damit konturierten funktionalen Bedingungen des "eingreifenden Denkens" liefern das Anforderungsprofil für die anschließende Analyse des Kunstwerkaufsatzes.

2.2 Benjamins Stellungnahmen als Publizist

Walter Benjamin hat keinen dezidierten Begriff des *Engagements* erarbeitet. Die Äußerungen, die mit der Rolle des Intellektuellen zu tun haben, finden sich zu einem großen Teil in seinen publizistischen Arbeiten, die er bis 1932 veröffentlichen konnte. Zudem liegen einige briefliche Stellungnahmen vor, die aber, wie weitere, programmatischere Texte (*Der Autor als Produzent*) zu Benjamins Lebzeiten niemals öffentlich rezipiert werden konnten.[35] Insofern

zu platzieren, um die stumme Wahrheit aller auszusprechen; sie besteht vielmehr darin, dort gegen Formen einer Macht zu kämpfen, wo er zugleich Gegenstand und Instrument dieser Macht ist: in der Ordnung des 'Wissens', des 'Bewusstseins' und des 'Diskurses'." (Foucault, Michel: *Die Intellektuellen und die Macht.* In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften. Herausgegeben von Daniel Defert, François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band II: 1970–1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. 382–393. Hier: 384.) Vgl. auch: Gilcher-Holtey, Ingrid: *Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen.* Weilerswist: Velbrück 2007.

[33]Müller-Funk: *Der Intellektuelle als Souverän*, 16.

[34]Die Reflexion auf die eigene Klassenzugehörigkeit sollte dabei kein Hindernis sein, um eine breitere gesellschaftliche Wirksamkeit zu erreichen: vielmehr bestand durch das Wissen um die Spezifik der eigenen Kompetenzen die Hoffnung, das heterogene Feld der Intellektuellen zu bündeln und damit auch in andere Kreise fortzuwirken. Vgl. dazu: Bourdieu, Pierre: *Und dennoch ...* In: Intellektuelle, Macht & Zensur. Herausgegeben von Pierre Bourdieu. Konstanz: UVK 1998. 99–103; ders.: *Die Intellektuellen und die Macht.* Herausgegeben von Irene Dölling. Hamburg: VSA-Verlag 1991. 14f., 42f.

[35]Obwohl Benjamin berichtete, dass er den Vortrag *Der Autor als Produzent* recht informell am Institut pour l'étude du fascisme (INFA) hielt (Brief an Adorno, in: GS II.3 1460f.), zweifelt Chryssoula Kambas daran, dass dies wirklich geschah. Indizien dagegen sind beispielsweise, dass Benjamin auf seinen Notizen ein falsches Datum des Vortrags festhielt und auch weiterhin nur von seinem "Essay" oder "meiner Arbeit" sprach, ohne dass der Vortrag auf schriftliche Publikation angelegt war, wie der abweichende Duktus

spielte Benjamin keine Rolle als exponierter Vertreter einer wie auch immer ausgerichteten Position, die über seine Kritiken publik hätte werden können. Timo Skrandies und Thomas Küpper bezeichnen dies als Teil jenes Prozesses, der Benjamin als Foucaultschen "Autor" erst zum Konstrukt seiner Nachwelt werden ließ[36]. Bereits zu seinen Lebzeiten geriet Benjamins vielschichtiges Schaffen, das nicht so recht ans Licht der Öffentlichkeit trat, in Vergessenheit:

> 1940 starb ein nahezu vergessener Autor. Von den drei oder vier Büchern Benjamins [...], die vor 1933 erschienen waren, befand sich selbstverständlich keins mehr im Buchhandel. Die beiden wichtigsten, den 'Ursprung des deutschen Trauerspiels' und die 'Einbahnstraße', hatte der Ernst Rowohlt Verlag schon 1931 'zu bedeutend ermäßigten Preisen' angeboten, heute würde man sagen: in den Ramsch gegeben.[37]

Seine Zeitgenossen hatten daher kaum die Möglichkeit, Benjamins Veröffentlichungen dieser Autorfunktion zuzuordnen, zu verstreut waren die Texte erschienen und zu disparat schienen die Themen, denen er sich widmete — und zu widmen hatte. Es überrascht daher auch nicht weiter, dass Benjamin sich zwar selbst als eminent linksgerichteten Autor auffasste, die öffentliche Rezeption diesem Selbstbild aber gar nicht geschlossen entsprechen konnte. Als er 1933 emigrierte, nachdem seine Arbeitsmöglichkeiten über Jahre hinweg stetig abgenommen hatten, war ihm durchaus bewusst, wie wenig er als antifaschistischer Publizist aufgefallen sein konnte.[38] Dennoch ist anzumerken, dass die Periode von 1925 bis 1933 jene Zeitspanne bleiben sollte, in der

---

deutlich belegt. (Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer 1983. 27.)

[36]"Seinerzeit wurde Benjamin nicht im Foucaultschen Sinne als 'Autor' in gleicher Weise mit einem 'Werk' in Verbindung gebracht." (Küpper, Thomas und Skrandies, Timo: *Rezeptionsgeschichte.* 17. Vgl. Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 234–270.) Vgl. auch: " 'Wer ist Walter Benjamin?' fragte Hermann Broch 1936 den Schweizer Verleger Daniel Brody, dem die Publikation der *Deutschen Menschen* angeboten worden war; 'helfen Sie meinem Gedächtnis, in dem sich dieser Name irgendwie befindet." (Schöttker, Detlev: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. 19; sowie: *Benjaminiana. Eine biographische Recherche.* Herausgegeben von Hans Puttnies und Gary Smith. Gießen: Anabas 1991. 193.)

[37] *Walter Benjamin 1892–1940. Eine Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann u.a. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1990. 329.

[38]Brief an Scholem vom 20. März 1933: "Unter diesen Umständen kann die äußerste politische Zurückhaltung, die ich seit jeher und mit gutem Grunde geübt hatte, den Betreffenden zwar vor planmäßiger Verfolgung, nicht aber vor dem Verhungern schützen." GB IV, 169f.

Benjamins Arbeiten die meiste Resonanz erfuhren.[39]

Der Weg zur publizistischen Tätigkeit war bei Benjamin allerdings keinesfalls vorgezeichnet, denn genau genommen befand er sich 1924 am entgegengesetzten Pol erschriebener Wirksamkeit. Nach ausführlichen Studien in Deutschland und der Schweiz, die ihm zahlreiche Kontakte zu einflussreichen Künstlern und Autoren einbrachten, setzte er damals noch auf eine sachlich konzentrierte Wirksamkeit im kleinen Kreis, die sich in kritischer Distanz zum akademischen Betrieb hielt. Seine Schriften kursierten als sorgfältig vervielfältigte Seltenheiten unter einer kleinen Gemeinde von Eingeweihten, die Benjamin als geeignete Leser zuvor approbieren konnte. Neben seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*[40] hatte er zuvor in studentischen Angelegenheiten und in Zeitschriften veröffentlicht, die Florens Christian Rang in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal als "sozusagen nicht-öffentliche" bezeichnete, womit er nicht untertrieb.[41] Auch seine Übersetzung der *Tableaux parisiens*, die 1923 in Heidelberg erschien[42] und mit seinem Aufsatz zur *Aufgabe des Übersetzers* versehen war, war als bibliophile Ausgabe von 500 Exemplaren eher untergegangen, zumal sie auch in der nachfolgenden Kritik keinen Auftrieb erfuhr. War dieser esoterische Verzicht auf breitere Wirkung eine selbstbestimmte Position, die sich vor allem am Athenäum-Projekt der Gebrüder Schlegel orientierte und sich in der Programmatik zur geplanten Zeitschrift *Angelus Novus*[43] explizit die Rücksichtnahme auf Rezipienten ausschloss, so zeigte sich deren Unvereinbarkeit mit einer schreibenden Laufbahn vor allem auch im Verfahren um Benjamins Habilitation, das 1925 als aussichtsloses von ihm abgebrochen wurde.[44]

[39]Vgl. Kaulen, Heinrich: *Der Kritiker und die Öffentlichkeit. Wirkungsstrategien im Frühwerk und im Spätwerk Walter Benjamins.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. Band 2. München: Fink 1999. 918–942. Hier: 929f.

[40]GS I.1 7–122.

[41]*Hugo von Hofmannsthal — Florens Christian Rang, Briefwechsel 1905–1924.* In: Die Neue Rundschau 70 (1959) 402–449. Hier: 419. Vgl.: Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit.* 921f.

[42]Baudelaire, Charles: *Tableaux parisiens.* Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg: Richard Weissbach 1923. Ebenfalls in: GS IV.1 7–63.

[43]"Jede Zeitschrift hätte wie diese, unerbittlich im Denken, unbeirrbar im Sagen und unter gänzlicher Nichtachtung des Publikums, wenn es sein muß, sich an dasjenige zu halten, was als wahrhaft Aktuelles unter der unfruchtbaren Oberfläche jenes Neuen oder Neuesten sich gestaltet, dessen Ausbeutung sie den Zeitungen überlassen soll." (*Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus.* [1922] In: GS II.1 241–246. Hier: 241f.)

[44]Auch hier war ein gewisses Beharren auf seiner leseunfreundlichen Ausdrucksweise ausschlaggebend: Vgl.: Lindner, Burkhardt: *Habilitationsakte Benjamin.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 324–341.

Neben dieser im Juli 1925 manifest gewordenen Absage an eine akademische Laufbahn spielen noch zumindest zwei weitere Beweggründe[45] eine Rolle für Benjamins Neuausrichtung: Einerseits die Begegnung mit Asja Lacis, der lettischen Theaterarbeiterin und Kommunistin, die Benjamin im Juni 1924 auf Capri kennenlernte und die ihn zu einer "intensiven Einsicht" brachte:

> Vorgegangen, nicht zum besten meiner bedrohlich unterbrochnen Arbeit, nicht zum besten vielleicht auch einer für jede Arbeit so unerläßlichen bürgerlichen Lebensrhythmik, unbedingt zum Besten einer vitalen Befreiung und einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus.[46]

Bereits wenige Wochen zuvor hatte Benjamin Scholem brieflich auf Blochs Rezension von Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* hingewiesen und die Wichtigkeit herausgestrichen, die dessen Aufsatzsammlung für ihn persönlich habe.[47] Trotz der Verzögerung, mit der Benjamin an die Lektüre dieser Aufsätze ging — er widmete sich diesen letztlich im Mai 1925 — zeigt sich ein Umdenken, das gleichermaßen Benjamins persönlicher Situation und der entschiedenen Bestimmung intellektuellen Wirkens im gesellschaftlichen Ganzen durch Lukács geschuldet ist. Die Tatsache, dass Benjamin daraufhin beschloss "die aktualen und politischen Momente" in seinen "Gedanken nicht wie bisher altfränkisch zu maskieren, sondern zu entwickeln, und das, versuchsweise, extrem"[48], zeugt von der Absicht, eine vollständige Umkehr seiner Position vorzunehmen. Benjamin beteiligt sich somit an einer Phase der intellektuellen Selbstbestimmung, deren Entwicklung Jürgen Habermas mit dem Beginn der 1920er-Jahre ansetzt.[49] Während zuvor vor allem das negative Rollenbild des 'Intellektuellen' durch die Affäre Dreyfus von konservativer Seite aus bemüht wurde, bildete sich nun mit der Ausweitung einer bürgerlichen Öffentlichkeit ein Diskurs zur Funktionsbestimmung der 'Geistigen' heraus. Der Terminus der 'Intellektuellen' sollte dabei im deutschen Sprachraum seine negativen Konnotationen beibehalten.[50] Benjamin hatte

[45] Vgl. auch: Hartung, Günther: *Der Stratege im Literaturkampf.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner 2. erweiterte Auflage. Königstein: Athenäum 1985. 15–29. Hier: 16f.

[46] Brief an Gershom Scholem vom 7. 7. 1924, GB II, 473.

[47] "... im Märzheft des Neuen Merkur hat Bloch 'Geschichte und Klassenbewußtsein' von Lukács besprochen. Die Besprechung scheint bei weitem das Beste, was er seit langem gemacht hat und das Buch selbst sehr, besonders mir sehr wichtig. Jetzt kann ich es natürlich nicht lesen." Brief an Gershom Scholem vom 13. 6. 1924, GB 469.

[48] Brief an Gershom Scholem vom 22. 12. 1924, GB II, 511.

[49] Habermas, Jürgen: *Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland.* In: Ders.: Eine Art Schadensabwicklung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. 25–54. Hier: 31.

[50] Ebd., 32f.

zwar spätestens seit 1919 die Versuche mitverfolgt, die um solch eine intellektuelle Besinnung kreisten — so registrierte er beispielsweise Hugo Balls *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*[51] — doch vermochten diese Auseinandersetzungen offenbar keine Parteinahme seinerseits zu erwirken.[52] Lukács' Bestimmung der 'geistigen' Arbeit als zutiefst politisch-gesellschaftliche Funktion geschah dabei als Reaktion auf die verfehlten Hoffnungen einer weiteren Radikalisierung der proletarischen Lebensbedingungen in Deutschland, da diese nach den März-Ereignissen von 1921[53] zuwenig emanzipatorisches Potential zeigten. Als Antwort auf die Frage nach dem revolutionären Agens marxistischer Ziele wies Lukács dabei den Intellektuellen die entscheidende Rolle im aufklärerischen Kampf gegen den gesamtgesellschaftlichen Prozess der Verdinglichung zu und forderte den Klassenverrat der Intelligenz.[54] Damit nahm Lukács eine Position ein, die derjenigen Max Webers diametral entgegengesetzt war. Dieser hatte in seinem 1919 gehaltenen Vortrag *Wissenschaft als Beruf* die zunehmende Spezialisierung der Intellektuellen dafür verantwortlich gemacht, dass diese keine allgemeinen gesellschaftspolitischen Aussagen zu treffen imstande seien. Da die Wissenschaft selbst keine umfassenden oder gesamtheitlichen Orientierungshilfen mehr gewähren könne, sehe sie sich mit dem "resignierten Bewußtsein" belastet.[55] Gegen diese vermeintlich rationalobjektive, doch natürlich auch eskapistische Haltung führte Lukács einen Bewusstwerdungsprozess ins Feld, der nicht zuletzt aufgrund der prominenten Stellung der Intellektuellen 1929 zur Zielscheibe von Karl Mannheim[56] wurde. Benjamin allerdings sollte den Anstoß durch Lukács ernst nehmen und noch 1929, als dieser selbst bereits in Konflikt mit der Parteilinie gera-

[51]Ball, Hugo: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz.* [1919] Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1991.

[52]Benjamin lernte Ball während seines Studienaufenthaltes in Bern (1917–1919) kennen, wo dieser mit seiner späteren Frau Emmy Hennings an der Geburtsstunde des Dadaismus teilhatte. Über Emmy Hennings, mit der Benjamin "einigen Umgang hatte", erhielt er früh Einblick in die dadaistischen Aktionen. Vgl. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 151f.

[53]Die sogenannten *Märzkämpfe in Mitteldeutschland* waren der gescheiterte Versuch, durch einen kommunistischen Aufstand die bürgerliche Regierung Konstantin Fehrenbachs zu schwächen und somit eine Solidaritätswelle für die deutsch-russischen Annäherungen zu schaffen. Vgl. Jerzewski, *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin.* 29.

[54]Vgl. zB: Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein.* [1923] In: Ders.: Werke. Band II, Frühschriften II. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968. 232f.; Witte, Bernd: *Walter Benjamin — Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk.* Stuttgart: Metzler 1976. 151f.

[55]Vgl. Jerzewski, *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin.* 27.

[56]Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie.* Frankfurt am Main: Schulte-Bulmke 1965. Vgl. dazu in diesem Text: S. 26.

ten war und sich inhaltlich gegen seine Aufsätze bis 1923 wandte, auf deren marxistische Geschlossenheit hinweisen.[57]

Wie geglückt dieser Übertritt in die journalistische Praxis Benjamins allerdings war, ist umstritten. Heinrich Kaulen betont, dass Benjamin bereits ein Jahr vor der Ablehnung seiner Habilitationsschrift Kontakte für seine Neuorientierung knüpft und sich somit freiwillig von seinen akademischen Plänen distanziert. Diese Verbindungen führten beispielsweise über Franz Hessel zum Rowohlt-Verlag, wo er bereits im Sommer 1925 einen Vertrag über die Publikation von drei Büchern abschließen konnte.[58] Ebenfalls 1925 gelingt es ihm, eine Zusammenarbeit mit der renommierten Frankfurter Zeitung aufzubauen, für die er seitdem regelmäßig tätig wurde. Zudem wirkt er seit der Gründung von Willy Haas' *Literarischer Welt* als regelmäßiger Kontribuent mit. Dennoch fällt auf, dass er aufgrund seines vielfältigen Wirkens als Autor und Rezensent nicht nur mehrere Genres bediente, sondern vor allem auch keine spezialisierte und somit gesicherte Position innerhalb des journalistischen Lebens einnahm.[59] Jean-Michel Palmier zieht sogar einen Vergleich zwischen dem prominenten Feuilletonisten Joseph Roth und Benjamin, der, wie nicht anders zu erwarten sein kann, negativ für zweiteren ausfällt. Während Roth in der Frankfurter Zeitung in den Jahren von 1923–1925 ca. 65 Texte, Reportagen und Berichte veröffentlichte, brachte Benjamin es während seiner vier Jahre der regelmäßigen Mitarbeit auf ca. 30 Beiträge.[60] Inwiefern ein solcher Vergleich qualitativ aussagekräftig ist, bleibt zu bezweifeln — er zeigt vermutlich lediglich, dass Benjamin ad hoc kaum den Rang eines Starkritikers einnehmen konnte.

Benjamins Vorgehensweise in diesen ersten Jahren ist vorerst alles andere als politisch deutlich ausgerichtet. Obwohl er 1924 so entschiedene Worte für seine Neuorientierung fand, bezieht er sich als Kritiker und Rezensent nicht auf die einschlägigen Debatten, die beispielsweise der Bund proletarisch-

[57]"Das geschlossenste philosophische Werk der marxistischen Literatur. Seine Einzigartigkeit beruht in der Sicherheit, mit der es in der kritischen Situation der Philosophie die kritische Situation des Klassenkampfes und in der fälligen konkreten Revolution die absolute Voraussetzung, ja den absoluten Vollzug und das letzte Wort der theoretischen Erkenntnis erfaßt hat. Die Polemik, die von den Instanzen der Kommunistischen Partei unter Führung Deborins gegen dies Werk veröffentlicht wurde, bestätigt auf ihre Art dessen Tragweite." (*Bücher, die lebendig geblieben sind.* [1929] In: GS III, 169–171. Vgl. zum Moment der Kritik an Lukács: Witte, Bernd: *Benjamin und Lukács. Historical Notes on the Relationship Between Their Political and Aesthetic Theories.* In: New German Critique, Number 5 (Spring 1975) 3–26. Hier: 5; Zum irritierenden Verweis auf die 'konkrete Revolution' vgl. den Abschnitt zum Sürrealismus-Aufsatz weiter unten in diesem Kapitel.

[58]Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit*, 929f.

[59]Ebd.

[60]Palmier, 929.

revolutionärer Schriftsteller um Johannes R. Becher kämpferisch in der *Linkskurve* vorantreibt.[61] Eine rein kommunistisch grundierte Ausprägung der ästhetischen Diskurse bleibt ihm eher fremd. Kaulen weist darauf hin, dass Benjamin trotz seines emphatischen Bekenntnisses zu einem "radikalen Kommunismus" de facto keinen Anschluss an die kommunistische Parteipresse findet: "Nur ein einziger seiner Beiträge, ein winziger Ausschnitt aus seinem Essay über Moskau, ist jemals in einer kommunistischen Tageszeitung erschienen — und das in Frankreich."[62] Sowenig eine parteipolitische Zuordnung für seine tatsächliche Ausrichtung auch von Bedeutung gewesen sein mag, Benjamin leistet in der Anfangszeit als Kritiker inhaltlich kaum Revolutionäres. Noch in Rezensionen aus dem Jahr 1927 begnügt er sich oftmals damit, auf inhaltliche Affinitäten zu allgemein linkspolitischen Grundhaltungen hinzuweisen, ohne sich aktiv mit der Vermittlung und Kritik dieser Inhalte zu beschäftigen.[63] Jean-Michel Palmier konstatiert ein Unbehagen an Benjamins Stil dieser Rezensionen, da er meint, dass die darin auftauchende Apodiktik des Urteils zwar nichts Untypisches gewesen sei, doch Benjamin ohne ein klares Konzept für literarisch-politische Kritik verfuhr, ohne anzudeuten, wie seine Bewertungen letztlich fundiert seien.[64] Benjamin selbst erwog mehrmals in die Partei einzutreten, schreckte aber letztlich immer davor zurück:

> Denn gerade weil möglicherweise die Zugehörigkeit zur Partei für mich nur eine Episode ist, ist es nicht geraten sie zu verschieben. Sind und bleiben die äußerlichen Bedenken, unter deren Druck ich mich frage, ob nicht eine linke Außenseiterstellung durch intensive Arbeit sachlich und ökonomisch so zu lasieren wäre, daß sie mir weiter die Möglichkeit umfassender Produktion ohne Bruch in ein neues Stadium überzuführen ist, das ist eben die Frage.[65]

Es sollte allerdings bei dieser "linken Außenseiterstellung" bleiben, da ihm in Moskau nur allzu bewusst werden konnte, wie eingeschränkt eine völlig dezidierte Wirksamkeit bleiben müsste. Zu betonen bleibt auch, dass dies während der Wirren um intellektuelle Betätigung zu Zeiten der Weimarer Republik eher die Regel als eine Ausnahme war. Das ausgesprochen breite

[61]"Auch wenn er sich zum Marxismus bekannte, zeigte er nie wirkliche Aufmerksamkeit für die großen Debatten, die in Zeitschriften wie der *Linkskurve* die kommunistische Linke in Deutschland prägten und in denen sich Theoretiker und Schriftsteller wie Lukács und Ottwalt gegenüberstanden. Abgesehen von ein paar wichtigen Autoren (Döblin, Hofmannsthal, Brecht, Seghers) seien, so Raddatz, die meisten Bücher, die Benjamin besprach, heute vergessen." (Palmier, 927f.)

[62]Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit,* 931.

[63]Vgl. u.a.: GS III, 74f.

[64]Palmier, 935.

[65]*Moskauer Tagebuch.* [1927] In: GS VI, 292–409.

Spektrum an unterschiedlichst ausgerichteten Zeitschriften übernahm zu einem guten Teil eine Ersatzfunktion der politischen Zuordnung, da sich so eine differenziertere Möglichkeit der politischen Gesinnung ausdrücken ließ.[66] Aus diesem Grund spricht Wolfgang Bialas von "Gemengelagen", die ausdrücken sollten, dass eine einfache Polarisierung zunehmend unmöglich wurde, da sich vielmehr Gruppierungen in allen Grautönen zwischen den Extremen ausbildeten.[67] Es wäre allerdings falsch davon zu sprechen, dass Benjamin zu diesem Zeitpunkt politisch orientierungslos gewesen wäre.[68] Nur zu genau wusste er beispielsweise von seinem Bruder Georg Benjamin, der seit 1926 Parteimitglied war, wie sehr dieser unter Anfeindungen und Schikanen litt.[69] Benjamins Abstand zur Partei festigte sich im Zuge seiner Tätigkeit als Kritiker immer weiter, wie auch seine Reflexion auf die ihm zur Verfügung stehenden Mittel sich immer öfter aus den Texten herausschälen lässt. Anstatt auf scheinbare Tuchfühlung mit einer eindeutigen ideologischen Ausrichtung zu gehen, besann er sich auf seine eigene Position eines eigentlich bürgerlichen Spezialisten, der aufgrund seines Bildungsvorsprungs einen unüberwindbaren Abstand zum 'Subjekt der Geschichte', dem Proletariat, akzeptieren musste.

> Die Lösung, die eigene bürgerliche Identität nach Art des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) äußerlich abzulegen, wird als Selbsttäuschung, als Mimikry an eine nur dem Schein nach

[66]"Da die Intellektuellen und Schriftsteller keine direkte politische Rolle spielen konnten, sich jedoch über den Ernst der ideologischen Streitfragen ihrer Zeit im klaren waren, wuchs den Zeitschriften eine fast einzigartige Bedeutung zu. Von der *Tat* bis zur *Weltbühne* über die Zeitschriften der revolutionären Rechten und der KPD — es gab kaum eine ideologische Orientierung, die nicht von einer Zeitschrift repräsentiert worden wäre; manche — wie die *Weltbühne* — standen selbst für eine politische Richtung. Die hohe Politisierung der Intelligenzija — die vielleicht ihr erstes Manifest in Heinrich Manns *Geist und Tat* fand — erklärt die Qualität der Debatten. Daß diese Zeitschriften kulturelle Institutionen am Rande des parlamentarischen Lebens geworden waren, gab ihnen eine unvergleichliche Wichtigkeit. Die Gewißheit, daß es unmöglich sei, neutral zu bleiben, wurde Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre von den meisten Intellektuellen geteilt. Sehr rasch fanden sich Schriftsteller, Künstler und Dichter in antagonistischen ideologischen Formationen wieder, die von den Parteien oft mißtrauisch beobachtet wurden." (Palmier, 942.)

[67]Wolfgang Bialas: *Intellektuellengeschichtliche Facetten in der Weimarer Republik.* In: Intellektuelle in der Weimarer Republik. Herausgegeben von Wolfgang Bialas und Georg G. Iggers. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. 13–30.

[68]Vgl. Llanque, Marcus: *Politische Theorie in politischer Heimatlosigkeit. Walter Benjamin und Ernst Jünger.* In: Intellektuelle in der Weimarer Republik. Herausgegeben von Wolfgang Bialas und Georg G. Iggers. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. 105–119. Hier: 117f.

[69]Heißenbüttel, Helmut: *Schriftsteller in der Emigration: Walter Benjamin.* In: Ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1972. 291–315. Hier: 292f.

proletarische Lebensform, verworfen.[70]

Ähnlich wie auch Pierre Naville[71] geht er davon aus, dass die spezifischen Möglichkeiten des Schriftstellers so produktiv zu machen seien, dass sie zur Distanzierung des Bürgertums vom aufstrebenden Nationalsozialismus nützlich werden. Dass er sich dabei selbst weniger zwischen Kritiker und Aktivisten, als zwischen Schriftsteller und Kritiker verortet, bezeugt bereits der Umstand, dass sich in der *Einbahnstraße*[72] gleichermaßen die Sicht des Autors als auch diejenige des Kritikers vertreten findet.[73] Damit erhält die oft zitierte Formulierung "Der Kritiker ist Stratege im Literaturkampf"[74] nicht nur eine ironische Färbung, sondern vor allem auch den Ausdruck des Bewusstseins, wieweit der Weg vom Schrifttum zur politischen Wirksamkeit letztlich sei. Der erste Aphorismus des Bandes zeugt davon:

> Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß.[75]

Deutlich wird an dieser Stelle bereits, dass Benjamin eine indirekte Form der Wirksamkeit vorschwebt, die sich vor allem auch aus der Auseinandersetzung mit den Strukturen der öffentlichen Meinungsbildung ergibt. Die medialen Formen der frontalen ideologischen Propaganda erscheinen ihm unfruchtbar, da sie zu sehr auf doktrinäre Vereinfachung und Überrumpelung zielen. Wenige Seiten weiter findet sich, konsequenterweise ohne jegliche Begründung, der Satz: "Überzeugen ist unfruchtbar."[76] Insofern erweist sich die *Einbahnstraße* als früher Versuch, avantgardistische Montagetechniken in die Buchform zu

[70] Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit,* 932.

[71] Naville, Pierre: *Mieux et moins bien.* [1927] In: La Révolution et les intellectuels. Paris: Gallimard 1975. Deutsch als: Besser und weniger gut. In: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Herausgegeben von Günter Metken. Suttgart: Reclam 1976. 96–107.

[72] *Einbahnstraße.* [1928] GS IV.1 83–148.

[73] Ebd., 106–109.

[74] Ebd., 108.

[75] Ebd., 85.

[76] Ebd., 87.

überführen, um eine kritisch reflektierbare Melange aus Agitation, Argumentation und intellektueller Besinnung als solche auszustellen.[77] Der Hinweis auf die notwendige Improvisation der Autoren zeugt davon, dass Benjamin kein Konzept, höchstens Strategeme für sich beanspruchen wollte.[78]

In den Texten aus den Jahren 1929–1932 finden sich nun zahlreiche Beispiele dafür, wie eine solche indirekte Wirksamkeit genauer zu verstehen sei. Diese empfingen einerseits aus der intensiven Begegnung mit Brecht entscheidende Anregungen, bezogen sich aber immer öfter auch auf Äußerungen von Schriftstellerkollegen, die als politische Stellungnahmen verstanden werden wollten. Die Beschäftigung mit Brecht, die im nachfolgenden Abschnitt dargestellt wird, spornte Benjamin vor allem auch zu einer enormen Konsequenz in seinen Haltungen an, da er an Brecht zu beobachten können glaubte, inwiefern die 'Umfunktionierung' der literarischen Produktionsmittel geschehen könne.

Dabei wandte er sich in erster Linie gegen die allgemeine Vorstellung, dass eine tatsächlich klassenmäßig ungebundene, eben "freischwebende" Intelligenz möglich sei:

> Die Bourgeoisie ist nicht mehr stark genug, den Luxus einer 'klassenlosen' Intelligenz sich zu leisten, die früher einmal ihre menschlichsten Interessen auf lange Sicht und glücklich vertreten hat. [...] Ganz anders ist es in der neuen Front der Defensive, in der nicht die geistige Initiative, sondern die klassenmäßige Zuverlässigkeit die Haupterfordernis ist. Ob nun die Intelligenz dieser Disziplin sich fügt oder widersetzt — ihre Freiheit verliert sie auf alle Fälle. Die Position eines humanistischen Anarchismus, die sie ein halbes Jahrhundert lang zu halten vermeinte — und in gewissem Sinne wirklich hielt — ist unrettbar verloren. Daher bildete sich die fata morgana eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen, will sagen, der des Lumpenproletariats. Der Intellektuelle nimmt die Mimikry der proletarischen Existenz an, ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen

[77] Vgl.: Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 181–193; Ders.: *Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 745–773; Jennings, Michael: *Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins 'Einbahnstraße'.* In: Ebd. 517–528.

[78] "In diesen Tagen darf sich niemand auf das versteifen, was er 'kann'. In der Improvisation liegt die Stärke. Alle entscheidenden Schläge werden mit der linken Hand geführt werden." (GS IV.1 89.) Vgl. dazu: Missac, Pierre: *Es sind Thesen! Sind es Thesen?* In: Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'. Beiträge und Interpretationen. Herausgegeben von Peter Bulthaup. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. 318–336. Hier: 327.

> zu stehen, vor allem: sich außerhalb der Bürgerklasse zu wissen. Es ist eine Übergangsposition, und man hat das Recht, sie unhaltbar zu finden, nur darf man nicht vergessen, daß sie schon heute an die fünfzig Jahre dauert."[79]

Diese Passage versammelt gleich mehrere Abgrenzungsmöglichkeiten von Benjamins Position. Allem voran bezieht sich der Verweis gegen die Möglichkeit einer klassenlosen Intelligenz auf die ebenfalls 1929 publizierte Schrift *Ideologie und Utopie* von Karl Mannheim. Dieser führte gegen die klassenmäßig funktionalisierte Intelligenz im Sinne von Lukács den Umstand ins Feld, dass die Intellektuellen nicht nur die Bewusstseinsbildung eines sonst überindividuell konzipierten, historischen Subjekts übernehmen könnten. Deren enorme soziale Sensibilität und historische Wachheit vermag eben ganz im Gegenteil, so Mannheim, nur einer Gruppe zugetraut zu werden, die keiner gesellschaftlichen Klasse wirklich zuzurechnen sei.[80] Damit würde die Bildung, die Benjamin zu einer distanzierten Einflussnahme verwenden möchte, Mannheim zufolge zu einer Fraternalisation der Intelligenz führen:

> Vom Klassenstandpunkt viel zu mehrdeutig, um als Einheit aufgefaßt zu werden, gibt es doch ein vereinheitlichendes soziologisches Land zwischen den Intellektuellengruppen: eben die Bildung, die sie auf eine ganz neuartige Weise verbindet. Das Teilhaben am gemeinsamen Bildungsgut unterdrückt die Tendenz nach immer mehr die geburtsmäßigständischen, beruflichen, besitzmäßigen Differenzen und verbindet die einzelnen Gebildeten gerade im Zeichen dieser Bildung.[81]

Benjamin rückt in der zuvor zitierten Textstelle allerdings genau diese Loslösung von bürgerlichen Idealen in den Mittelpunkt, die Mannheim zum Ausgangspunkt einer neuerlichen Solidarisierung ansetzt. Nicht die völlige Distanziertheit von jeglicher Klassenzugehörigkeit sei es, so Benjamin, die den Intellektuellen zum Bewusstsein ihrer Handlungsmöglichkeiten verhelfe[82], sondern einzig das Wissen um die Distanz unter gleichzeitiger Verbundenheit des Widerstandes gegen die für den Nationalsozialismus so anfälligen, sich bedroht sehenden Bürgerkreise. Insofern ist es eines der dezidierten Ziele Benjamins, seine Schriften und Kritiken so zu formulieren, dass sie gegen eine Vereinnahmung von dieser Seite immunisiert sind, und, darüber hinaus, auch aufzeigen können, inwiefern literarische Produktionen sich einer solchen aktiv zu entziehen suchen.[83] In seiner Absage an eine klassenmäßig nebulöse

[79] *Bücher, die übersetzt werden sollten.* [1929] In: GS III, 174–182. Hier: 174f.
[80] Mannheim, *Ideologie und Utopie,* 134f.
[81] Ebd., 135.
[82] Vgl. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 139.
[83] Vgl. Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit,* 932f.

Existenz über den Verhältnissen lokalisiert sich Benjamin deutlich innerhalb des Bürgertums, unter gleichzeitigem Hinweis auf die Bestrebungen, dessen intellektuelle Möglichkeiten gegen dieses zu verwenden. Organisationsformen wie diejenige der französischen Surrealisten hingegen werden auf diese Weise subtil kritisiert, da sie über die Mittel des Rausches, so Benjamin, eine scheinbar klassenlose Einflussnahme auf das Proletariat zu erwirken hoffen.[84] In Benjamins Worten lautet dies wie folgt:

> Wenn es die doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz ist, die intellektuelle Vorherrschaft der Bourgeoisie zu stürzen und den Kontakt mit den proletarischen Massen zu gewinnen, so hat sie vor dem zweiten Teil dieser Aufgabe fast völlig versagt, weil er nicht mehr kontemplativ zu bewältigen ist. Und doch hat das die wenigsten gehindert, sie immer wieder so zu stellen, als wäre sie es, und nach proletarischen Dichtern, Denkern und Künstlern zu rufen.[85]

Die weiter oben herbeizitierte Metapher, wonach Benjamin nicht global, sondern nur an bestimmten, unscheinbaren Einsatzpunkten wirksam werden wollte, stellt aber für ihn den Übergang zwischen dieser verwerflich kontemplativen und einer aktiv agitatorischen dar. Chryssoula Kambas verweist darauf, dass Benjamin selbst niemals eine "proletarische" Intelligenz, also eine, die aktiv auf Mobilisation und Revolte drängt, verurteilt habe — diese sei sinnvoll und notwendig wie die faktische Revolution selbst, an deren Notwendigkeit Benjamin nicht zweifelte.[86] Allerdings schied er von dieser auch eine "revolutionäre" Intelligenz, die sich auf ausschließlich intelligiblem Wege um eine Organisation der bürgerlichen Intellektuellen bemühte:[87]

> ... er gestand der 'revolutionären Intelligenz' eine eigene, eben nur ästhetisch realisierbare besondere Weise des Erkennens zu; sie macht aus individuellen Erfahrungen organisierte Sprache. Benjamin verstand dies selbst als 'revolutionär'.[88]

[84] *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.* [1929] In: GS II.1 295–310. Hier: 308.

[85] Ebd., 309.

[86] Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 55; Dennoch: "... die Revolution war nicht die ultima ratio seines Denkens. [...] *Revolution* ist für ihn kein ausschließlich politischer Ausdruck, sondern eine Kategorie, in der politisch-historische Aktion und menschheitsgeschichtlich-messianische Perspektive sich einander annähern, zeitweise sogar überlagern." (Wizisla, Erdmut: *Revolution.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 665–695. Hier: 665.)

[87] "Es handelt sich aber auch in der Taktik der Intelligenz gegenüber viel weniger darum Künstler bourgeoiser Abkunft zu Meistern der proletarischen Kunst zu machen als sie, und seis auf Kosten ihres künstlerischen Schaffens, in eine Masse einzubegreifen." (Anmerkungen zum Sürrealismus-Aufsatz, GS II.3 1040.)

[88] Kambas, *Walter Benjamin im Exil, 55f.*

Diesen "spezifisch literarischen"[89] Begriff von Engagement wird Benjamin als jenen Kompromiss zwischen Wirksamkeit und taktisch eingesetzten Bildungsressourcen beibehalten und ihn vor allem auch gegen die direkteren agitatorischen Ambitionen Brechts verteidigen. Wichtig ist bereits an dieser Stelle, dass Benjamin einen eindeutig kunstbezogenen Ansatz entwickelt, der sich deutlich von realpolitischen Einwirkungen abgrenzt.

Im Jahr 1930 veröffentlichte Benjamin zwei weitere Rezensionen, die seine Vorstellung genauer konturieren. In der Besprechung von Siegfried Kracauers 1929 erschienenem Buch *Die Angestellten*[90] findet sich neben zahlreichen später für den Kunstwerkaufsatz wesentlichen Themen (Massenbezug, Angestelltenzeitungen, ...) vor allem auch eine pathetische Selbstbestimmung als Intellektueller, die Kracauer selbst 1931 spezifizieren sollte.[91] Die darin geprägte Zielsetzung der "Politisierung der Intelligenz"[92] gilt zurecht als Chiffre von Benjamins Konzeption seiner eigenen Wirksamkeit. Die Argumentation Benjamins setzt erneut beim Umstand an, dass die scheinbare Proletarisierung der Intellektuellen, also eine unvermittelte Parteinahme, den Abstand zwischen den Klassen nur verdeutlichen könne:

> Diese linksradikale Schule mag sich gebärden wie sie will, sie kann niemals die Tatsache aus der Welt schaffen, daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft. Warum? Weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung von Kindheit auf ein Produktionsmittel mitgab, das ihn auf Grund des Bildungsprivilegs mit ihr und, das vielleicht noch mehr, sie mit ihm solidarisch macht.[93]

Kracauer hingegen, der sich in der Rezension dennoch missverstanden fühlte, schaffe etwas Wegweisendes, indem er sich weder proletarisch anbiedere, noch sich in eine snobistische Abstraktionsebene flüchte. Die damit erreichte kritische Erhellung des Phänomens der Angestelltenhorden, die eine spezifische

[89]"Schon in Benjamins früher Einbürgerung des Engagementbegriffs ins Deutsche zeichnet sich also die Spannung zwischen politischer Parteinahme und individueller Unabhängigkeit ab, die nicht zuletzt daran sichtbar wurde, daß Benjamin den Begriff als spezifisch literarischen konzipierte." (Peitsch, Helmut: *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit.* In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Herausgegeben von Karlheinz Barck. Band 2. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. 178–222. Hier: 201f.)

[90]Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland.* [1929] Frankfurt am Main: Suhrkamp [9]2004. Benjamins Rezension lautet auf den Titel: *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar.* [1930] In: GS III, 219–225.

[91]Kracauer, Siegfried: *Minimalforderung an die Intellektuellen.* In: Die Neue Rundschau, Jg. 42 (1931), Band 2, Heft 7 (Juli) 71–75. Wieder abgedruckt in: Ders.: Aufsätze 1927–1931. Schriften, Band 5.2. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. 352–356.

[92]GS III, 225.

[93]GS III, 224f.

Lebensform der Großstadt bilden, leiste so genau jenen Balanceakt, der sich an kritisch linksgerichtete Bürgerliche wende, um Ansatzpunkte zu weiteren Überlegungen zu liefern:

> Diese indirekte Wirkung ist die einzige, die ein schreibender Revolutionär aus der Bürgerklasse heute sich vorsetzen kann. Direkte Wirksamkeit kann nur aus der Praxis hervorgehen. Er aber wird sich arrivierten Kollegen gegenüber in Gedanken an Lenin halten, dessen Schriften am besten beweisen, wie sehr der literarische Wert politischer Praxis, die direkte Wirkung von dem rüden Fakten- und Reportierkram entfernt ist, der sich heut für sie ausgibt.[94]

Die beiläufig wirkenden Einschränkungen inmitten dieser nicht unpathetischen Geste können allerdings nicht ernst genug genommen werden. Benjamin betont hier tatsächlich, dass es sich nur um "indirekte" Wirkung handeln könne, sofern man sich als bürgerlicher Autor revolutionär betätigen wollte — damit wird man keinerlei agitatorische Aufrufe oder ähnliches bei ihm erwarten dürfen. Auch Brecht ist in dieser Formulierung mitgemeint, da dieser sich als eminent (groß)bürgerlichen Autor auffasste.[95] Zudem wendet sich Kracauer laut Benjamin ausdrücklich an "arrivierte" Kollegen, also einen kleinen Kreis linker Intellektueller, die sich wechselseitig in ihren Analysen zur Einsicht in die bestehenden Verhältnisse verhelfen. Die Angewiesenheit auf diese Gruppe ähnlich distanziert agierender Kollegen, allesamt bürgerliche 'Aussteiger', die kollaborativ an der intellektuellen Durchdringung der gesellschaftlichen Missstände arbeiten, wird abschließend noch betont:

> So steht von Rechts wegen dieser Autor am Schluß da: als ein Einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spielverderber.[96]

Die Einsamkeit dieser Position bezieht sich dabei nicht so sehr auf den tatsächlich solitären Status des aus der Distanz wirkenden Grüblers, sondern vielmehr auf die klassenmäßige Isolation, ohne falsche Parteinahmen und den Rekurs auf die Minorität gesellschaftlich ähnlich lokalisierter Autoren — wie die Solidarisierung mit Kracauer durch die gesamte Rezension bezeugt. Mit der Abgrenzung von einer intellektuellen Führergeste bezieht sich Benjamin auf Kurt Hiller, der bereits 1919 forderte, dass die "Geistigen" nicht nur die ideelle Führerposition, sondern auch die realpolitische übernehmen sollten.[97] Zwei Jahre nach den genannten Rezensionen, im Jahr 1931, sollte

[94]Ebd., 225.
[95]Vgl. GS VI, 523.
[96]GS III, 225.
[97]Hiller, Kurt (Hg.): *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik.* Drei Bände. München: Kurt Wolff Verlag 1919. 218.

Benjamin in seiner Besprechung *Der Irrtum des Aktivismus*[98] darauf insistieren, dass eine derartige "Logokratie", wie es unter kritischem Rekurs auf Hiller heißt, "eine ausgemachte Donquichotterie" sei. "Heute kann sie noch liebenswürdig, morgen schon schädlich sein."[99] Benjamin versuchte im Zuge seiner Ausführungen anerkennend Abstand zu nehmen von Hillers kritischen Bemerkungen zur kommunistischen Partei, verweist seine aktivistischen Führungsansprüche aber um so mehr in phantastische Gefilde, um sie scheinbar aus der faktischen Weltgeschichte auszuschließen:

> Kurz, mit Lichtenberg mag man annehmen, daß die Hunde, die Wespen und die Hornissen, wenn sie mit menschlicher Vernunft begabt wären, vielleicht sich der Welt bemächtigen könnten; die Geistigen, obwohl sie mit solcher Vernunft begabt sind, können es nicht. Sie können nur dahin arbeiten, daß die Macht in die Hände derer gelangt, die diese Sonderspezies Mensch — die nichts ist als ein Stigma am geistverlassenen Körper des Gemeinwesens — so schnell wie möglich zum Verschwinden bringen.[100]

Die selbst zum Stigma erklärte Gruppe der "Geistigen" wird damit kurzerhand zum Symptom einer gesellschaftlich in die Irre laufenden Entwicklung gezeigt, nicht als das Initiativkommando zu deren tatkräftiger Revolutionierung. Die Frage führt allerdings wiederum zurück zur Kracauer-Rezension:

> Wenn Hiller seine Absage an die Parteiführer formuliert, so räumt er ihnen manches ein; sie mögen 'in Wichtigem wissender sein ..., volksnäher reden ..., sich tapferer schlagen' als er, eins aber ist ihm sicher: daß sie 'mangelhafter denken'. Wahrscheinlich, was kann das aber helfen, da politisch nicht das private Denken, sondern, wie Brecht es einmal ausgedrückt hat, die Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken, entscheidend ist."[101]

Wie lässt sich aber nun die hier vermisste *indirekte*, doch offenbar literarisch-technisch zu vermittelnde Wirksamkeit auffassen? Mit Brechts Formulierung — der Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken — wird angedeutet, dass es sich um eine empathischere Form des Einwirkens handeln muss, als es die bereits oben als unfruchtbar ausgeschlossene "Überzeugung" im Sinne einer argumentativen Beweisführung wäre. Auch die mit dem Aktivisimus zum Symptom, nicht zur Lösung erklärte direkte Propaganda scheidet aus, ebenso wie die satirischen Bezugnahmen auf die realen politischen Umstände, die

[98] *Der Irrtum des Aktivismus. Zu Kurt Hillers Essaybuch 'Der Sprung ins Helle'.* [1932] In: GS III, 350–352.
[99] Ebd., 352.
[100] Ebd.
[101] Ebd., 351.

beispielsweise Kurt Tucholsky in der *Weltbühne* veröffentlichte. Walter Benjamin bezieht sich auf diese Haltung 1931 anlässlich einer Rezension von Erich Kästners *Ein Mann gibt Auskunft*. Neben Aktivismus und Expressionismus versucht er darzustellen, inwiefern die Neue Sachlichkeit, die er in Kästners Gedichten ausmacht, sich auf humanistische Ideale wehmütig fixiert, ohne auf konkrete Wirkungsmöglichkeiten abzuzielen:

> Denn das ist das Neue an dieser Sachlichkeit, daß sie auf die Spuren einstiger Geistesgüter sich soviel zugute tut wie der Bürger auf die seiner materiellen. Nie hat man in einer ungemütlichen Situation sich's gemütlicher eingerichtet.[102]

Diese scheinbare Versöhnung der bürgerlichen Linken mit sich selbst, die eine gepflegte Schwermut vermitteln soll, prangert Benjamin als bequemen Selbstbezug an, der sich mit den Verhältnissen offensichtlich zufriedengebe:

> Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. Denn er hat ja von vornherein nichts anderes im Auge als in negativistischer Ruhe sich selbst zu genießen. Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel — das ist der letzte Schlager dieser Literatur.[103]

Inwiefern Benjamin hier die Wirkungschancen realistisch, die literarische Vorgehensweise seiner Kollegen gerecht beurteilt, wurde bereits oft, und mit Recht, angezweifelt.[104] Im Sinne einer Selbstverständigung über seinen eigenen Standpunkt als Intellektueller allerdings bleibt diese Äußerung dahingehend aufschlussreich, dass er von resignierter Satire keine Veränderung der

[102] *Linke Melancholie.* [1931] In: GS III, 279–283. Hier: 281.

[103] Ebd.

[104] Am entschiedensten widerspricht wohl die empörte Parteinahme für Tucholsky durch Fritz Raddatz. (Raddatz, Fritz J.: *Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen. Der Literaturbegriff des preußischen Snobs und jüdischen Melancholikers Walter Benjamin.* In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays 3. Texte zur Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990. 201–233.) Einen wirkungspolitischen Einspruch formuliert hingegen Jean-Michel Palmier, der anmerkt, dass die Benjaminsche Ausrichtung auf konstruktivere literarische Techniken vielleicht rational kongruenter, faktisch aber nicht einflussreicher gewesen sei: "Seine summarische Aburteilung der Repräsentanten der linksliberalen Schriftsteller der Weimarer Republik, der lieterarischen 'Bohème', sein Unverständnis oder Desinteresse für den Kampf, den Carl von Ossietzky, Kurt Tucholsky und die *Weltbühne* führten, folgen allerdings nicht unbedingt einer 'richtigen' politischen Strategie. Im Namen eines gewissen Radikalismus verkannte Benjamin konkrete Auseinandersetzungen auf intellektueller und ideologischer Ebene, die keineswegs belanglos waren. Die Satiren Tucholskys hatten mehr Wirkung als die Stücke Brechts." (Palmier, 938.)

Produktionsbedingungen und -mittel der bürgerlichen Intelligenz erwartet und sie daher als fernab jeglicher Möglichkeit disqualifiziert.

Anstoß nimmt er diesbezüglich an drei Facetten dieser Position: einerseits sei an den überkommenen bürgerlichen Idealen, auch dem eines humanistischen Pazifismus nicht festzuhalten, da die Krise, in der sich das vom Faschismus bedrohte Westeuropa befand, diese Werte nicht unberührt lassen könne. Seine Überlegungen zur Krise nicht nur in wirtschaftlich-politischer Hinsicht, sondern auch zur Möglichkeit der Erfahrung und der damit verbundenen humanen Gesellschaftlichkeit und deren Reflexion wie auch Selbstdarstellung werden nachfolgend noch darzustellen sein. Insofern dürfe eine bürgerlich-literarische Kritik keinen Anstoß nehmen, ohne gleichzeitig auch prospektive Strategien zu entwickeln, wie ein veränderter Umgang mit diesen Erfahrungsmustern auszusehen habe. Diese zweite Abgrenzung bezieht sich insofern auf die Art und Weise, wie die literarische Tätigkeit sich selbst präsentiert — sie dürfe kein Abgesang auf ihre ideellen Möglichkeiten sein, sondern müsse aktiv, so sie eine Entwicklung der intellektuellen Chancen anstrebt, Mittel und Strategeme entwickeln, die zur weiteren Bewusstwerdung der Situation der Intelligenz beitrage. Diese produktive Auseinandersetzung führe nämlich allein, und das wäre die dritte Abgrenzung, zu einer didaktischen Fortwirkung auf andere schreibende Spezialisten, die Einsicht in die strukturellen Zusammenhänge ihrer bestehende Misere gewinnen könnten. Durch die unterschätzte Distanz zwischen intellektueller Analyse und der tatsächlichen Auswirkung, die ihr zu wünschen wäre, sei es, so Benjamin, am Wege einer bürgerlichen Melancholie nicht aussichtsreich, wirkliche Mitstreiter zu mobilisieren. Wie hiermit bereits implizit entwickelt, richtet sich die indirekte Parteinahme, der Benjamins Didaxe gilt, vorrangig an Schriftsteller, Kritiker und Künstler aus dem bürgerlichen Lager, die, und sei es unter Abstrichen hinsichtlich der überkommenen Qualitätsanforderungen, an der Entwicklung neuer Betätigungsformen arbeiten, indem sie sich wechselseitig die Voraussetzungen ihrer kreativen Möglichkeiten reflektieren. Benjamin fordert also aus einem für seine Zeitgenossen nur schwer einsehbahren Beweggrund eine bedingungslos konstruktive Betätigung der Intellektuellen — hinsichtlich ihrer Werte, Gesellschaftsvorstellungen und literarischen Techniken — ohne dem klassischen Bild eines engagierten, also eingreifend auftretenden Schriftstellers zu entsprechen. Vordergründig widersprüchlich erscheint dagegen sogar seine Zurechtweisung des Kreises um die *Weltbühne*. Dieser Gegensatz setzt sich fort in der Weigerung, sich an zeitgenössisch-ästhetischen Debatten zu beteiligen.[105] Noch in Zeiten der Exilierung und einer augenscheinlich wer-

[105]Vgl.: Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit*, 934; Raddatz, *Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen,* 222; Palmier, 930 und 938.

denden Notwendigkeit, sich untereinander zu solidarisieren, wird Benjamin diese leicht misszuverstehende Haltung beibehalten, die eine Entwicklung der eigensten Möglichkeiten betreiben und kommunizieren sollte, anstatt sich in genuin politische Gefilde zu verwässern:

> Die geplante 'Politisierung' bedeutet keineswegs, daß sich seine Tätigkeit in appellativer Weise auf bestimmte Handlungsziele bezieht. [...] Der erhoffte Einstellungswandel soll vielmehr dadurch zustande kommen, daß der Theoretiker an seinen eigenen, jeweils spezialisierten Aufgabenfeldern demonstriert, wie überhaupt noch produktive Einsichten zu gewinnen sind — nämlich nur durch eine entschlossene Reflexion der krisenhaften Stellung des Intellektuellen und durch eine entschiedene historische Situierung der von ihm behandelten Gegenstände.[106]

Diese Forderung bedeutet allerdings nicht nur eine Umlenkung der investierten Energien von direkt politischen Anliegen zu vermittelteren, sondern auch eine Veränderung des generellen Maßstabs der Betrachtung. Denn die Hoffnung, in einer allgemein sich auswirkenden Krise der modernen Erfahrungsmöglichkeiten — einem Zusammenwirken von rapidem technischen Fortschritt, medialer Omnipräsenz und politischem Rekurs auf mythische Erlebnisschichten — auf unterschiedlichsten Gebieten zu verwandten Beobachtungen zu gelangen, sicherte die theoretische Erkenntnis vor dem Anschein einer rein politischen Gesinnung, wie sie noch in der subjektiv verbleibenden Betätigung des Aktivismus gegeben wäre. Betont wird durch diese Reperspektivierung, dass die Konstruktionsprinzipien einer massengesellschaftlichen Wirklichkeit zum eigentlichen Ansatzpunkt für die Einmischung von Literaten erklärt werden müssten. In ähnlicher Weise träfe dies auch auf die politische Reflexion und Betätigung von Soziologen oder Politologen zu. Benjamin strebt insofern eine vom konkreten politischen Geschehen alarmierte Verwissenschaftlichung der 'geistigen' Arbeit an — als eine kooperative und sich wechselseitig korrigierende Anstrengung, die gleichermaßen die technischen Voraussetzungen, wie auch die funktionalen Möglichkeiten der intellektuellen Arbeit reflektieren, — und damit auch umgestalten sollte.[107] Nur durch diesen scheinbaren Umweg wäre es laut Benjamin möglich, die Mechanismen der allgegenwärtigen Indoktrination der Massen wirkungsvoll zu durchleuchten und damit produktive Schlüsse für die eigene Arbeitsweise zu gewinnen.

[106]Kaulen, *Der Kritiker und die Öffentlichkeit,* 934.

[107]Wie Kaulen richtig anmerkt, richtete sich Benjamins Engagement also nicht an eine kleine Gruppe literarischer Kritiker, wie das Bernd Witte interpretierte (Witte, *Der Intellektuelle als Kritiker*, 145) sondern an eine linksgerichtete Öffentlichkeit, die aufgrund ihrer täglichen Arbeitspraxis die Einsicht teilten, dass ihre konkreten Wirkungsbedingungen von ihren 'technischen' Mitteln abhängen müssen.

Das Ziel dieser Bestrebungen lag aber näher, als es hier den Anschein hat, da vornehme Zurückhaltung aufgrund von scheinbar ahistorisch-humanistischen Werten ein probates Refugium offen linksgerichteter Autoren blieb. Alfred Döblin äußerte sich beispielsweise 1931 im Sinne einer überparteilichen, sich auf private Redlichkeit besinnenden Haltung:

> Sie, geehrter Herr, können Ihr prinzipielles Ja zu dem Kampf nicht exekutieren, indem Sie sich in die proletarische Front einordnen. Sie müssen es bewenden lassen bei der erregten und bitteren Billigung dieses Kampfes, aber Sie wissen auch: tun Sie mehr, so bleibt eine ungeheuer wichtige Position unbesetzt, die Position jenseits der bloßen Gerechtigkeit: die urkommunistische der menschlichen individuellen Freiheit, der spontanen Solidarität und Verbindung der Menschen, des Widerwillens gegen Neid, Haß, Unrecht, Vergewaltigung![108]

Eine Position "jenseits der bloßen Gerechtigkeit" mag zwar als Formulierung Benjamins Stil nicht ganz fremd scheinen, stellte aber trotzdem das Gegenstück zu dessen Vorstellung von Engagement dar. Brecht konterte gegen Döblins Position unmittelbar im Jahr 1931:

> Unsere Intellektuellen, die nur weiterkommen, indem sie sich, jeder für sich, von der Masse trennen, erzielen keinen Fortschritt, sondern leben nur vom Vorsprung.[109]

Und diesen hohlen Vorsprung in eine kollektiv entwickelte Problemorientiertheit zu verwandeln, bleibt auch Benjamins Bestreben. Er teilt dieses, trotz hochgradig unterschiedlicher Ausgangspunkte, mit Brecht, dessen Überlegungen in den Jahren 1929 bis 1931 eine der wichtigsten Positionen bildeten, um seinen eigenen Beitrag zur intellektuellen Krise zu reflektieren.[110]

2.3 Brecht und das eingreifende Denken

Hatte Benjamin 1928 in der *Einbahnstraße* noch darauf hingewiesen, wie weit und schwer kalkulierbar der Weg der Gedanken vom Schreibtisch des Autors

[108] Döblin, Alfred: *Wissen und Verändern. Offene Briefe an einen jungen Menschen.* [1931] In: Ders.: Der deutsche Maskenball von Linke Poot, Wissen und Verändern. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Walter Muschg und Heinz Graber. Olten/Freiburg: Walter 1972. 142.

[109] *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment.* In: GBA 21, 448–514, hier: 484.

[110] Vgl.: Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht.* In: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin — Theoretiker der Moderne. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin Gropius-Bau von 28. Dezember 1990 bis zum 28. April 1991. Herausgegeben vom Werkbund-Archiv in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin. Gießen: Anabas-Verlag 1990. 113–114.

bis zu deren Rezeption wäre, ja wie wenig sich die Schreibenden auf ihr 'Können' verlassen dürften[111], wenn es ihnen um irgendeine Form der Wirksamkeit ginge, verändert die nähere Begegnung mit Brecht diese Distanzschätzung entscheidend. Obwohl Benjamin sich bereits 1924 über Asja Lacis an ersten Kontaktaufnahmen zu Brecht versuchte, gelang es ihm erst 1929, dieses Verhältnis zu etablieren und auch in inhaltlichen Austausch mit Brecht zu treten. Die bisher vorgestellten Eckpfeiler von Benjamins Überlegungen zum Engagement fußen insofern, soweit sie nach 1929 formuliert wurden, zu einem guten Teil auf den Diskussionen, die er mit Brecht und dessen Kreis in Berlin führte. Andererseits wäre es an dieser Stelle verkürzend zu vermuten, dass es sich bei Benjamins Annäherung an einen gerade öffentlich gefeierten Autor um eine asymmetrische Affinität handelte — die Wichtigkeit und Fruchtbarkeit dieser Begegnung ist vor allem ein Ergebnis der unvermutet ähnlich gearteten Problemhorizonte, die zu einem regen Austauschverhältnis führten.[112] Diese Parallelen führen stellenweise sogar zur Unentscheidbarkeit, wer sich wessen Theorems bedient habe, beziehungsweise, wem die teils über Jahrzehnte erfolgreich wirksamen Überlegungen ursprünglich zuzuschreiben wären.[113] Dessen ungeachtet findet sich in der Position Brechts in den Jahren

[111] Vgl. oben: 25.

[112] Die disparat scheinenden Interessensgebiete des esoterischen Neoromantikers und des mit anarchistischem Habitus auftretenden Dichters führten lange Zeit zu einseitigen Parteinahmen. Spätestens seit den 1990er-Jahren hat sich allerdings in der Brecht- wie auch in der Benjaminforschung die Perspektive etabliert, dass der intensive Austausch der Jahre 1929–1931 nur als Wechselwirkung begriffen werden könne. Palmier betont beispielsweise: "Benjamin ist viel weniger von Brechtschen Texten inspiriert als von einer literarischen Praxis, die seinen eigenen Forderungen zu entsprechen schien. Das epische Theater mit den Zielen, die Brecht ihm setzte, kam der Rolle erstaunlich nahe, die Benjamin der Literaturkritik und der Literatur selbst zuwies." (Palmier, 984.)

[113] Obwohl diese Zuschreibungen in der Forschung über die letzten Jahrzehnte variieren, machen diese nur bei einer begrenzten Anzahl von Überlegungen wirklich Sinn — nicht zuletzt auch deshalb, weil Benjamin und Brecht gemeinsam an einer Überwindung des Urheberdenkens arbeiteten, um an ihren objektiven Arbeitstechniken kollaborativ feilen zu können. Aufgrund der Wichtigkeit, die manche Aspekte für den einen oder den anderen späterhin gewonnen haben, lässt sich allerdings deutlich verzeichnen, wo die gemeinsamen Betätigungsmöglichkeiten sich wieder in genuin persönliche Interessenslagen aufspalteten. Vgl. hierzu v.a.: Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 21f. bzw. für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte der Beziehung: 51. Wichtige Interpretationsetappen wären beispielsweise die Pole Heißenbüttel und Tiedemann: Ersterer kritisierte früh die 'Unterschlagung' des Austauschs mit Brecht (Heißenbüttel, Helmut: *Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen.* In: Merkur. 21. Jahrgang (1967) Heft 3, 232–244. Hier: 240.), Tiedemann hingegen präsentierte in seinem Nachwort zur Ausgabe der Benjaminschen Arbeiten zu Brecht eine stark an Adornos Perspektive geschulte Rezeptionsvorgabe (Tiedemann, Rolf: *Nachwort.* In: Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von

1929–1931 nicht nur ein theoretisch-reflexives Pendant zu Benjamin, das seine Überlegungen weiter zu konturieren imstande ist, sondern für Benjamin selbst ein weites Betätigungsfeld, da die dramaturgisch-literarische Praxis Brechts für ihn den angewandten Versuch darstellte, seine geteilten Absichten umzusetzen.[114] Benjamins Vorstellung eines sabotierenden Bürgerlichen, der seine bildungsgemäße Spezialistenrolle durch eine kunstimmanente Betätigung nutzt, lag Brechts Vorstellung nicht fern. Auch die Reflexion auf die (kunst-)historische Bedingtheit einer spezifischen Weiterentwicklung der zur Verfügung stehenden Mittel musste natürlich mit dessen Theaterarbeit fruchtbar zusammenfinden, vor allem auch, da Benjamin in Brechts Stücken eigene Vorarbeiten bestätigt sah.[115]

Brechts eigener Standpunkt hatte sich erst im Jahr 1926 als ernsthaft politischer konsolidiert. War er nach eigener Aussage sogar noch unpolitisch geblieben, als er im Ersten Weltkrieg als Lazarettsbediensteter tätig war, so änderte sich dies durch die Lektüre von Karl Marx' *Kapital*, das ihm weitere zehn Jahre des Studiums und 40.000 Reichsmark an Ausbildungskosten abverlangen sollte.[116] Aber Marx war in Brechts Augen nicht nur nachträglich der ideale Rezipient seiner Stücke und ab 1926 auch expliziter Gewährsmann für eine simultane Kritik der literarischen Produktionsbedingungen, da von vornherein ein guter Teil der Beschäftigung Brechts den wirtschaftlichen Umständen und Publikationsmechanismen theatralischer Praxis galt. Seit seiner frühen Tätigkeit als Theaterkritiker und dem 1922 erfolgten Wechsel auf die Seite der Stückeschreiber, war ihm die 'technische' Seite seiner Arbeit bewusst — nicht zuletzt deshalb, weil er durch die Bekanntschaft mit Herbert Jhering sich selbst erst die Position des Dichters erarbeiten konnte.[117] Die enge Zusammenarbeit zwischen dem Kritiker und dem Jungautor prägte nicht nur einen sehr strategisch angelegten Umgang Brechts mit seinen Verlegern

Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1967. 137–152.); allgemein vgl.: Müller-Schöll, Nikolaus: *Bertolt Brecht.* In: Benjamin-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 77–91. Hier: 77.

[114]Brecht habe "auf Benjamin jahrelang eine ungebrochene Faszination ausgeübt — war er doch der einzige Autor, an dem er aus der Nähe das schöpferische Verfahren eines großen Dichters beobachten konnte und mit dessen ursprünglich stark anarchistisch gefärbtem Kommunismus ihn vieles verband." (Scholem, Gershom: *Walter Benjamin.* In: Ders.: Walter Benjamin und sein Engel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. 9–34. Hier: 25.)

[115]Benjamin sah in den Unternehmungen Brechts den aktiven Versuch, die theoretische Aktualität seines Trauerspielbuches zu erweisen. Vgl. Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 77.

[116]Vgl. Kesting, Marianne: *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{13}1968. 41.

[117]Vgl. Jhering, Herbert: *Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert.* Herausgegeben von Klaus Völker. München: Kindler 1980. 3.

und dem gekonnten Einsatz aller journalistischen Mittel, sondern auch eine gewandelte Perspektive auf die Möglichkeiten der Kritik. Jhering versuchte so gemeinsam mit Brecht an der Entwicklung der Möglichkeiten des Theaters zu feilen, indem sie einen Verband von nicht bloß "culinarischen" Kritikern, sondern die Aufführungstechnik und Umsetzung beurteilenden Experten einzusetzen versuchten.[118] "Technisch" meint in diesem Zusammenhang vorerst nur die Frage nach den Inszenierungsmöglichkeiten und der gleichzeitigen (auch öffentlichen) Reflexion dieser Mittel im Gefüge der Apparate des Theaterbetriebs. Durch die Auseinandersetzung mit Benjamins Fragestellungen sollte dieser Begriff einen zunehmend schwerer zu überblickenden Nimbus an assoziativen Gehalten annehmen, was weiter unten behandelt werden wird.[119] Brecht verfügte insofern, ganz anders als Benjamin, über einen reichen Erfahrungsschatz, inwiefern die Kooperation verschiedener kulturpolitischer Instanzen zur Weiterentwicklung der literarischen Formate eingesetzt werden kann. Aus diesem Grund galt ein großer Teil der theoretischen Arbeit pragmatischen Zielen der Umgestaltung, die allerdings seine Wortmeldungen in ästhetisch-politischen Debatten nicht ausschloss. Dass Brecht dennoch sein Hauptinteresse auf die kunstimmanente Entwicklung legte und dieser einen gesellschaftspolitischen Effekt einräumte, verrät eine offensichtliche Affinität zu Benjamins Anspruch, an den Mitteln der Schreibenden theoretisch zu arbeiten und gleichzeitig den Anspruch auf politische Folgewirkungen zu erheben:

> Die Grundlage des Mandats des Intellektuellen, das er definierte und in Praxis überführte, war ein rein literarisch-künstlerisches Engagement, das jedoch, ausgehend vom Theaterraum, verstanden als ein Mikrokosmos der sozialen Welt, die Wahrnehmungsstrukturen, den Blick auf die Welt, die Vorstellungen von der Welt, die Einstellungen zur Ordnung der Dinge in dieser Welt beeinflussen wollte.[120]

Die Transformation der möglichen Wirkungsweisen des Theaters fasste Brecht bereits einige Jahre vor der Begegnung mit Benjamin als seine oberste Direktive auf, wie beispielsweise auch die Auseinandersetzung mit dem Soziologen Fritz Sternberg belegt. Dieser hatte im *Berliner Börsen-Courier* den Niedergang des Theaters thematisiert und die Aufgabe desselben gefordert.[121] Brecht reagierte auf dessen Intervention mit der Forderung nach einem zeitgemäßeren Theater, das der gewandelten Institution auch ein neues Publikum

[118] Vgl. Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken,* 103f.; Pfohlmann, Oliver: *Literaturkritik in der Weimarer Republik.* In: Literaturkritik. Geschichte — Theorie — Praxis. Herausgegeben von Thomas Anz und Rainer Baasner. München: Beck 2004. 114–127. Hier: 115f.

[119] Vgl. unten: 73.

[120] Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken,* 88.

[121] Ebd., 109f.

erschließen sollte, woraufhin Sternberg allerdings bezweifelte, dass Brecht dies mit seinen bisher verfassten Stücken zu leisten imstande wäre. Brechts weitere Reaktion beschränkte sich schlicht auf die Arbeit an neuen Stücken dieses "epischen" Theaters. Die politisch zunehmend prekäre Situation der folgenden Jahre verhinderte allerdings, dass der mit der *Dreigroschenoper* schlagartig berühmte Brecht von 1928 an zum Erfolgsautor wurde.[122] Nachdem Brecht bereits im März 1929 die Pädagogik als primären Zweck seiner theatralischen Arbeit deklariert hatte[123] und somit an einer weiteren Radikalisierung seiner technischen Veränderungen arbeiten wollte, formulierte er zunehmend auch seine Ansprüche an die Selbstverortung der ihn umgebenden Intellektuellen. Benjamins zentrale Überzeugung, dass es zu keiner Verwässerung der klassenmäßigen Zugehörigkeit kommen könne, wurde von Brecht geteilt:

> Wollen die Intellektuellen sich am Klassenkampf beteiligen, so ist es nötig, daß sie ihre soziologische Konstitution als eine einheitliche und durch materielle Bedingungen bestimmte intellektuell erfassen. Ihre häufig zutage getretene Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, ist konterrevolutionär. Nur Evolutionäre glauben an eine Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung durch 'Mittun'.[124]

So klar die Absichten innerhalb des bürgerlich-intellektuellen Lagers für Brecht waren, so wackelig klingt ein schematischer Erklärungsversuch, warum die Intellektuellen überhaupt die Ziele des Proletariats teilen würden:

> Das Interesse des Proletariats am Klassenkampf ist klar und eindeutig, das Interesse von Intellektuellen, das ja historisch feststeht, ist schwerer zu erklären. Die einzige Erklärung ist, daß die Intellektuellen nur durch

[122]Brecht besuchte 1929 Kurse bei Fritz Sternberg, der über den funktionalen Zusammenhang von Marxismus und den Geisteswissenschaften lehrte. Von Sternbergs Wohnung aus verfolgten Brecht und einige andere die blutig niedergeschlagenen Demonstrationen am 1. Mai 1929. Sternbergs Berichte dieser traumatischen Zeugenschaft Brechts legen den Schluss nahe, dass er seinen literaturpolitischen Einsatz seinem nunmehrigen Erfolg zum Trotz erhöhen wollte und dafür offener mit kommunistischen Haltungen operierte, ohne die Distanz zur Partei zu verlieren. Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht,* 13–15; Sternberg, Fritz: *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht.* Göttingen: Sachse & Pohl 1963. 25.

[123]So schreibt er in *Über Stoffe und Form*: "Haben wir uns in den Stoffen einigermaßen orientiert, können wir zu den Beziehungen übergehen, die heute ungeheuer kompliziert sind und nur durch *Form* vereinfacht werden können. Diese Form aber kann nur durch eine völlige Änderung der Zwecksetzung der Kunst erlangt werden. Erst der neue Zweck macht die neue Kunst. Der neue Zweck heißt: Pädagogik." (GBA 21, 302–304. Hier: 303f.) Benjamin sollte genau an dieser schematisierenden Vereinfachung fortwährend Anstoß nehmen.

[124]Brecht, Bertolt: *Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn.* [1929] In: GBA 21, 337–340. Hier: 339.

> die Revolution sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können. Ihre Rolle in der Revolution ist dadurch bestimmt: es ist eine intellektuelle Rolle.[125]

Die Voraussetzungen des Engagement-Begriffs bei Brecht gehen 1929 von ähnlichen Problemfeldern aus, wie sie oben für Benjamin herausgestellt wurden.[126] Auffällig an der zuletzt herbeizitierten Äußerung Brechts ist dabei allerdings, dass er tatsächlich historische Muster für die Tätigkeit des Intellektuellen gelten lässt und insofern die Rolle eines führend eingreifenden Denkers nicht ausschließt, wie er sie bei Marx und Lenin vorgezeichnet sieht.[127] Während Brecht zwar selbst, wie bereits oben erwähnt, für sich die Rolle des künstlerisch-revolutionierenden Denkers beanspruchte, der die gesellschaftlichen und bewusstseinsbildenden Voraussetzungen der Politik adressiert, so trägt doch seine didaktische Absicht von Anfang an stärker einen schematisierenden Hang zur Doktrin. Im Gegensatz zu Benjamin, der weiterhin an einer hochgradig vermittelten Wirksamkeit seiner kritischen Betätigung festhielt, waren die gewohnten Effekte bei Brecht und sein Vertrauen in die marxistischen Erklärungsmodelle tatsächlicher Vorgänge (hinter den Vorgängen[128]) optimistischer. Allerdings, und das wird auch der weitere Verlauf ihrer gemeinsamen Überlegungen zeigen, war Brechts öffentlicheres Wirken oftmals dafür verantwortlich, dass er nicht nur zu einem pragmatischeren Umgang mit seinen Mitteln tendierte, sondern auch, dass er sich in gröberen, journalistischen Begriffen einen Standort definieren musste. Im Gegensatz zu Benjamins Bemühungen um den theoretischen Feinschliff an den intellektuellen Wirkungsstrategien war Brecht 1929 zudem gezwungen, seine nach außen hin unklare Position zu bestimmen. Gerade seine zugespitzte Aufführungspraxis der Lehrstücke rückte ihn in der Presse gleichermaßen in ein kom-

[125]Ebd.

[126]Vgl. die Formulierung Brechts: "Eine allgemeingehaltene Mißbilligung einiger menschlicher Eigenschaften macht keinen Revolutionär aus. [...] Aber man muß sie politisieren in ihrer eigenen Sphäre, jeden Nerv an ihnen, jeden Gehirnstrang." (*Muster der Motive junger Intellektueller.* [1929/30] in GBA 21, 335–337.)

[127]Ebd., 338: "Die Funktion, die sie [die Intellektuellen, MS] zu erfüllen hätten (man kann sie hier rein aus ihrem Verhalten während des Krieges bestimmen), darf aber nicht verwechselt werden mit einer Funktion, die das Proletariat, wie die Geschichte zeigt, schon Intellektuellen zuerteilt hat, einer eminent wichtigen und ganz unentbehrlichen Funktion: der der Führung. (Die Wichtigkeit dieser Funktion sich schon aus der Tatsache, daß es in den historischen Fällen zumindest sehr schwierig ist, zu entscheiden, ob diese Individuen wie Marx, Lenin usw. vom Proletariat eine Funktion zugewiesen erhalten haben oder ihrerseits dem Proletariat eine Funktion zuwiesen. ...)"

[128]Vgl.: *Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen.* [1939/40] In: GBA 22.1, 519–520.

munistisches wie auch in ein antikommunistisches Licht[129] — ein Umstand, den Brecht durch eine theoretische Aufarbeitung seiner Synthese von dichterischer Produktion und marxistischer Soziologie mit Hilfe von Karl Korsch ausräumen wollte. Denn obwohl Brechts Ziele klar definiert waren, erschien der Annäherungsprozess an diese ohne eine dezidierte Programmatik unklar. Während sich für seine schriftstellerische Praxis die beiden Fluchtpunkte der didaktischen Auseinanderlegung realer Verhältnisse und andererseits die Aktivierung des Publikums aus ihrem konsumierenden Schlummer war, geschah dies großteils noch ohne ein öffentliches Erklärungsmuster seiner Mittel. Für Benjamin ergab sich allerdings an dieser Stelle genau der Einsatzpunkt seiner eigenen Überlegungen, nicht nur zur Form und Technik des zeitgenössischen Theaters, sondern vor allem auch zur allgemeinen Reflexion der praktischen Möglichkeiten der linksbürgerlich-revolutionären Autoren. Die methodischen Umfunktionierungen Brechts waren der ersehnte Ausgangs- und Kontrastpunkt für Benjamins Kritik seiner eigenen Arbeitsweise und deren genereller Möglichkeit. Dass diese Perspektive bei Brecht eine höchst willkommene war, belegt deren unverzüglich geplantes Projekt einer gemeinsam organisierten Zeitschrift, die sich als Verband von spezialisierten Intellektuellen mit genau diesen Fragen nach einem kooperativ erarbeiteten, historisch somit reflektierten Standard der schriftstellerischen 'Technik' befassen sollte — das aus dem Nachlass beider Autoren zu rekonstruierende Projekt von *Krisis und Kritik*. Obwohl es nicht verwirklicht werden konnte und die Öffentlichkeit während der Vorbereitungsphase keinerlei Ausrichtung oder theoretische Fundierung vorgestellt bekam (und es so nicht zur Klärung von Brechts Position beitragen konnte), stellt es aufgrund der darin fortentwickelten Intellektuellenproblematik ein unvergleichlich wichtiges Projekt zum Ende der Weimarer Republik dar. Die zunächst nur aus disparaten Andeutungen ersichtliche Haltung Benjamins wuchs dort zu einer spezifischen Unternehmung (und Ausrichtung) eines Kreises von Intellektuellen an, die sich der Neuartigkeit ihrer geplanten Maßnahmen bewusst waren. Im Gegensatz zu direkt aktivistischen (Hiller), vordergründig solidarisierten (Becher), von vornherein distanzierten Positionen (Döblin oder auch Julien Benda), versuchten der Kreis um Brecht und Benjamin die konsequenten Schlussfolgerungen aus ihren (möglichst drastisch einzustufenden) realen Handlungsmöglichkeiten zu ziehen und sich dabei auf ihre höchst individuellen Spezialisierungen zu konzentrieren. Weder eine parteipolitische Direktive noch eine missionarisch-marxistische Abstraktheit war einer anonymen Öffentlichkeit näher zu bringen, sondern die in wechselseitiger Berichtigung erarbeiteten Umfunktionierungen der intellektuellen Produktionsmittel waren für andere Spezialisten als notwendig materialistisch

[129] Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken,* 112f.

zu fundierende zu erhellen.[130] Außergewöhnlich war dabei vor allem, dass die somit erreichte Wirkung ihrer geistigen Anstrengungen kein vorgefertigtes Ergebnis zeitigen sollte, sondern sich aus den individuellen Reaktionen der erreichten Rezipienten zu entwickeln hätte.

Für Benjamin bedeutete dies erstmalig einen produktiven und kritischen Umgang mit dialektisch-materialistischen Methoden. Da diese aus dem praktischen Erfahrungsschatz der einzelnen Mitwirkenden heraus kritisiert und weiterentwickelt werden sollten, konnte er tatsächlich eine auf die Revolution hindrängende Betätigung anstreben, die sich einer vorschnellen Eingliederung in vorgefertigte Gesinnungen und Vorgehensweisen entzog:

> Hier sprach sich eine Verbindung von Politik und Leben aus, die für Benjamins Zugang zum Kommunismus konstitutiv bleiben sollte: Ihn interessierte politische Praxis, die den einzelnen in seinem Glücksstreben wahrnahm und unterstützte; für die Revolution konnte er sich begeistern, weil sie, wie die Surrealisten sagten, eine 'Befreiung in jeder Hinsicht' verhieß.[131]

Retrospektiv erwies sich diese Betätigung, die ihre Kritik noch auf die basale epistemologische Ebene der (eigenen wie fremden) Bewusstseinskonstruktion und -kolportage richten wollte, somit als nicht minder esoterische Verausgabung. Denn obgleich die intendierte Ausrichtung Benjamins frühen Arbeiten diametral entgegensetzt war, so mussten auch diese Arbeiten einer Überlieferung anheim gegeben werden, die eine Interpretation und Aufarbeitung künftigen Generationen überantwortete.

2.4 "Krisis und Kritik"

Der Impuls zur Zeitschrift *Krisis und Kritik* lässt sich zurückdatieren bis auf den Mai 1929 und fällt somit in die erste Phase des Kennenlernens von Benjamin und Brecht.[132] Brecht hielt damals in einigen Notizen das Vorhaben fest, das er als "entwurf zu einer zeitschrift" bezeichnete, wobei er es noch mit dem Arbeitstitel "kritische blätter" versah.[133] Die inhaltlichen Korrespondenzen zu Benjamins späteren Entwürfen sind dabei deutlich genug, um die Notate beider aufeinander beziehen zu können.[134] Ausgangspunkt ist, wie bereits oben dargestellt, die inhaltliche Verbindung zwischen der generellen Krise der

[130] Vgl. Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken,* 121.
[131] Wizisla, *Benjamin und Brecht,* 12f.; Die erwähnte 'Befreiung' findet sich bei Benjamin im Sürrealismus-Aufsatz, GS II.1 307.
[132] Ebd., 117.
[133] GBA 21, 330–331.
[134] *[Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis und Kritik']* [1930] In: GS VI, 619–621.

Zeit und der schriftstellerisch-wissenschaftlichen Arbeitsmöglichkeit nicht nur sichtbar zu machen, sondern diese als konturiertes Problem soweit auszustellen, um es als Arbeitsfeld für verschiedene Autoren urbar zu machen. In den ersten Monaten ihrer Bekanntschaft — Brecht sprach dabei weitgehend von einem Arbeitsverhältnis[135] — lassen sich bis auf diese ersten programmatischen Absichtserklärungen kaum Fortschritte beobachten. Diese setzen erst gut ein Jahr später ein, wie sich aus der Korrespondenz des geplanten Verlegers Ernst Rowohlt ersehen lässt, der zwar im Sommer 1930 anfänglich noch Skepsis zeigte, sich allerdings binnen weniger Wochen von der gemeinsamen Entwicklung des Vorhabens überzeugen ließ.[136] Ab dem Herbst 1930 wurde deutlich, dass die Zeitschrift, herausgegeben von Benjamin, Brecht, Bernard von Brentano und Herbert Jhering, über ständige Mitarbeiter verfügen sollte, worunter vor allem Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Alfred Kurella und Georg Lukács zu verstehen waren. Die Wunschbesetzung dieser Redaktion variierte allerdings enorm, sodass auch Robert Musil, Theodor Wiesengrund, Ludwig Marcuse, Alfred Polgar, Kurt Weill oder Erwin Piscator von Rowohlts Seite aus angedacht wurden.[137] Benjamin nennt zudem noch einige andere, darunter auch Alfred Döblin, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Karl Korsch, Herman Kantorowicz oder Fritz Sternberg.[138] Diese Auswahl stellte den Versuch dar, einen repräsentativen Querschnitt relevanter Autoren zu mobilisieren, die allerdings entsprechend ihrer inhaltlichen und persönlichen Affinitäten zu den Initiatoren Abstand oder Bereitschaft zum Projekt signalisierten. Trotz der sich immer weiter zuspitzenden Situation im Jahr 1930 — die enorme Arbeitslosigkeit unter Akademikern und die immer weiter eingreifende Pressezensur wie auch die Aufführungsverbote führten vor allem unter Autoren zu prekären Arbeitsverhältnissen — gelang es allerdings nicht, einen größeren Kreis von sich betroffen fühlenden Schriftstellern zu versammeln. Kracauer und Brentano erfuhren außerdem ein Mitarbeitsverbot vom Feuilletonleiter der Frankfurter Zeitung, Friedrich Grubler. Die ab Herbst ernsthaft in Zusammenarbeit mit dem Rowohlt-Verlag anvisierte Zeitschrift wurde in weiterer Folge von einem ersten Erscheinungstermin im Januar 1931[139] immer wieder um einige Monate verschoben und letztlich nicht realisiert.[140] Dabei waren die formalen Anforderungen an die Zeitschrift

[135]Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 64f.

[136]Ebd., 117f.

[137]Brief Ernst Rowohlts an Bernard von Brentano vom 8. September 1930, zitiert nach: Ebd. 127.

[138]GS VI, 620.

[139]Brief von Walter Benjamin an Gershom Scholem vom 3. Oktober 1930. GB III, 541.

[140]Für eine detaillierte Darstellung der Widernisse und Diskussionen, die sich im Zuge der Konkretisierung der Zeitschrift ergaben, vgl.: Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 147–163.

von Anfang an darauf ausgelegt, einen losen Rahmen zu bilden, der für eine monatliche Auseinandersetzung mit dringenden Themen und generellen technischen Begebenheiten flexibel genug blieb, ohne zu große Verpflichtungen von den einzelnen Mitarbeitern zu fordern. Dennoch wurden die inhaltlichen Differenzen zu schwerwiegend, da die theoretischen Ansprüche divergierten und nicht gerade bescheiden gehalten waren, sodass Benjamin in einem Brief an Brecht im Februar 1931 seine Mitherausgeberschaft aufkündigte.[141] Während Benjamins grundlegende Ansprüche vom tatsächlich realisierbaren Heft nicht erfüllt werden konnten, bemühten sich die verbleibenden drei Herausgeber dennoch um den Aufbau der Zeitschrift, die allerdings im Frühsommer 1931 aufgegeben werden musste. Verschärft durch den Bankrott des Rowohlt-Verlages traten die Pressenotverordnungen der publizistischen Freiheit der verbliebenen Gruppe so nahe, dass sie zwar umso mehr eine eigene Zeitschrift brauchten, um diese zu bekämpfen, allerdings von vornherein keine Möglichkeit hatten, diese Gegenöffentlichkeit zu erarbeiten.[142]

Doch worin bestanden diese inhaltlichen Anforderungen an eine Zeitschrift, die fast einenhalb Jahre lang den gemeinsamen Brennpunkt der theoretischen Auseinandersetzung nicht nur zwischen Benjamin und Brecht, sondern auch dem weiteren Kreis um Brecht darstellten? In jenem Brief, der Benjamins Rückzug aus dem Projekt kundtat, liefert Benjamin eine retrospektive Zusammenfassung seiner Anforderungen an dieses:

> Die Zeitschrift war geplant, als ein Organ, in dem Fachmänner aus dem bürgerlichen Lager die Darstellung der Krise in Wissenschaft und Kunst unternehmen sollten. Das hatte zu geschehen in der Absicht, der bürgerlichen Intelligenz zu zeigen, daß die Methoden des dialektischen Materialismus ihnen durch ihre eigensten Notwendigkeiten — Notwendigkeiten der geistigen Produktion und der Forschung, im weiteren auch Notwendigkeiten der Existenz — diktiert seien. Die Zeitschrift sollte der Propaganda des dialektischen Materialismus *durch dessen Anwendung auf Fragen dienen, die die bürgerliche Intelligenz als ihre eigensten anzuerkennen genötigt ist.*[143]

Es wird anhand dieser auffallend exakt gewählten Formulierungen deutlich, dass *Krisis und Kritik* die praktische Selbstermächtigung der zuvor nur theo-

[141] GB IV, 15.

[142] "Die bürgerlichen Organe sind durch die heutige Zensurverordnung derartig eingeschüchtert, dass wir alle von heute ab Freiwild sind ... Auf der andern Seite müssten wir jetzt aus 200 Gründen eine Zeitschrift haben." (Bernard von Brentano an Bertolt Brecht am 18. Juli 1931. Eine Abschrift des Briefes findet sich im Nachlass von Brentano, im Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Zitiert wird nach Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 123.)

[143] GB IV, 15.

retisch dargestellten Mindestanforderungen an bürgerliche Intellektuelle durch Benjamin und Brecht werden sollte. Aus den Organisationsversuchen der Zeitschrift lassen sich insofern einige zentrale Punkte zur faktischen Umsetzung ihrer Positionen ableiten. Doch obwohl es für die inhaltliche Grundausrichtung ("scharf nach links"[144]) entscheidend sein sollte, dass es sich um ein denkendes Kollektiv handelte, lässt sich annehmen, dass die gesamte Konstruktion von *Krisis und Kritik* auf den gemeinsamen Überlegungen von Benjamin und Brecht aufbaut. So schreibt Benjamin an Gershom Scholem am 3. Oktober 1930:

> Ich habe diesem Plan zum Verlage Rowohlt den Weg gebahnt, indem ich mich zum Vertreter der organisatorischen und sachlichen Losungen machte, die ich gemeinsam mit Brecht in langen Gesprächen für diese Zeitschrift ausgearbeitet habe.[145]

Dieses so von Benjamin für Brecht und ihn reklamierte Konstrukt verdient hinsichtlich seiner fundamentalen Positionierung Beachtung: denn als ein erstes Kennzeichen lässt sich festhalten, dass Benjamin und Brecht nicht nur ihre betont bürgerliche Rolle zur Distanznahme von Parteipolitik und Proletariat benutzen wollten, sondern auch eine inhaltlich-programmatische Metaebene für die Zeitschrift beanspruchten. Denn bevor überhaupt Mitstreiter für die Ausarbeitung der verschiedenen Themen[146] auf diese gemeinsamen "Losungen" hätten verpflichtet werden können, galt es, die Absicht der gemeinsamen Anstrengung als eine den anderen Zeitschriften und Publikationen übergeordnete anzuerkennen. Die Kritik, die im Titel geführt werden sollte, galt insofern nicht einer literarischen oder weitgehend künstlerischen Kritik, die auf neuartige Weise vollzogen werden sollte. Vielmehr waren noch weitere Abstraktionsgrade eingeplant, die sich nicht nur von der Vorgehensweise einer gelungenen Kritik absetzen sollten, sondern deren prinzipielle Möglichkeit als solche zur Verhandlung zu stellen versucht hätten. Zudem hätte diese Reflexion auf die fundamentale Möglichkeit eines solchen Unterfangens als theoretisches Verhalten sich Rechenschaft darüber abzulegen, inwiefern die soweit abstrahierten Debatten fruchtbar gemacht und in Praxis überführt werden könnten. In Brechts frühesten Notizen heißt es demgemäß:

> Die 'K. B.' [Kritischen Blätter, MS] müßten kritisch in umfassender Weise sein, indem sie nicht nur Kritik zur Anwendung bringt, sondern sie vor allem zuerst schafft. Sie hat als erstes Kritik zu *ermöglichen*.[147]

[144]So Ernst Rowohlt in den Briefen an Bernard von Brentano, vgl. Fußnote 138.
[145]GB III, 541.
[146]Einige Gesprächsprotokolle vermitteln einen Eindruck von den vorgeschlagenen Inhalten, die aufgenommen werden sollten. Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 145f.
[147]GBA 21, 330.

Kritik aber zu "ermöglichen" bliebe unverständlich ohne die nachfolgenden Formulierungen:

> Die 'schildernde, auswählend anempfehlende' Haltung der Kritik hat ihre Berechtigung ebenso verloren wie jener Teil der Literatur, der lediglich oder hauptsächlich schildernd und auswählend anempfehlend dem Stoff gegenübersteht. Sie wird ersetzt durch die theoretische, wobei sie sich bewußt ist und dieses Bewußtsein verbreitet, daß damit ihre einträgliche Stellung im kapitalistischen Produktionsprozeß aufgegeben ist.[148]

Entscheidend an diesen Formulierungen ist, dass im Zuge der Verhandlung von Theorie und Praxis nicht von einer Tätigkeit oder einer Reflexion, sondern einer *Haltung* die Rede ist. Insofern kann überhaupt erst davon gesprochen werden, dass nicht die Verfahrensweise oder deren lesbare Ergebnisse einfach exemplarisch vorgezeigt werden sollten, sondern dass die Möglichkeit, diese als eine bewusst eingenommene Arbeitshaltung vorzulegen und durchzuexerzieren als dem Verfahren inhärente Reflexionsstufe mitgezeigt werden sollte. In dieser analytischen Gebrochenheit des kritischen Vorgehens liegt die Möglichkeit begründet, eine Disziplin der Kritik allererst zu "ermöglichen". Denn nicht nur das Urteil eines Kritikers sollte damit bezweifelbar und angreifbar sein, sondern auch die gesamte Haltung desselben, anhand welcher Maßstäbe er seine Kritik legitimiert, welcher künstlerischen/gesellschaftlichen Entwicklung diese Maßstäbe entspringen, etc. Erst durch eine Ausweitung des Gegenstandes der Kritik soll es somit möglich werden, das Verfahren dieser scheinbar übergeordneten Instanz der 'Kritik' selbst in eine methodische Weiterentwicklung einzugliedern.

Mit dieser Kategorie der *Haltung*, die nicht zufällig an das in sich gespaltene Gebaren der Akteure des epischen Theaters erinnert, sollte die scheinbar unhinterfragte Autorität der Kritik auf ein neues Fundament gestellt werden können — dem des dialektischen Materialismus. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge und Abläufe sollten insofern zum gemeinsamen Ausgangspunkt einer umfassenden künstlerischen Selbstkritik werden, die das schroffe Gefälle von distanzierter Beobachtung der θεωρία zur praktischen Veränderung abflachen könnten. Nachdem die in ihrer Funktion zergliederbare kritische Prüfung selbst als ein rational zu entwickelnder Ablauf ausgewiesen wäre, könnte ein gemeinsamer Standard ihrer Vorgehensweise erarbeitet werden. Insofern bedingt dieses erste Kennzeichen der *Haltung*, das einer vorgelagerten Betrachtungsebene, paradoxerweise *zur* Anbindung der Theorie an die Praxis, ein zweites Moment dieses Vorhabens, das in seiner notwendigen Kooperation von Spezialisten besteht.

[148] Ebd., 330f.

Setzt man anstelle einer wie auch immer legitimierten Autorität ein diskursives Begründungsgeflecht, so wird die legitimierende Gewalt dieser verlorenen Instanz auf ein plural angelegtes Feld möglicher Urteilspositionen hin verstreut. Zugleich wird allerdings eine andere Grundbedingung einer solchen kritischen Vorgehensweise eingesetzt, nämlich die, dass lediglich aus dem Konsens einer Gruppe ein graduelles Maß an Legitimität bezogen werden kann. Dieser Verlust einer letzthin gültigen Begründung für eine theoretische Position beruht dabei auf der vorausgesetzten Vielfalt spezialisierter Intellektueller, wie auch auf der schlichten Tatsache, dass die (ganz unpathetisch) unabschließbare Praxis zum Maß der theoretischen Einsicht wurde. Auch diese Prozessualität, die an sich hinsichtlich jeglicher physischer wie theoretischer Handlung evident scheint, gerät zu einem isolierten Problemfeld, sobald sie mit dem Prinzip der *Haltung* zusammengedacht werden muss. Der Nimbus des 'Werkes', das in sich geronnene Handlung mit einer unerklärlichen Zutat von Raffinesse, Genie, Meisterschaft amalgamiert und so nicht als Artefakt, sondern als in sich organisches Ganzes gefasst wird, stellt das verteufelte Gegenstück dieser Ästhetik der rationalen Entwicklung dar. Denn an jedem in seiner Gemachtheit analysierbaren Kunst*produkt* muss der Verweis auf seinen bewussten Bauplan mitsuggeriert werden, sofern er nicht als supplementierende Rezeptionsanleitung nachgereicht wird.

> Die 'K. B.' verzichten nicht auf den Abdruck von Literaturprodukten. Aber sie stellt sie nicht als Fertigprodukt aus, um sie dem persönlichen Geschmack des Lesers zu überlassen. Sie muß das Bild einer Fabrik in Tätigkeit gewähren. Sie veröffentlicht jeweils die Gründe, die sie zum Abdruck veranlaßt haben, äußert sich auch kritisch, in obigem Sinn. Sie verficht und erläutert den Grundsatz, daß die üblichen Gefühle der Sympathie oder Antipathie zu Kunstwerken, die allemal auf einen 'Geschmack' hinauslaufen, 'über den sich nicht streiten läßt', gar keinen Wert haben und daß auch ein Urteil keinen Wert hat, das nicht formuliert und fordernd ist. Sie lehrt also 'eingreifendes Denken'.[149]

"Eingreifendes Denken" wird anhand dieser Rekonstruktion deutlich als Denken, das selbst auf Verwertbarkeit und Nützlichkeit zielt. Umgekehrt allerdings bleibt die Voraussetzung für die Anerkennung dieses Gebrauchswertes die mögliche Analysierbarkeit — nur wenn man auch in die Abläufe dieses Denkens eingreifen kann, wenn dieses seine Funktionsprinzipien preisgeben kann, ist es einer solchen Betrachtung überhaupt zugänglich.[150] Folgender

[149] GBA 21, 331.

[150] Benjamin hat den Begriff des 'eingreifenden Denkens' nur in abgewandelter Form verwendet, etwa als "eingreifende Kritik" (GS III, 224) oder als "eingreifende Produktion" (GS VI, 619). Um das Verhältnis einer kritischen Offenlegung spezialisierten Verhaltens

Abschnitt von Brechts früher Notiz zu den *Kritischen Blättern* vermag dies noch zu verdeutlichen:

> Die Theorie oder vielmehr zunächst die Theorie*n* werden nicht 'fertigen' Werken abgezogen, sondern eher an jenen Punkten sichtbar gemacht, wo Werke die Literatur dem Leben 'annähern', wobei Leben soziologisch-ökonomisch gemeint ist; diese Kritik löst also fertige Werke in unfertige auf, geht also analytisch vor, jeweils das Werk als persönliches Dokument des Verfassers außer acht lassend, aber die Punkte sammelnd, die in ihm für weitere Werke nützlich sind, also geeignet für unpersönliche Anwendung.[151]

Diese Textpassage verrät einiges über die Unschärfe der so verwendeten Begriffe: denn die Rede ist, trotz des Gewichtes der hier verhandelten Größen wie Theorie, Praxis, Subjektivität usw., wiederum von künstlerischen Verfahrensweisen und Erkenntnisständen.[152] Daher kann von einer allgemeinen, soziologisch-ökonomischen Meßlatte des "Lebens" die Rede sein, die also andere, spezialisiert-wissenschaftliche Erkenntnisse voraussetzt, ohne diese wiederum kritisch hinterfragbar werden zu lassen. Nur so kann diese permanente Ausstellung von Praktiken zu einer produktiven Fortführung gereichen, da das Betätigungsfeld von vornherein ein eng abgestecktes bleiben soll und auch der Terminus des "Experiments", also die Erprobung an der Praxis, ein künstlerisch-technischer bleibt. Soweit jedenfalls war diese Grunddisposition einer kollaborativ kritischen "Haltung" für Brecht ein überschaubares und an seiner professionellen Tätigkeit orientiertes Unterfangen — für Benjamin hingegen standen hier Begriffe zur Debatte, die auf einer weiterreichenden Ebene hinterfragt werden sollten, wie sich weiter unten hinsichtlich seiner Interpretation der Theaterpraxis Brechts zeigen wird. Auch die Zeugnisse, die vom Scheitern der Zeitschrift überliefert sind, belegen den Umstand, dass für Benjamin wirklich Prinzipienreflexion das Ziel solcher Überlegungen war,

---

zu bezeichnen, kann auch folgender Abschnitt aus der Notiz *Das Denken als ein Verhalten* dienen: "Das eingreifende Denken. Praktikable Definitionen: solche Definitionen, die die Handhabung des definierten Feldes gestatten. Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf." (GBA 21, 422.)

[151] GBA 21, 331.

[152] Diese allgemeine Diskrepanz innerhalb der vorgenommenen Themenfelder bemerkt auch Erdmut Wizisla hinsichtlich Benjamins retrospektiver Programmatik, die oben zitiert wurde: "Benjamins Satz und das Spektrum der maßgebenden Themen und Probleme erwecken den Eindruck, daß es sich um eine Zeitschrift gehandelt hätte, die in erster Linie theoretische, politische und philosophische Fragen behandeln sollte. Das ist nicht falsch, am Werke waren aber *Künstler* und *Kunsttheoretiker*, die ästhetische und schaffenstheoretische Erörterungen nicht in den Hintergrund zu rücken gedachten. Dabei ist vor allem das Verhältnis von gesellschaftlichem und kunstttechnischem Fortschritt debattiert worden." (Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 129.)

womit er allerdings weitgehend alleine dastand. Denn auch die aus dem bereits Entwickelten zu folgernde Grundannahme, dass eine sich derartig selbst beobachtende Kritik nur an den Werken einer Gruppe von Spezialisten vollzogen werden kann, bietet bereits Anlass zu verschiedenen Auslegungen.

Neben den zahlreichen praktischen Vorteilen, die eine derartig zusammenarbeitende Gruppe von Intellektuellen vereinen kann — von der Erweiterung der beschränkteren, individuellen Netzwerke angefangen, in inhaltlicher, publizistischer und ökonomischer Hinsicht, bis hin zu einer so selbst geschaffenen Gegenöffentlichkeit — lassen sich auch in theoretischer Hinsicht die Überlegungen Brechts und Benjamins trennen. Für Brecht, so lässt sich grob sagen, waren pragmatische Ziele der Wirksamkeit und Umsetzbarkeit seiner Pläne ausschlaggebend. Neben dem Zeitschriftenprojekt versuchte er sich in zahlreichen Organisationsformen und inhaltlichen Ausrichtungen daran, Gruppierungen von Kunstschaffenden und Intellektuellen zu formieren. Ob es sich nun um *Krisis und Kritik* handelte, oder einen gemeinsam mit Benjamin angedachten Heidegger-Lesekreis[153] um diesen zu "zertrümmern"[154], eine um 1931 geplante *Gesellschaft materialistischer Freunde der Hegelschen Dialektik*[155] oder einen zur selben Zeit projektierten *Marxistischen Klub*, zeugen solche Vorhaben von der Überzeugung, dass in alle denkbaren Richtungen der eigenen Entwicklung durch gemeinsames Vorgehen Synergien zu nutzen seien, die ein einzelner Intellektueller nicht aufwiegen könnte.

> Gemeinsam ist den Gruppierungen und Zeitschriftenplänen, daß Intellektuelle und Künstler ihre Organisierung zur Schaffung einer Gegenöffentlichkeit für notwendig erachteten. Die Substanz der Aktivitäten beruhte auf der Profession der Beteiligten, zum methodischen Motor wurde in zunehmendem Maße die materialistische Dialektik.[156]

Dieser Grundhaltung allerdings korrespondiert eine soziologisch-politische Einschätzung Brechts. Im Zuge seiner Überlegungen zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft insistiert er mehrfach darauf, dass ein Einzelner, als kleinstmögliche soziologische Größe, genauso wie die Totalität einer Gesellschaft sich einer Einschätzung entzögen.[157] Diese inkommensurablen Ein-

[153]Heidegger wurde, obwohl beide mit seinem Werk nicht vertraut waren, zur Zielscheibe, da er ihnen als der unpraktischste, realitätsfernste Denker galt. Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht,* 78.

[154]Walter Benjamin berichtet Scholem von diesem Vorhaben in einem Brief vom 25. April 1930, in: GB III, 522.

[155]Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht,* 78–80.

[156]Ebd., 84.

[157]Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.* Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2002. 303.

heiten allerdings werden vermittelt durch verschiedene Gruppierungen, die anhand von bestimmten Kriterien gebildet und als Kompromiss zwischen den beiden Extremen bedingt eingeschätzt werden könnten. Denn das Individuum stehe "nicht nur der Masse, sondern Gruppen innerhalb der Masse gegenüber. Es spricht zu Gruppen, und diese Gruppen erst sprechen zur Masse. Wer dies weiß, weiß die Voraussetzung zu jeder Art Organisation."[158] Die Problematik der gesellschaftlich zu vernachlässigenden Größen beschäftigte Brecht weitreichend, wie beispielsweise das erste als episches Theaterstück bezeichnete *Mann ist Mann*[159] aus dem Jahr 1926 belegt. Obwohl das Stück in seiner Aussage schwer zuordenbar blieb[160], verhandelt Brecht darin die generelle Frage nach gesellschaftlicher Organisation, Ordnungsstiftung und der Möglichkeit, diese auf mehr denn eine bloße Überzeugung zu gründen. Während in diesem Lustspiel "ein Mensch wie ein Auto ummontiert"[161] wird, dekliniert Brecht verschiedene Ebenen der Frage nach geschlossenen Sinnstrukturen, wobei vor allem deutlich wird, dass eine geschlossene Ökonomie von Bedeutung das ganze Stück hindurch als brüchige Hilfskonstruktion dargestellt wird. Die paradigmatische Organisation des Militärs gerät dabei zu einem Abstoßungspunkt, der die Insuffizienz einer vermeintlich total geltenden hierarchischen Signifikanz verdeutlicht. Das Individuum, sofern es nicht Ausdruck oder Stellvertreter einer größeren Gruppe oder Instanz ist, wird dabei zu einem Kreuzungspunkt verschiedener identifikatorischer Achsen, die sich allerdings nur hinsichtlich größerer, gruppenweise organisierter Strukturen als bedeutende erweisen können. Individuelle Größen allerdings zeigen sich gegenüber der aristotelisch klingenden Identitätslogik von "Mann ist Mann", die auf Wiederholbarkeit angewiesen bliebe, resistent:

> Als erstes in einer langen Reihe von Stücken Brechts [...] untersucht es [Das Stück *Mann ist Mann*, MS], was passiert, wenn eine abstrakte Ordnung der Ideen auf die konkrete Wirklichkeit übertragen wird und *führt* das Material *vor*, an dessen Medialität jede Ordnung scheitern muß. Brecht entwickelt aus dem Stoff, aus dem die Trauerspiele sind,

[158]Erdmut Wizisla führt zudem eine Notiz Brechts an, auf der er bereits vor seinen ersten Überlegungen zu den *Kritischen Blättern* festhält, dass das Denken des einzelnen immer "interesselos" und daher "fast immer wertlos" sei, denn "wertvoll d.h. eingreifend ist es wenn mehrere interessierte argumente herbeischaffen" (Bertolt Brecht-Archiv: BBA 363/30, in: Wizisla, *Benjamin und Brecht,* 139.) Vgl. Brecht, Bertolt: *Individuum und Masse.* In: Ders.: Werke in 20 Bänden. Band XX: Schriften zu Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. 60.

[159]Die frühere Fassung, die Brecht später unter dem massiven Eindruck des Faschismus gerade hinsichtlich seiner gruppendynamischen Einschätzungen im Jahr 1938 nochmals überarbeitete, findet sich in: GBA 2, 93–168.

[160]Vgl. Müller-Schöll, *Theater des konstruktiven Defaitismus*, 201f.

[161]GBA 2, 123.

ein Lustspiel.[162]

Während die Figur des Galy Gay somit zum Exempel der unkalkulierbaren Individualität wird, versucht das Stück auf die strukturellen Bedingungen der Orientierung der Figur einzugehen und dabei umgekehrt aufzuweisen, dass auch die Wirksamkeit des Einzelnen unmöglich bleiben muss, sofern dieser die elementaren Strukturanforderungen nicht reflektiert. An der Tatsache, dass Brecht auf eine gesellschaftliche Deutbarkeit dieser Analyse verzichtet, zeigt sich allerdings, dass er eher die Schwierigkeiten einer adäquaten soziologischen Einschätzung aufzeigen als eine entsprechend korrigierende Erklärung geben wollte und konnte.[163] Denn gerade seine anhaltenden Versuche, Spezialistengruppen zu bilden und an konkreten Problemstellungen gemeinsam zu arbeiten dokumentieren spezifische — und als solche immer wieder neuartig angelegte — Versuche mit dieser Grundproblematik umzugehen. Die Darstellung aber der fundamentalen Insuffizienz jeglicher Erklärungsstruktur, sofern es darum ging *facta bruta* zu erfassen, illustriert ebenfalls, dass die bereits umrissene Prozessualität des Zeitschriftenprojekts strukturelle Gründe hatte, die über einen bloßen Willen zum Fortschritt hinausreichten.

Walter Benjamins Position kam diesen Überlegungen zwar nahe, hinsichtlich der Frage nach kollaborativer Organisation allerdings bleibt für ihn noch eine weitere Perspektive relevant, nämlich diejenige einer Vermeidung von subjektivistischer Willkür. Benjamins andauernde Auseinandersetzung mit Carl Schmitt und die immer wieder implizit auftauchende Kritik an dessen Argumentationen zeugt von seinem frühen Unbehagen an letztlich unbegründeter Geschlossenheit jeglicher Ordnung, ganz gleich ob sich diese auf eine vermeintlich letztgültige artistische Autorität des romantischen Künstlers oder eine finale politische Instanz zur Legitimation eines Beschlusses bezieht:

> Benjamins allgemeine kunstsoziologische These, die sich durch seine Arbeiten der 20er und 30er Jahre zog, war, daß die Figur des modernen Künstlers, den er entschieden als Allegoriker verstand, mit dem Konzept des souveränen Subjekts korrespondierte, das den Ordnungsschwund und die Deontologisierung der Wirklichkeit selbstmächtig und exemplarisch zu kompensieren und am Ende abfangen könne. Und genau dagegen setzte er, den Diskurs der Klassischen Moderne über dessen eigene Grenze hinaus radikalisierend, jene Kritik an, in der er versuchte, die bodenlose Kontingenz aufzuzeigen, die auch allen Totalitätskonstruktionen anhaftete, die Produkte souveräner ästhetischer oder politischer Akte sein sollten — jene Kritik, die er früh schon gegen Schmitts Souveränitätslehre formuliert hatte.[164]

[162]Müller-Schöll, *Theater des konstruktiven Defaitismus*, 208.
[163]Vgl. Ebd., 228f.
[164]Makropoulos, Michael: *Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische*

In Ergänzung zu Michael Makropoulos, der in Benjamins Arbeiten der 30er-Jahre eine konsequente aber auf Offenbarung fußende Strategie ausmacht, aus den Medienstrukturen einen Funken objektiverer Wahrheit zu schlagen[165], bietet die bisher entwickelte Programmatik der Zeitschrift die Perspektive, dass Benjamin gezielt an der Entwicklung intersubjektiv geteilter Kompromisse arbeitete, die zwischen den Polen von Legitimität und subjektiver Willkür provisorische — doch vergleichsweise tragfähige — Zwischenglieder bildeten. In Absetzung von Brechts pragmatischer Selbstermächtigung in der Gruppe deuten die metaphysischeren Auseinandersetzungen Benjamins darauf hin, dass er sich trotz der prinzipiellen Unbegründbarkeit eines individuellen politischen Standpunktes durch die Verständigung mit spezialisierten Kollegen eine labile Legitimation sichern wollte, die als solche um ihre fragliche Solidität wusste. Bereits an dieser Stelle ist es auffallend, dass Benjamin gezielt mit einigen wenigen, von ihm als relevant eingestuften Persönlichkeiten[166] wie Brecht nicht nur Kontakt aufnahm, sondern auch Austausch und Zusammenarbeit anstrebte, um sich aus diesen eine vage Konsolidierung seiner Theoreme zu schaffen. Wie weiter unten noch zu zeigen sein wird, nahm diese Aktivität Benjamins mit der zunehmenden Schwierigkeit zu publizieren und der schrittweise erfolgenden Ausrichtung auf die Leserschaft seiner Nachwelt zu, wodurch die vorerst strategisch wirkenden Schulterschlüsse mit geschichtsträchtig agierenden Autoren nicht nur zunehmend den Charakter einer inhaltlichen Absicherung, sondern auch den einer archivierenden Überwinterung annahmen.

Der Versuch allerdings, selbständig eine Gruppe von Fachleuten zu etablieren, die ihre Arbeitsweise zum exemplarischen Vorgehen intellektueller Arbeit machen sollten, indem die erst nach und nach zu erarbeitende Haltung der wechselseitigen (konstruktiven) Kritik ausgesetzt blieb, beleuchtet auch Benjamins distanzierte Haltung gegenüber der kommunistischen Partei. Wie bereits oben erwähnt[167] verband Benjamin mit dem Parteieintritt seit seiner Russlandreise vor allem die Preisgabe persönlicher Freiheit, weshalb seine weiteren affirmativen Äußerungen vor allem während der frühen

Moderne in Deutschland. In: Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Herausgegeben von Manfred Gangl und Gérard Raulet. Frankfurt am Main/New York: Campus 1994. 197–211. Hier: 205f.

[165]Vgl. Ebd., 207.

[166]So schreibt er im *Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis und Kritik'*: "Da die Zeitschrift sic ihre Grundlagen erst erarbeiten muß, kann sie sich im Ganzen nicht auf Autoritäten stützen. Sie muß sich vielmehr ihre Mitarbeiter unter der bürgerlichen Intelligenz im weitesten Sinne suchen, sofern sie nämlich Spezialisten auf irgendeinem Gebiet sind und sich in ihrer Haltung unbestechlich erwiesen haben." (GS VI, 619.) Ähnliches gilt auch für die persönliche Etablierung Benjamins ad parnassum.

[167]Vgl. oben: 22.

Rezeptionsphasen seiner Schriften mehr schlecht als recht mit einer kommunistischen Haltung abzugleichen versucht wurden.[168] Aus mehreren Gründen allerdings sollte davon Abstand genommen werden, denn trotz so manchem positiven Bezug auf den Kommunismus war er für Benjamin zu allen Zeiten vor allem das geringere aus einer Reihe von Übeln[169] gewesen, von dem er sich primär eine gesicherte Lebenssituation und gebesserte Arbeitsbedingungen versprach.[170] Auch Äußerungen, die politische Akte tätiger Gewalt begrüßten, sind in diesem Kontext soweit zu relativieren, als Benjamin um das Jahr 1930 aus seiner persönlichen Notsituation auf die Eskalation der innenpolitischen Spannungen bis zum Bürgerkrieg hoffte[171], um dadurch eine proletarische Organisation zur politischen Macht überhaupt wahrscheinlich werden zu lassen. Zudem verband Benjamin eine methodische Affinität mit einer sehr speziellen Spielart des theoretischen Marxismus, die für ihn vor allem ein weites intellektuelles Betätigungsfeld für eine heterodoxe Kulturanalyse zu bieten schien. Allerdings lässt gerade dieses Interesse den Kontrast zu einer zentralistisch-indoktrinären Parteipolitik augenfällig werden, denn entgegen der grob schematischen Grundkategorien einer marxistischen Ästhetik oder überhaupt jeglicher Basis/Überbau-Argumentation suchte er (entsprechend der Überlegung zu den "Gruppen" Brechts) Vermittlungsglieder, die jene großen gesellschaftlich-kulturellen Wechselwirkungen ohne vorformulierte Grundperspektiven zum Sprechen bringen sollten. Die Untersuchung solcher "Zeichen- und Bildkonstellationen"[172] entgegen einer mechanischen Doktrin

[168]Selbst kritischere Einordnungsversuche wie beispielsweise derjenige von Günther Hartung versuchten auf den positiven Gehalt kommunistischer Methodik bei Benjamin hinzuweisen: vgl. Hartung, *Der Stratege im Literaturkampf,* 28. Vgl. dazu: Küpper/Skrandies: *Rezeptionsgeschichte,* 17–22.

[169]Vgl. Wizisla, Erdmut: *Revolution.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 665–695. Hier: 669.

[170]Am 17. April 1931 hält Benjamin gegenüber Scholem beispielsweise fest, dass für ihn ein Parteieintritt nur im Falle einer bolschewistischen Revolution denkbar wäre: "Insbesondere sollst Du nicht meinen, daß ich das Schicksal meiner Sachen in der Partei, bzw. die Dauer einer möglichen Parteizugehörigkeit betreffend, die mindesten Illusionen habe. Aber kurzsichtig wäre es, diesen Umstand nicht für abänderungsfähig zu halten, wenn schon unter keiner kleineren Bedingung als der einer deutschen bolschewistischen Revolution. Nicht als ob eine siegreiche Partei im geringsten zu meiner heutigen Sache ihre Stellung revidieren würde, wohl aber in dem anderen, daß sie mir anders zu schreiben möglich machen würde." (GB III, 24.) Wie die nachfolgenden Absätze verraten handelt es sich nicht um die inhaltlichen Optionen des Schreibens, sondern um die Bedingungen seiner kleinen "Produktionsanstalt". (Ebd., 25.)

[171]Vgl. Jerzewski, *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Diszplin,* 125f.; bzw. Benjamin: *Nochmals: Die vielen Soldaten.* [1929] In: GS IV.1 461–463. Hier: 463; *Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift 'Krieg und Krieger'. Herausgegeben von Ernst Jünger.* [1930] In: GS III, 238–250. Hier: 250.

[172]Palmier, *Walter Benjamin,* 995.

ästhetischer Analyse prägte spätestens seit der *Einbahnstraße* Benjamins Arbeiten und blieb die große methodologisch zu erarbeitende Herausforderung, der sich die *Passagen-Arbeit* zu stellen versuchen sollte. Dennoch bleibt eine tendenziell marxistische Grundhaltung (als *Haltung*) das behelfsmäßige Ausgangsmaterial von Benjamins terminologischen Erkundungen, wie Hannah Arendt vermerkt:

> Was Benjamin am Marxismus gerade in seiner kommunistisch revolutionären Gestalt anzog, war die Radikalität einer Kritik, die sich nicht mit Gegenwartsanalysen bestehender Verhältnisse begnügte, sondern die gesamte geistige und politische Überlieferung mit in Betracht zog. Entscheidend war für ihn die Frage der Tradition überhaupt, und zwar genau so wie Scholem sie, allerdings ohne der Problematik gewahr zu werden, in einem der Briefe an den Freund anschneidet. [...] Scholem appelliert an 'die Moralität der Einsichten' und versteht nicht, daß es gerade diese Moralität war, die Benjamin eine Rückkehr und Fortsetzung jeglicher Tradition schlechterdings verbot.[173]

Während Benjamins Bemerkungen zur Krise der Erfahrung und damit der Überlieferung in genereller Hinsicht weiter unten noch nachgezeichnet werden[174], bezeichnet diese allgemeine Tendenz Benjamins zur Überformung theoretischer "Traditionen" für ihn eine weitere produktive Möglichkeit seines spezifischen Marxismus. Versteht man diesen als eine Ausgangsbasis, die über die von Arendt erwähnten Bedingungen der Überlieferung und die direkte Auseinandersetzung mit Gleichgesinnten eine enorme thematische und methodische Breite gewinnen konnte, so erscheint die Verbindung zu den Zeitschriftenplänen nicht abgelegen. Denn gerade die von vornherein auf heterogene Ausgangspunkte angelegte Diskursplattform von *Krisis und Kritik* verstand sich explizit als die Zurschaustellung der theoretischen Reibung solcher Experimente.[175] Im zuvor zitierten Brief an Scholem fasst Benjamin dies bereits als ein Signum seiner generellen Situation zusammen:

> Es fällt mir doch im Traume nicht ein, Unfehlbarkeit, ja auch nur Richtigkeit in anderm Sinne, als dem des notwendig, des symptomatisch,

[173] Arendt, Hannah: *Die finsteren Zeiten.* In: Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Herausgegeben von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 66–84. Hier: 83.

[174] Vgl. unten: 86.

[175] "Die Aufgeschlossenheit für scheinbar konträre Positionen ergab sich aus dem Versuch, eingefahrene Problemstellungen aufzubrechen und der gesellschaftlichen Wirklichkeit radikal zu begegnen. Dem dialektischen Materialismus ist in den programmatischen Dokumenten Vorrang eingeräumt worden — ein Vorrang, der jedoch mißverstanden wird, wenn die Grundausrichtung auf 'Propaganda-Zeitschrift für den dialektischen Materialismus' verkürzt wird." (Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 138.)

> des produktiv Falschen von ihr [seiner Situation, MS] zu beanspruchen.[176]

Fern von jeglicher Orthodoxie erlangten die durch die Zeitschrift anvisierten Haltungen für Benjamin eine Relevanz, die seine Arbeitsweise grundlegend tingierten und damit auch die darauf abgestimmten politischen Aspirationen dirigierten.

Die politisch ebenfalls stark persönlich gefärbte Position Brechts korrespondierte daher mit derjenigen Benjamins, sodass deren gemeinsame Absicht zur Umfunktionierung bestehender Kategorien und Strukturen zu "nützlichen" Vorrichtungen zum programmatischen Impuls werden konnte.[177] Dieser verstand sich dabei als die ästhetisch inspirierte Fortsetzung dialektisch-materialistischer Forschung nach Kriterien einer auf empirisch nachprüfbaren Versuchsanordnungen aufbauenden Wissenschaftlichkeit.[178]

Der Stellenwert von *Krisis und Kritik* für Benjamin ist somit kaum zu überschätzen und macht einen weiteren gewichtigen Grundzug des Projekts als logische Folgerung des bereits Referierten, wie auch als Horizont des gesamten Vorhabens nachvollziehbar. In Brechts frühen Notizen bildet folgender Abschnitt den Kern der gemeinsamen Anstrengungen:

> *Die 'K.B.' errichten den Standpunkt, daß es in der Literatur Erfindungen und Entdeckungen gibt, die die Methoden sämtlicher Schriftsteller*

[176] GB IV, 24.

[177] Palmier beschreibt Brechts Haltung gegenüber dem Kommunismus folgendermaßen: "Brechts Stellung zum Kommunismus war kompliziert. Anders als Piscator stand er der KPD und ihren Kulturorganisationen fern, hielt sich nicht für einen 'proletarischen' oder 'revolutionären', sondern für einen 'bürgerlichen Intellektuellen', der sich die Sache des Proletariats zu eigen gemacht hatte und sich in seinen Stücken wie in seinen Essays bemühte, die dialektische Methode zu entwickeln. Ebenso ambivalent war sein Verhältnis zur Sowjetunion. Er sah in ihr ein aufregendes Experiment, machte aber aus ihr — im Gegensatz zum BPRS — kein Kultobjekt. [...] Brecht, der mit Karl Korsch in Verbindung stand, auch wenn er die Orientierung von dessen Zeitschrift *Kommunistische Politik* nicht teilte, genoß in den kommunistischen Milieus eine kritische Sympathie. Man warf ihm die Kälte seiner (Lehr-)Stücke vor, betrachtete jedoch seine politische Bewußtwerdung und seinen Willen, den Marxismus zu propagieren, mit Wohlwollen. Er beanspruchte für sich keine Orthodoxie, und seine Verwendung der marxistischen Methode bei der Behandlung ästhetischer Fragen war eine höchste eigenwillige." (981)

[178] Beiden ging es ja darum, die 'culinarische Kritik' zu entmachten und die Kritik zu einem selbst kritisierbaren methodischen Unterfangen werden zu lassen, das gelinde gesagt wissenschaftlichen Kriterien genügen sollte: "Brecht, der bei der Untersuchung gesellschaftlicher Phänomene die 'wissenschaftliche Haltung', das Interesse am Experiment, vermißte, plädierte dafür, 'eine gewisse Empirie einzuführen in das kritische Verhalten, entfernt vom Geschmacksmässigen und Individuellen, eine wissenschaftliche Grundlage zu finden', damit die Kritik 'immer etwas Kontrollierbares' wäre." (Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 135f.; vgl. auch Brecht dazu: GBA 21, 250 und 434f.)

> *verändern müssen, so wie alle wissenschaftlichen und handwerklichen Sparten in jedem Augenblick einen technischen Standard haben, den der einzelne in ihnen Beschäftigte erreicht haben muß.*[179]

Der unaufgeregte Duktus Brechts deutet nur mit dem Hinweis auf die erstmalige *Errichtung* dieses Standpunktes darauf hin, dass die hier fast selbstverständlich auftretenden Behauptungen die verwendeten Begriffe weitreichend umfärben. Dabei lassen sich gemäß den bereits entwickelten Anforderungen an das Projekt einige Missverständnisse abwehren — nämlich die vermeintliche Einschränkung auf Literatur, die Gleichsetzung von Handwerk und schriftstellerischer Technik und die durch einen "Standard" implizierte teleologische Ausrichtung.

Die Verwendung des Ausdrucks *Literatur* wird in den Notizen umgehend fraglich, indem Brecht fortfährt: "Die 'K.B.' verzichten nicht auf den Abdruck von Literaturprodukten. Aber sie stellt sie nicht als Fertigprodukt aus, um sie dem persönlichen Geschmack des Lesers zu überlassen."[180] Wenn nun aber eigens betont werden muss, dass Literatur in Form eines ausdrücklich Gemachten ausgestellt werden soll, kann sich die erstere Verwendung nur auf den Komplex der Literatur im gesamten Kontext einer produktiv zu verändernden Institution beziehen, die als eine Aggregation von erlernbaren Praktiken betrachtet werden muss. Literatur ist insofern eher als eine gesellschaftliche Verortung einer Reihe von Tätigkeiten zu verstehen, die gleichermaßen rein theoretischer wie auch belletristischer Ausrichtung folgen können.[181] Zudem wird durch die Distanznahme von im engeren Sinne "literarischen" Produkten der über- oder nachgeordnete Operationsraum der Zeitschrift betont, die sich explizit mit dem gesamten erwähnten Bereich, von wissenschaftlicher Methodologie bis zur belletristischen "Anwendung" beschäftigen sollte. Wissenschaft und Handwerk liegen dadurch, gemessen an dieser spezifischen Perspektive, nicht in der gewohnheitsmäßig unterstellten Distanz zueinander. Wie bereits entwickelt, bezieht sich diese Annäherung an eine von Spezialisten abgesicherte Vorgehensweise, die sich zu einem Katalog von nachvollziehbaren, handhabbaren und damit reproduzierbaren Fertigkeiten fügen lässt. Der zweite Vorbehalt gegenüber einer fälschlichen Identifikation von Handwerk und schriftstellerischer Technik betont insofern, dass die Vermittelbarkeit dieser Kenntnisse zwar eine scheinbare Reduktion bedeutet, die Entwicklung dieses "Standards" allerdings ebenfalls eine rekonstruierbare

[179] GBA 21, 331.

[180] Ebd.

[181] Diese inhaltliche Erweiterung wird nachfolgend wichtig sein, um die ebenfalls leicht missverständliche "Literarisierung", auf die sich Benjamin und Brecht gleichermaßen beziehen, nicht zu eng zu fassen.

Reihe von Überlegungen zur Verfügung stellt, die fern von jeder Intuition oder Genialität Einblick gewähren sollen in die gesellschaftlichen Fundamente dieser Praxis. Die Entledigung dieser "Literatur" von undurchdrungenen Momenten nur vage begründbarer "Erfahrung" erweist sich somit als Versuch, eine zwar provisorische, doch diskursiv perfektionierbare Methodik zu erstellen, die somit dennoch einen Gewinn an argumentativer Komplexität bedeutet hätte. Die vorgeschützte Kargheit dieser "Technik" ließe sich zwar wie das Formelinventar eines Lehrbuches verwenden, die Erscheinungsform der Zeitschrift und auch die Präsentation der darin erschriebenen Kenntnisse und Vorgehensweisen allerdings verhindert eine solch naive Adaption von vornherein. Als konsequente Fortsetzung eines konstruktivistischen Ansatzes[182], der sich nicht nur auf die ästhetische Produktion beschränkte, sondern sich auch auf die Fortentwicklung soziologisch-empirischer Perspektiven erstreckte, stellt der Begriff der *Technik* das vielschichtige Kondensat des gesamten Zeitschriftenvorhabens dar. Der für Benjamin in weiterer Folge enorm bedeutsame Zug eines solchen Konstruktivismus allerdings besteht nicht in der subkutan erwirtschafteten reflexiven Komplexion, sondern vielmehr in der (historisch indizierten) Unverlierbarkeit aller auf diese Art gewonnenen Erkenntnisse — zu deren Maßstab nicht nur die geschichtlich herausragenden Mitdenker gehören, sondern eben auch der Anspruch auf politische Wirksamkeit.

Während weiter oben[183] noch darauf hingewiesen wurde, dass der Begriff des "Technischen" sich auch auf die gesellschaftlichen Strukturen und Agenturen bezieht, aus denen sich die Handlungsmöglichkeiten und Veränderungsbestrebungen der Autoren speisen, so tritt hier mit diesem weitreichenden Konstruktivismus eine ausufernde Bedeutungskomponente hinzu. Für Benjamin, der, wie bereits erwähnt, auf die umsichtige Legitimation dieser "technischen" Erkenntnisse besonderen Wert legte, entwickelte sich die Wechselwirkung der medialen Vermitteltheit jeglicher Einsicht zu einer weiteren historischen Messlatte für diese.[184] In diesem Punkt fügen sich die medienreflexiven Überlegungen (in direkter und indirekter Nachfolge etlicher Betrachtungen Siegfried Kracauers[185]) mit den massentheoretischen Untersuchungen beider zu einem fundamentalen Problemkomplex. Und auch die Bemühun-

[182]Vgl. zum spezifischen Konstruktivismus Benjamins S. 83f.

[183]Vgl. oben: 37.

[184]Wie sich umgekehrt allerdings auch die zunehmend unter konstruktivistischen Gesichtspunkten analysierte Geschichtsschreibung für Benjamin als strategisches Unterfangen einer Erstellung von historischer Relevanz darstellte, in dessen Wirkungsgefüge er sich einzuschreiben versuchte.

[185]Vgl. v.a. die Filmkritiken, die Kracauer bis 1933 für die Frankfurter Zeitung verfasste, wie auch seinen Essay zur Photographie von 1927.

gen Brechts um eine produktive Auseinandersetzung mit dem Rundfunk und dem Kino erhöhten die Dringlichkeit für Benjamin, eine theoretische Analyse auszuarbeiten, die der "Technik" eine schärfere Kontur verleihen könnte. Paradoxerweise bündeln sich so unter der generellen Losung der "Brauchbarkeit" und des nützlichen Denkens Begriffe, die von einer signifikanten Unschärfe zeugen — nicht zuletzt deshalb, da sie als Provisoria im Rahmen des Zeitschriftenprojekts nicht über den Status von schillernden Schlagworten hinaus entwickelt werden konnten. Benjamin ließ allerdings den Begriff der *Technik* nicht fallen und verwendete ihn gezielt, um den medientheoretischen, praxisbezogenen und auch engagierten Gesichtspunkt seiner Analysen, mit allen assoziativen Gehalten, die bisher entwickelt wurden, anzuzeigen. Im Rahmen der Zeitschrift kam man über ein breites Spektrum an Bedeutungsfacetten, das gleichzeitig ein Forderungskatalog war, nicht hinaus.

Die mögliche Spannweite dieser Begriffe lässt sich am ehesten aus den Gesprächsprotokollen ermessen, in denen nachzulesen ist, dass Benjamin "theologie" wie auch "materialistische dialektik"[186] als geeignete Ausgangspunkte für die kollektiven Überlegungen ansetzte. Wizisla betont dabei, dass diese "forschungsmethoden" hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit ausgeschlachtet werden sollten, um Versatzstücke gesicherten, folgenreichen Vorgehens zu erarbeiten:

> So mochte Benjamin zum Beispiel in der theologischen historisch-kritischen Forschung philologische Potenzen entdecken, die er in den 'Geisteswissenschaften' vermißte. Arbeitsschritte wie Text-, Literar- und Formkritik, ohne die jede Interpretation sich der Überprüfbarkeit begibt, dürften ihm auch für seine Disziplinen als nützlich erschienen sein.[187]

Von der Verwandlung solcher subjektiver Arbeitstechniken zu institutionalisierten Routinen zeugt Benjamins *Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis und Kritik'*, wo er von eigens dafür vorgesehenen Beiheften berichtet, die zur Sicherung dieses "Standards" mitkonzipiert wurden:

> Die Zeitschrift wird drei- bis viermal jährlich ein Beiheift ihrer laufenden Ausgabe beifügen. Diese Beihefte sind bestimmt, die kritischen und theoretischen Grundlagen der Kollektivarbeit, die naturgemäß in den laufenden Heften nur allmählich und tastend entwickelt werden können, zusammenzufassen.[188]

Nach einer tentativen Liste provisorischer Mitarbeiter kommt Benjamin nochmals auf die Funktion dieser Beihefte zurück — wobei die Äußerungen zu den

[186]Bertolt Brecht-Archiv, BBA 217/06, in: Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 137.
[187]Ebd.
[188]GS VI, 619.

Begleitausgaben zur Dokumentation des Erreichten mehr Platz einnehmen, als diejenigen, die der Programmatik bzw. der Zeitschrift im engeren Sinn gewidmet sind.

> Die Aufgabe der Beihefte ist die folgende:
> Sie sollen unabhängig von Aktualitäten, aber im engsten Anschluß an die vorliegenden Beiträge der laufenden Zeitschrift zu einer Sammlung von Thesen kommen, die für die Mitarbeiter an den kommenden Heften der laufenden Zeitschrift verbindlich sein sollen. Das heißt: es ist den Mitarbeitern der laufenden Zeitschrift wohl gestattet, an einzelnen dieser Sätze, die sie etwa glauben ablehnen zu müssen, begründete Kritik zu üben, nicht aber in ihren eigenen Arbeiten diese Sätze zu ignorieren.[189]

Dieser gemeinsame Standard sollte sich demnach, und das gilt dem dritten Vorbehalt bezüglich des obigen Brecht-Zitats, nicht an den zeitgenössischen Problemen orientieren, sofern diese von tagespolitischer Aktualität waren. Vielmehr ging es darum, eine freischwebende Verständigung auf verbindliche Arbeitstechniken zu extrapolieren, um die damit regelmäßig explizierten Grundannahmen ihrer Mittel deutlich und kritisierbar werden zu lassen. Teleologie gab es insofern nur als prozessualen Fortschritt durch die reziproken Einwände innerhalb der Zeitschriftenredaktion, im Sinne eines Glaubens an die Möglichkeit des gemeinsam erwirkten Fortschritts, nicht jedoch einer Zweckursache, die eine Grundausrichtung — abgesehen von Wirksamkeit und abstrakter kommunistischer Freiheit — bestimmt hätte. Die historische Relevanz dieses "Standards" bemisst sich, wie oben bezüglich der "Technik" angedeutet, also gemäß der Frage, inwiefern die spezialisierten Beiträge der einzelnen Redakteure als *Haltung* die theoretischen Erkenntnisse ihrer Disziplin umsetzen und ausstellen, um allgemein verbindliche Direktiven destillieren zu können. Die Beihefte sollten insofern ein Sammelsurium aller als relevant eingestuften Verfahrensweisen bilden, die zwar historisch deutlich verortet werden könnten, selbst aber keine überhistorischen Fluchtpunkte konstruieren. Ganz im Gegenteil dienten sie vielmehr dazu zu erweisen, dass jenseits von methodischer Beliebigkeit ein formbares Grundinventar an "Techniken" möglich wäre. Deren Ausrichtung auf einen möglichen Fortschritt blieb allerdings immer ausgerichtet auf deren experimentelle Erprobung — ähnlich wie Brecht seine "Versuche" auch als solche benannte — wodurch Fortschritt nur als Arbeitsfeld, nicht als sinnhohle und eigendynamische Ausrichtung verstanden wurde. Benjamin fährt fort:

> Das Redaktionskomitee der Beihefte braucht nicht unter allen Umständen einstimmig hinter den Lehrsätzen beziehungsweise Artikeln

[189] Ebd., 620.

> zu stehen, die es selbst in die Zeitschrift gibt oder zur Veröffentlichung in ihr zuläßt; daher ist es erforderlich, daß alle Thesen, beziehungsweise Ausführungen in den Beiheften von demjenigen Mitglied oder denjenigen Mitgliedern des obersten Redaktionskomitees gezeichneten werden, die sie verfaßt, beziehungsweise sich mit ihnen einverstanden erklärt haben. Der Ehrgeiz aller Schreibenden müßte sein, von jedem ihrer Beiträge in der laufenden Zeitschrift mindestens einen Satz in die Beihefte aufgenommen zu sehen.[190]

Diese selbstorganisierte Weiterbildungs-Gruppe engagierter Intellektueller wirkt somit zumindest hinsichtlich ihrer Anforderungen und der formulierten Ziele wie ein klar umrissenes Vorhaben. Faktisch verlief die Konsolidierung der Truppe allerdings friktionsreicher, da sich die Beteiligten nicht so einfach unter die von Benjamin und Brecht anvisierte autopädagogische Doktrin beugen wollten[191] und auch die 'herbeigeschafften' Beiträge den kollektiven Ansprüchen nicht genügten.[192] Paradoxerweise scheiterte das Vorhaben also vorweg auch daran, dass die angestrebte neue Organisationsform unter solidarischen Spezialisten nicht zur Festigung einer eingeschworenen Gruppe führte, die über ihre geniehaften Wirkungsansprüche erhaben gewesen wäre, sondern aufzeigte, wie wenig die einzelnen Mitwirkenden bereit waren, von ihren persönlichen Ansprüchen zurückzutreten. Wesentliche Reibungsfläche für diese weitgehend persönlichen Auseinandersetzungen waren allerdings die mitgebrachten ästhetischen Standpunkte der Autoren, die in weiterer Folge dazu führten, dass die von Benjamin und Brecht erarbeiteten Rahmenbedingungen sich mit ihren eigenen Grundansichten nicht vertrugen. Andererseits bezeugt der gleiche Umstand nicht minder, wie eng die Standpunkte Brechts und Benjamins sich zu diesem Zeitpunkt aneinander zu fügen bereit waren — denn inhaltlich wirkten die im Zuge der Zeitschriftenpläne entwickelten Arbeitsvorsätze noch einige Jahre lang nach. Bis zum Zeitpunkt der Emigration versuchten sich beide an schriftstellerischen Projekten, die den Anforderungen von *Krisis und Kritik* — wenn auch in abgewandelter Form — genügen

[190] Ebd., 620f.

[191] Die einzige Dokumentation dieses Scheiterns findet sich bei Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 147–163. Stellvertretend sei hier ein Teil von Ernst Blochs briefliche Unmutsäußerung gegenüber seiner späteren Frau Karola Piotrkowska vom 5. Oktober 1930 angeführt: "Ausserdem ist der Akkord des geniehaft-alexandrinischen Benjamin, des geniehaft-ungewaschenen Brecht übermäßig kurios.
Und was Benjamin organisatorisch angreift, macht er falsch. Macht aus Mücken Elefanten, die er dann durch ein Nadelöhr seiht. So verschroben, dazu so unmenschlich und aussenseitig zur gemeinsamen Sache. Ist nicht an meinem Frontabschnitt, wenn auch immerhin Front und im gemeinsamen Kommando." (Ebd. 148f.)

[192] Dies war beispielsweise Benjamins vorrangiger Kritikpunkt, als er seine Mitherausgeberschaft brieflich zurückzog. Vgl. GB IV, 15.

sollten. Die von Benjamin in den Jahren 1930/31 entwickelten Ideen prägten sein selbständiges Vorgehen in den nachfolgenden Jahren entscheidend und finden sich in kondensierter Form in seinen frühen Thesen *Was ist das epische Theater?* von 1931, die bereits zum Zeitpunkt des Scheiterns der Zeitschrift weiter auf die Relevanz der darin entwickelten Ansätze verweisen. Ein weiterer wichtiger Kreuzungspunkt der beiden zur Erhellung ihrer *technischen* Anforderungen findet sich im *Dreigroschenprozess* Brechts, den Benjamin bereits während der Abfassung intensiv verfolgte und simultan in seinem Aufsatz zur Geschichte der Photographie verarbeitete. Nachfolgend sollen daher einige Schlaglichter auf die Produktion beider gesetzt werden, die eine Umsetzung ihrer gemeinsam erdachten Schreibpraxis erahnen lassen, um abschließend auf die Fortführung dieser durch Benjamin in den ersten Jahren seines Exils einzugehen.

2.5 Spuren der Verwirklichung

Der Herbst des Jahres 1930, in dem sich für Benjamin das Scheitern der Zeitschriftenpläne abzeichnete, nachdem der Publikationszeitpunkt in Ermangelung geeigneter Beiträge immer weiter hinausgeschoben werden musste, war für Brecht von einem anderen Ereignis geprägt, nämlich dem Rechtsstreit mit der Nero Film-AG.[193] Brecht hatte Ende September 1930 gegen die Umsetzung seines Drehbuchs des *Dreigroschenfilms* geklagt, woraufhin gut ein Monat später das Urteil zugunsten der Produktionsfirma verkündet wurde. Am 19. November einigten sich Brecht und die siegreiche Filmgesellschaft auf einen Vergleich, den Brecht im Nachhinein als Resultat der Überraschtheit interpretierte, da das Urteil selbst für die beklagte Firma unerwartet positiv ausgefallen sei.[194] Seine *Haltung* während dieses Verfahrens versuchte er erst ein halbes Jahr später in der literarischen Rekonstruktion desselben auszugestalten, wobei zentrale Kategorien des Zeitschriftenvorhabens als Erkenntnisziele wiederkehren.

Für Walter Benjamin hingegen lag trotz seiner zurückgezogenen Mitherausgeberschaft[195], die von anklagenden Tönen nicht ganz frei war, die intensive Beschäftigung mit den gedanklichen Mitteln von *Krisis und Kritik* unverändert nahe. Dies bezeugt die erste Fassung seines thesenhaften Textes *Was ist das epische Theater?*[196], der anlässlich der Aufführung von *Mann ist Mann* am 6. Februar 1931, also am Tag nach seiner brieflichen Absage, ver-

[193] Vgl. GBA 21, 769.
[194] GBA 21, 452.
[195] Brief an Bertolt Brecht vom 5. Februar 1931, GB IV, 15f.
[196] *Was ist das epische Theater? (1) Eine Studie zu Brecht.* [1931] In: GS II, 519–531.

fasst wurde.[197] Ursprünglich als Artikel für die *Frankfurter Zeitung* gedacht, wurde der Text als zu entschieden auftretende Parteinahme für Brecht jedoch vom Theaterkritiker Bernhard Diebold verhindert und blieb somit ein zwar unveröffentlichtes, doch für Benjamin und Brecht wichtiges Verständigungsmittel hinsichtlich ihrer theoretischen Selbstansprüche.[198]

Beide Texte entstanden in regem wechselseitigen Austausch[199], sodass, wie in vielen Fällen, schwer zuzuordnen bleibt, wem welche Impulse zuzuschreiben wären. Deutlich wird in jedem Fall, dass für beide die Verhandlung der im Zuge von *Krisis und Kritik* erarbeiteten Problemfelder nicht auf ein isoliertes Projekt beschränkt bleiben konnte. Benjamins frühe Studie *Was ist das epische Theater?* stellt aus mehreren Gründen eine herausragende Beschäftigung seinerseits mit an Brecht geschulten Fragestellungen dar: Einerseits verausgabte Benjamin sich — zu einem guten Teil in eigener Sache, insofern er auf prinzipielle Fragen und Begründungen zielte — an der Praxis Brechts zu einem sehr frühen Zeitpunkt, da Brecht selbst noch kaum öffentlich über eine Theorie seiner Spielart des "epischen Theaters" publiziert hatte. Benjamin konnte dabei auf die reichen Diskussionen und die geteilten Zielvorstellungen zurückgreifen, verwirklichte aber eine vergleichsweise unabhängige Darstellung der Thematik. Trotz der relativ frühen Beschäftigung kann diese Auseinandersetzung mit Brecht als Benjamins selbständigste gelten, die den reflexiven Fluchtpunkt seiner weiteren Texte zu Arbeiten Brechts darstellt. Wie nah gerade die darin entwickelten Punkte Benjamins persönlichen Interessen standen, gibt eine kurz daraufhin verfasste Briefstelle wieder: Benjamin äußerte gegegenüber Scholem, dass Brechts Schriften (und vor allem die *Versuche*)

> die ersten — wohlverstanden: dichterischen und literarischen — sind, für die ich als Kritiker ohne (öffentlichen) Vorbehalt eintrete, weil ein Teil meiner Entwicklung in den letzten Jahren sich in der Auseinandersetzung mit ihnen abgespielt hat und weil sie schärfer als alle andern Einblick in die geistigen Verhältnisse geben, unter denen die Arbeit von Leuten wie mir sich hierzulande vollzieht.[200]

Gerade wegen der unbedingten Unterstützung für die von Brecht metho-

[197] Vgl. GB IV, 16 und: Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 80.

[198] Vgl. GB IV, 32 und 53.

[199] "Ich hoffe, Sie kommen sehr bald zurück, denn der Aufsatz den ich für die Frankfurter Zeitung über 'Mann ist Mann' schreibe, bedarf ihrer Hilfe sehr." (GB IV, 16.) Chryssoula Kambas vermutet einfach, dass die theoretischen Überlegungen zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst im *Dreigroschenprozess* auf Benjamin zurückgehen, obwohl gerade die soziologische Perspektive auf den Komplex der *Technik* Brecht näher gelegen haben mag. (Vgl.: Kambas, *Kunstwerk*, 545.)

[200] GB IV, 45.

disch aufgegriffenen Problematiken, die für Benjamin in dieser zitierten Passage in unmittelbare Nähe zu seiner alltäglichen Situation fallen, kann *Was ist das epische Theater?* als deutlicher Kreuzungspunkt aufgefasst werden. Dieser Eindruck wird zusätzlich davon verstärkt, dass die von Benjamin dargestellten Merkmale des epischen Theaters auch noch zum Zeitpunkt der erstmaligen Publikation des Textes im Jahr 1966 Befremden unter den mit Brechts Techniken vertrauten Wissenschaftern hervorrufen konnte. Zu nah waren die von Benjamin fokussierten Themenbereiche an den intimen Auseinandersetzungen des Kreises um Brecht im Rahmen des Zeitschriftenprojekts, zu ungewöhnlich die Perspektive auf theoretische Spitzfindigkeiten, die aus Überlegungen zum Lehrstück entstanden waren und die Benjamin herauszustellen versuchte, um vor allem auch seinen eigenen Überlegungen zur Rolle des Intellektuellen und dessen *Haltung* ein solideres Fundament in der Öffentlichkeit angedeihen zu lassen.[201] Deutlich wird dies in Benjamins Studie dadurch, dass die als Spezifika angeführten Merkmale des epischen Theaters sich nicht auf einen Formelvorrat verknappen lassen, wie er sich in der Brechtforschung über die Jahrzehnte späterhin ergeben konnte. Vielmehr ist die eigenständige Praxis Brechts als eine künftige Aufgabe umrissen, deren Spannungsfelder Benjamin darstellt, indem er sich letztlich um eine Definition drückt, vielmehr die zur Verhandlung stehenden Größen beschreibt, nämlich das Verhältnis von Bühne und Publikum, Inszenierung und Technik, Regisseur und Schauspieler, implizit aber natürlich auch jenes zwischen Kritiker und Schriftsteller, die sich hier ungenannt in eine produktionsorientierte Personalunion begeben. Diese Vorgehensweise steht in deutlichem Kontrast zum Titel des Textes, der mit der Frage "Was ist das epische Theater?" eine Definition in Aussicht stellt, wo letztlich allerdings vielmehr eine ausführliche Spezifikation der Frage vorgenommen wird. Während Benjamin oftmals eine andere Form des Titels bevorzugt, nämlich das von vornherein bescheidenere "Zu ..."[202], wird hier deutlich auf die noch nicht zu beantwortende Problematik eines gemeinsamen Vorhabens verwiesen. Erstaunlich ist aber gerade an diesem Umstand, dass es für eine "nur" mit Brecht vertraute Leserschaft unklar bliebe, im Fortgang welcher Problemhorizonte Benjamins Studie überhaupt einen Fortschritt darstellen könnte. Die reine Lektüre des Textes gibt dabei, wie im fragmentarischen Werk Benjamins des öfteren, nicht ausreichend Auskunft über die Grenzen jener thematischen Felder, die verhandelt werden. Dieser esoterische Charakter des Textes, der deutlich auch als ein Selbstverständigungsinstrument unter einigen Eingeweihten fungieren

[201] Vgl. Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 80f.

[202] Vgl. beispielsweise: "Zur Kritik der Gewalt", "Zur Brechtrezension", "Zur Lage der russischen Filmkunst", "Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers" u.ä.

soll, setzt gleichermaßen die Kenntnis der internen Debatten Benjamins und Brechts voraus, richtet sich gleichfalls aber an eine spezifisch interessierte Lesergruppe. Für eine solche wären wohl manche Fragestellungen nachvollziehbar gewesen (wie beispielsweise die Parteinahme für Brecht, die positive Beurteilung mancher Eigenart, ...), die generelle Ausrichtung des Textes allerdings verlässt sich auf eine nachträgliche Rekonstruktion der Diskussionszusammenhänge, wie sie aus den Gesprächsprotokollen, Notizen und Briefen von Benjamin und Brecht angestellt werden konnte.

Insofern hält *Was ist das epische Theater?* durch seine generelle Aufmachung und Vorgehensweise eine gewisse Schwebe zwischen Pamphlet und Werkstattbetrachtung aufrecht, die zudem ergänzt wird durch einen quasi performativen Umsetzungsversuch dessen, was aus dem zugrundegelegten "technischen" Programm gefordert wird, wobei bekannte Schlagworte wiederkehren:

> Der Funktionszusammenhang zwischen Bühne und Publikum, Text und Aufführung, Regisseur und Schauspieler blieb fast unverändert. Von dem Versuch, sie grundlegend abzuändern, nimmt das epische Theater den Ausgang. [...] Seiner Bühne bedeutet ihr Publikum nicht mehr eine Masse hypnotisierter Versuchspersonen sondern eine Versammlung von Interessenten, deren Anforderungen sie zu genügen hat. Seinem Text bedeutet die Aufführung nicht mehr virtuose Interpretierung sondern strenge Kontrolle. Seiner Aufführung ist der Text nicht mehr Grundlage sondern Gradnetz, in das, als Neuformulierungen, ihr Ertrag sich einzeichnet. Seinem Schauspieler gibt der Regisseur nicht mehr Anweisung auf Effekte sondern Thesen zur Stellungnahme. Seinem Regisseur ist der Schauspieler nicht Mime, der eine Rolle sich einzuverleiben, sondern Funktionär, der sie zu inventarisieren hat.[203]

Durch die sofort anschließende Deklassierung der "Berufskritik"[204], deren Stellungnahme im zu kritisierenden Betrieb befangen bleiben musste, wird Benjamins Studie selbst zum Bestandteil des zu verändernden Funktionszusammenhangs. Dadurch allerdings, dass die beschriebenen Veränderungen ausdrücklich erste Schritte hin zu einer neuen Theaterpraxis seien, kommt der Leser in den Genuss einer unverhofften Verwicklung in das Problemfeld des "Apparats" Theater. Dies zeigt sich überraschend deutlich auch im obigen Zitat: denn aus Benjamins Sicht besteht das epische Theater eben nicht in einer pädagogischen Institution, die durch veränderte Aufführungsverfahren einen didaktischen Mehrwert anstrebt. Vielmehr handelt es sich um eine reziproke Besserungsanstalt, die dem Publikum den enormen Stellenwert einer

[203] GS II.2 520.
[204] Ebd.

"Kontrolle" beimisst und insofern sich nicht ästhetisch, sondern prinzipiell vor diesem verantworten muss.[205] Diese "Ansammlung von Interessenten", die anstelle einer homogenen Rezipientenschar herbeigewünscht wird, hätte zur Reibfläche und Bewährungsstelle der Aufführung zu werden. Um diese Umfunktionierung des Publikums aber wahrscheinlich werden zu lassen, wäre ein methodisches Begleitheftchen, wie Benjamin es in der Frankfurter Zeitung unterbringen wollte, notwendig. Als solches verlängert er die Anforderungen an ein zeitgemäßes Theater[206] hin zum Leser und dehnt die funktionellen Veränderungen auf seinen eigenen Beitrag hin aus. Dem Zitat entsprechend findet der Leser ebenfalls "Thesen", die sich reflexiv auf den Modus der Darstellung und insofern der Darstellbarkeit beziehen. Die Apodiktik gilt dabei nicht den vorgestellten Thesen, sondern vielmehr der angenommenen Notwendigkeit, in kollaborativer Tätigkeit "Stellungnahmen" zu erwirken, die einen "Ertrag" an "Neuformulierungen" einbringen.

Doch welcher Optimismus bringt Benjamin dazu, das so verändert mitwirkende Publikum tatsächlich dazu bringen zu können, sich als notwendig involviertes zu erkennen? Die Antwort wird nur implizit gegeben und Benjamins These lautet dabei grob: Aufgrund der medialen Transformationen, die dem Publikum bereits eine veränderte Perspektive auf das Theater bescheren — nicht *ermöglichen*, da es unweigerlich geschieht — sind Adaptionen der Aufführungspraxis unumgänglich. Ähnlich wie die konstruktivistisch-reflektierte Praxis unter Schriftstellern und Kritikern das Thema der Zeitschrift war, soll nun das Publikum in den Status einer produktiven Mitwisserschaft um die sich vollziehenden Umwälzungen gebracht werden. Benjamins Aufklärungsarbeit, die am ehesten einer Pädagogik gleichkäme, beschränkt sich insofern auf die Feststellung eines grundlegenden Sachverhalts, an dem durch gemeinsame Beobachtung und Disput theoretisch gearbeitet werden soll. Dementsprechend finden sich in seiner "Studie zu Brecht" methodologische Grunddispositionen, keine konkreten Fragen der Aufführung. Die behandelten Kategorien sind von einer Tragweite, dass die gesamte Aufführungspraxis Brechts sich als verhandelbare Größe darin wiederfinden ließe. Was damit dennoch als unverhandelbare Grundstruktur dargestellt wird, bleibt allerdings eine genuin Benjaminsche Perspektive auf einen historisch-ästhetischen Sachverhalt, der als Problembereich von ihm konstruiert wird. Die folgenden Charakteristika werden von ihm als Konstanten innerhalb dieses Problemkomplexes herausgearbeitet:

[205] Vgl. diese Parallele zu Benjamins späterer Argumentation im Kunstwerkaufsatz: weiter unten, S. 140.

[206] Der historischen Relevanz seiner Intervention gilt auch der erste Satz des Textes: "Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen." (GS II.2 519)

2.5.1 Aufhebung der Distanz

Der Text hebt an mit der Feststellung, dass bestimmte Bestandteile des theatral genutzten Raumes sich in ihrer Funktionalität nicht mehr erschließen lassen, da sie den gegenwärtigen Anforderungen nicht mehr entsprechen:

> Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel der Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, ist funktionslos geworden.[207]

Die auf den Ausdruck des "sakralen" hinsteuernde Climax steht in ihrem rhetorischen Pomp der ernüchternden Diagnose der Passage zwar entgegen, bringt die Leserschaft damit aber genau in jenes Spannungsfeld, das dem historischen Umschlagspunkt entspricht, dem sich Benjamin zuwenden möchte. Denn nicht nur die Bühne des Theaters, sondern allgemeiner, die Bühne als solche sei Bestandteil eines "Apparates", der in seiner klassischen Form der Darbietung nicht nur eine bloße Formalität darstelle, sondern vielmehr die künstlerischen Möglichkeiten soweit vorbestimme, dass eine adäquate dichterische Betätigung gar nicht mehr möglich wäre.[208] Poesie als Ausgangspunkt des künstlerischen Erlebnisses wird mitsamt der durch den Orchestergraben distanzierten Aufführungsgewohnheit verabschiedet. Um noch zu betonen, dass es nicht nur darum geht, die überkommenen Praktiken mit neuen Akteuren zu versehen, wird en passant gegen das "politische Thesenstück"[209] protestiert, da es die Funktion des Theaters nicht verändere, vielmehr wertvolle Energien in bestehende, schwerfällige Vorgehensweisen vergeude. Das Publikum selbst soll in ein anderes Naheverhältnis zu den Abläufen auf der Bühne gebracht werden, ähnlich, wie Brechts Lehrstücke es versuchten. Im Gegensatz zu diesen allerdings, die auf eine völlige Synthese von Agierenden und Rezipierenden aus waren, wird bei Benjamin eine Selbständigkeit des Publikums betont, die trotz des vorausgesetzten kritischen Interesses eine unauf-

[207] GS II.2 519.

[208] "Immer weiter werden Tragödien und Opern geschrieben, denen scheinbar ein altbewährter Bühnenapparat zur Verfügung steht, während sie in Wirklichkeit nichts tun als einen hinfälligen beliefern. 'Diese bei Musikern, Schriftstellern und Kritikern herrschende Unklarheit über ihre Situation hat ungeheure Folgen, die viel zu wenig beachtet werden. Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde.' Mit diesen Worten liquidiert Brecht die Illusion, es gründe sich das Theater heute auf Dichtung." (Ebd.)

[209] Ebd.

hebbare Differenz bedeutet. Denn im Zuge der Aufführung von Lehrstücken konnten zwar für Kleingruppen Experimente durchexerziert werden, doch bezog sich der intellektuelle Nutzen der einzelnen dabei auf inhaltliche oder darstellerische Veränderungen qua Einsichten. Ein grundlegender Einspruch gegen die Aufführungspraxis als solche, wie Benjamin sie offenbar anstrebte, war nicht eingeplant, da das Modell des "Lehrstücks" die Voraussetzung blieb. Grosso modo allerdings bleibt die Frage nach der tatsächlichen Aufführung unbehandelt, dass es sich zwischen den Formen des Lehrstücks und des späteren "epischen Theaters" einordnen lassen sollte, wird allerdings suggeriert. Benjamins Spitze gegen den "sakralen" Charakter eines Schauspiels, dass seine Funktionsweise eher verschleiern, als einer produktiven Kritik zugänglich machen möchte, hievt die Betrachtung aber schon einleitend auf ein historisch-ästhetisches Niveau, das einen epochalen Einschnitt ankündigt.

Der Abbau der faktischen Distanz zu den Rezipierenden allerdings soll sich, im Idealfall, umkehren, um aus den Darbietungen auf reale Umstände schließen zu können. Die Aufführung als Aufführung zu begreifen, die in ihrer Reflektiertheit über sich selbst hinausweisen kann, stellt das ausdrückliche Ziel dar:

> Das epische Theater dagegen behält davon, daß es Theater ist, ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein. Dieses Bewußtsein befähigt es, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln und am Ende, nicht am Anfang dieses Versuchs stehen die Zustände. Sie werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht, sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Süffisance sondern mit Staunen.[210]

Hierbei wiederholt sich eine Überlegung, die bereits oben hinsichtlich der Praxisferne relevant war, nämlich, dass der umständliche Hinweis auf die Konstruktionsprinzipien jeglicher Wirklichkeit einen drastischen Umschlag in nützliche Erkenntnis zur Folge haben können soll. Die Aufhebung der Distanz ist insofern der Versuch, durch die Entschleierung einer Illusion der vermeintlichen Wirklichkeit genauere Konturen zu geben. Dass Kunst diese vorrangige Annäherung zu vollziehen habe, wird hier bereits als Ziel jeglicher künstlerischen Praxis veranschlagt.

2.5.2 Unterbrechung

Der gerade dargestellte Anspruch an ein in sich gebrochen auftretendes Theater, dass durch die verstärkte Einbeziehung des Publikums dessen kritisches

[210] GS II.2 522.

Potential zu entfachen vermag, um Schlüsse auf theaterferne Realitätsbezirke zu evozieren, ist kein geringer. Benjamin umreißt ihn einleitend auf gerade zwei Seiten, einschließlich jener Passagen, die verdeutlichen, dass der Text selbst eine verwandte Struktur zu entwickeln versucht, um die Leserschaft in das Spannungsfeld des Themas zu ziehen. Deutlich wird dadurch vor allem, dass sich diese nach einer derartigen Eröffnung fragen müssten, mit welchen Mitteln sich eine solche Umfunktionierung vollziehen lasse. Benjamin antwortet dementsprechend mit einer Reihe von Beobachtungen, die er der Brechtschen Vorgangsweise abdestilliert hat, präsentiert sie allerdings dergestalt, dass diese zu epistemologischen Grundwerkzeugen jeglicher künstlerischer Praxis werden. Dabei spielen vor allem die technologischen Entwicklungen des Rundfunks und des Kinos eine zentrale Rolle, da sie als alternative Kunstformen Wirkungen zeitigen, die auch für das Theater in gewandelter Form fruchtbar gemacht werden sollen. Um nun aber über die Aufdeckung — und damit die Beherrschung — solcher "Techniken" in einen produktiven Disput eintreten zu können, wendet sich Benjamin offensichtlich an Kunstschaffende.[211]

Dies zeigt sich an der weiteren Argumentation, die zwar apodiktisch auftritt ("Das epische Theater ist gestisch."[212]), sich aber deutlich genug auf bestehende Poetik bezieht, um ihre logische Vorgehensweise nachvollziehbar werden zu lassen. Die grundlegende Behauptung, dass das epische Theater durch die Unterbrechung der Abläufe die zugrundeliegenden Zustände aufdecken soll, wird nicht nur als ein Effekt der Verfremdung begriffen. Benjamin entwickelt dahingegen eine Semiotik der Geste, die als spezifischer Terminus von ihm geprägt wurde.[213] Zwar wird als erstes Beispiel angeführt, dass die "formale Leistung der Brechtschen Songs"[214] in der Unterbrechung der Hand-

[211]Genauer wird Benjamin auf die technische Parallele zu Film und Rundfunk ein Jahr später, in seinem Text *Theater und Rundfunk* eingehen, wo er die "pädagogische Funktion" der Unterbrechung herausstellt. Vgl. GS II.2 773–776. "Es ist hier nicht der Ort, die Theorie des epischen Theaters zu entwickeln, geschweige darzulegen, wie seine Auffindung und Gestaltung des Gestischen nichts als eine Zurückverwandlung der in Funk und Film entscheidenden Methoden der Montage aus einem technischen Geschehen in ein menschliches bedeutet." (775) Da die Unterbrechung zu Urteilen nötigt, schließt Benjamin: "Das dürfte zugleich erhellen, was es besagt, wenn an die Stelle der Bildung (der Kenntnisse) die Schulung (des Urteils) tritt. Der Rundfunk, dem es ganz besonders obliegt, auf altes Bildungsgut zurückzugreifen, wird dies am förderlichsten gleichfalls in Bearbeitungen tun, die nicht allein der Technik, sondern auch den Anforderungen eines Publikums entsprechen, das Zeitgenosse seiner Technik ist. Nur so wird er den Apparat vom Nimbus eines 'riesenhaften Volksbildungsbetriebs' (wie Schoen es ausdrückt) frei halten, um ihn auf ein Format, das menschenwürdig ist, zu reduzieren." (776)

[212]Ebd., 521.

[213]Vgl. Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 78.

[214]GS II.2 521.

lung besteht, doch lässt sich solch eine grobe Verlagerung der Publikumsaufmerksamkeit noch nicht als deutliche Freistellung der "Geste" begreifen. Denn diese steht als kleinste darstellbare Sinneinheit erst am unteren Ende einer Reihe von Unterbrechungen, die feiner aufzutreten hätten als der Song. Diese Suche nach immer exakter portionierten Sinneinheiten steht der klassisch aristotelischen Auffassung der Tragödie diametral entgegen, woher vorerst auch ihre Schlüssigkeit rührt. Aristoteles hatte in seiner *Poetik*, eben in umgekehrter Richtung, das Sinnganze des "Mythos" aus einer kunstvollen Verbindung von nachgeahmten Begebenheiten, die wiederum aus Handlungen bestehen, erklärt.[215] Dabei sollte ein Gefüge aus Charakteren (und deren Erkenntnismöglichkeiten) entstehen, das in seiner Verbindung ein schicksalsartiges Gepräge annimmt. Entgegen dieser Reihung von πράξεις, πράγματα und μῦθος soll ein möglichst wenig organisch auftretendes Gefüge erreicht werden, das seine Konstruiertheit zur Schau trägt, sodass die Unterbrechung von Benjamin zum formalen Prinzip analytischer Darstellung gemacht wird. Handlungen, die zergliedert werden, offenbaren dementsprechend, so Benjamin, die sie umgebenden und fundierenden Zustände. Daher sei es auch die Aufgabe des gesprochenen Textes, die Handlung zu unterbrechen[216], um somit die für sich betrachteten Handlungsweisen — die "Gesten" — in ihrer Fragwürdigkeit erkennen zu können. Nach Benjamin wecke Brechts Vorgehensweise das Staunen des Publikums, wonach er ihm unumwunden eine sokratische Qualität unterstellt:[217]

> Das epische Theater richtet sich an Interessenten, die 'ohne Grund nicht denken'. Das ist aber eine Haltung, die sie durchaus mit den Massen teilen. In dem Bestreben, diese Massen fachmännisch, aber ganz und gar nicht auf dem Wege über 'Bildung' am Theater zu interessieren, setzt Brechts Materialismus unzweideutig sich durch. 'Sehr rasch hätte man so ein Theater voll von Fachleuten, wie man Sporthallen voll von Fachleuten hat.'
>
> Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen.[218]

[215] *Poetik:* 1450a. In: Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2005. 19.

[216] "Ohne der schwierigen Untersuchung über die Funktion des Textes im epischen Theater vorzugreifen, kann festgestellt werden, daß seine Hauptfunktion in gewissen Fällen darin besteht, die Handlung — weit entfernt, sie zu illustrieren oder zu fördern — zu unterbrechen." (GS II.2 521.)

[217] Ebd., 522.

[218] Ebd. — Vgl. auch die Parallele zu den "Zeitungsjungen" im Kunstwerkaufsatz, GS I.2 455.

Vieles an dieser Konzeption bleibt gemäß der gerafften Darstellung Benjamins unklar: vor allem aber, wie man sich gerade diese Konstellation von vorausgesetztem Interesse im Publikum mit der Verweigerung, selbständig zu denken, vorstellen soll. Die Entdeckung — verstanden als isolierender Fokus und damit als situative Konstruktion — von Zuständen allein ist sicherlich kein Mittel, um diese schwer zu definierende Zielgruppe näher an die Bühne zu locken. Nachvollziehbar ist die gesamte Argumentation insofern nur, wenn das Interesse an den so konstruierten Zuständen beim Publikum angenommen wird, das dem Experiment der Darbietung die reale Erfahrung entgegensetzt, während die Frage nach der Platzierung, dem Arrangement und der Inszenierung der Unterbrechungen sich an die prinzipiell interessierten Fachleute wendet.[219] Unter dieser formalen Perspektive folgt Benjamin eng den Errungenschaften von *Krisis und Kritik*, indem er die dort angestrebte *Haltung* der Schreibenden nun als gesellschaftlich agierte Größe darstellbar werden lassen möchte, die sich aus kleineren, in sich reflektierten Einheiten, den Gesten, zusammensetzt. Die Fragestellungen, die er somit in den Vordergrund rückt, zeigen die theoretischen Voraussetzungen einer neuen Theaterpraxis, für deren faktische Umsetzung die Brechtschen Stücke nur ein mögliches Beispiel sind. Dass Benjamin hier grundlegendere Argumentationsebenen im Sinn hat, zeigt sich an seinem Beharren auf strukturellen Überlegungen, die sich von ihrer Umsetzbarkeit immer weiter entfernen.

2.5.3 Literarisierung

Die Unterbrechung als Mittel der Inszenierung wird deshalb nicht so sehr aus ihren zwingend anzunehmenden Wirkungen begründet, sondern implizit durch ihre Verwandtschaft mit anderen Medien:

> Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk. Es steht auf der Höhe der Technik. Hat sich bereits im Film mehr und mehr der Grundsatz durchgesetzt, es müsse dem Publikum jederzeit möglich sein, 'einzusteigen', verwickelte Voraussetzungen seien zu meiden, es müsse jeder Teil neben seinem Wert für das Ganze noch einen eigenen, episodischen besitzen, so ist das im Rundfunk einem Publikum gegenüber, das seinen Lautsprecher jederzeit willkürlich ein- und ausschaltet, strikte Not-

[219] Zwar will Benjamin genau diesen Unterschied aufheben, doch gelingt es ihm im Zuge seiner Darstellung nicht, zu begründen, ob das Interesse aus der inszenierten Unterbrechung resultieren soll, oder ein vorausgesetztes Interesse gebündelt wird, indem das Theater als solches kritisierbarer gemacht wird. Sein Fokus liegt eher auf dem angestrebten Zustand einer vollständigen, gemeinsamen Kritik realer Zustände, initiiert durch eine veränderte Theaterpraxis.

> wendigkeit geworden. Das epische Theater führt der Bühne die gleiche Errungenschaft zu.[220]

Die veränderten Voraussetzungen, die das Publikum, am Rundfunk geschult, mitbringt, zwingen zu einer "technischen" Transformation der Inszenierung. Eine so auf die gesellschaftliche Entwicklung ausgerichtete Einrichtung "Theater" wäre in der Lage, sich gemäß der veränderten Rezeptionsgewohnheiten in den Gestaltungsprozess selbst einzuschalten. Benjamin beharrt entgegen der scheinbaren Vereinfachung, die der notwendige "episodische" Wert jeder Sequenz bedeuten könnte, aber auf der gewonnenen Sinnhaftigkeit der Bruchstücke. Seine von Brecht herrührende Bezeichnung für die Verkleinerung der semantischen Einheiten lautet dabei: "Literarisierung".[221]

> 'Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des 'Gestalteten' mit 'Formuliertem', gibt dem Theater die Möglichkeit, den Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen.' Zu Instituten, ja zuletzt zum Buche selbst.[222]

Formulierungen lassen sich lediglich für diskrete Einheiten finden, die durch methodische Unterbrechung gewonnen wurden. Insofern meint die Literarisierung nicht einen unmotivierten Mehraufwand an Wortmaterial auf der Bühne, sondern einen Fortschritt der Benennbarkeit.[223]

Die dadurch transparenter gemachten Abläufe, die sich als ein überschaubares Ensemble von Gesten zeigen, werden so nicht als bloße Handlungsfolgen gezeigt, sondern als interpretationsbedürftige Konstellationen, die an schier jeder Stelle mit Ein- und Widerspruch zu rechnen scheinen. Da der Fokus soweit von der agierten Handlung abweicht, um die funktionalen und darstellerischen Modi bloßzulegen, könnten die Stoffe durchaus als bekannte vorausgesetzt werden, weshalb Brecht betont auf historische Stoffe zurückgriff.[224]

Für Benjamin galt es an dieser Stelle aber ein Missverständnis abzuwehren, da er sich bisher stark auf Unterbrechung konzentriert hatte und die dadurch gewonnenen Sinneinheiten scheinbar zu mehr Klarheit des in sich

[220] GS II.2 524.

[221] Vgl. GBA 21, 407.

[222] GS II.2 524f.

[223] Benjamin setzt diese Einsicht möglichst grundlegend an, da er im folgenden Absatz darauf zu sprechen kommt, dass vom semantischen Gehalt her dadurch auch gezeichnete Plakate nicht mehr hinter gespielten Gesten zurückstehen würden (II.2 525.) Die Wirklichkeit wird in der Inszenierung als eine Konstruktion von wortartigen Sinneinheiten vorgestellt.

[224] Neben der vorhergehenden Idealisierung der Darstellung auf Sinnportionen hin, stellt dies eine weitere konstruktivistische Abstraktion vom kritisierten Theater dar. (Ebd.)

reflektierten Schauspiels führen sollten. Die von vornherein verhinderte Illusion führt aber nicht per se zu größerer Eindringlichkeit dessen, was sich an theoretischer Auseinandersetzung zwischen Darbietenden und Rezipierenden entwickeln sollte. Vielmehr birgt die Verwendung von ausgestellten "Gesten" auch die Gefahr, deren vieldeutige Unschärfe zu betonen. Während die Darbietung also von vornherein darauf ausgerichtet ist, den eigenen Ablauf in den Ablauf des Stückes einzubringen, erlangt das "Material" der Darstellung eine gewisse Unabhängigkeit gegen seine eindeutige Verwendung.

2.5.4 Widerspruch

Bekanntlich sollte die Kombination von einem unumstößlichen, historischen Thema mit der gestischen Verunsicherung im Kleinen dazu führen, die Notwendigkeit der bekannten Abläufe fragwürdig erscheinen zu lassen.[225] Der narrative Rahmen des Stückes war von jedem einzelnen in das Stück zu projizieren und insofern eine selbständige Erkenntnisleistung der Rezipienten anhand von bewusst kontingent und gesellschaftlich situierten Fakten. Während für Brecht die theatrale Praxis der Verunsicherung zunehmend zu einem probaten Mittel wurde, alternative Sinnangebote durch die in sich vieldeutigen Gesten einzubringen, konzentriert sich Benjamin allerdings auf die inkommensurable Fülle möglicher Interpretationen — die produktive Missverständlichkeit des epischen Theaters. In *Was ist das epische Theater?* wird die Aufführung als eine vielfältig scheitern könnende Experimentierstätte gesellschaftlichen Denkens aufgefasst. Die gebrochene Darstellungsweise fügt diesem Umstand, nach Benjamin, vor allem die gemeinsame Reflexion auf die Mittel dieser Anstrengungen hinzu. Nikolaus Müller-Schöll hat zurecht darauf hingewiesen, dass Benjamins Insistieren auf der widerständigen Materialität der Geste mit dessen frühen Überlegungen zur Sprache[226] korrespondiert, die in ihrer Mittelbarkeit kein Medium reiner Sinnübermittlung sein kann, sondern aufgrund ihrer materialen Zeichenhaftigkeit ein störendes Übermaß an Bedeutungen in den Kommunikationsprozess einbringt.[227] Daher verwendet Benjamin kaum konkretere Beschreibungen einer vermeintlich etablierten Praxis epischer Theaterarbeit — es ist ihm vielmehr um das fili-

[225] Vgl. Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater.* Stuttgart: Metzler 1980. 386f.

[226] *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.* [1916] In: GS II.1 140–157. Vgl. v.a. 142–143. Vgl. zur anhaltenden Aktualität der sprachtheoretischen Überlegungen für Benjamin: Palmier, 1008.

[227] Vgl. Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 82f. und: ders., *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'*, 36ff.; Werner Hamacher hat zudem auf eine strukturverwandte Alogik der Schuld hingewiesen: Hamacher, Werner: *Schuldgeschichte. Benjamins Skizze 'Kapitalismus als Religion'.* In: Kapitalismus als Religion. Herausgegeben von Dirk Baecker. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2003. 77–119. Hier: 80f.

grane Modell zu tun, das einen spannungsreichen Austausch von Publikum und Aufführenden gestattet, sodass die sonst frontal agierenden Mimen zum Anstoß gemeinsamer Kritik werden können. Im Gegensatz zu Brecht allerdings, der sich aus dem faktischen Widerspruch des Publikums eine Korrektur erhoffte, die zur Perfektionierung der eigenen pädagogischen Praxis führen sollte[228], wendet sich Benjamin gegen eine verschiente Vorgehensweise, die vorgegebene ideologische Gehalte als scheinbar selbständig erarbeitete Ergebnisse der Aufführung ausgibt. Gemäß der Grundannahme, dass eine reine Zielvorstellung, als Utopie, sich nicht aus den Erkenntnissen der bestehenden Umstände gewinnen lasse, verzichtete Benjamin auf jegliche präskriptive Moralvorstellung:

> Im Zusammenbruch von Kalkulationen auf allen Ebenen — inhaltlich, formal, im Raum des Theaters — zeugte Brechts Theater aus Benjamins Sicht vom Rest, der in keiner Konzeption, sei sie künstlerischer, sei sie politischer Natur, aufgeht. Wo Brecht sich die 'korrektur' seines 'denkens durch die realität' erhoffte[229], sich das eigene Schaffen als eines im steten Kontakt mit einer eingreifenden und die Voraussetzungen korrigierenden und revidierenden politisierten Theaterpraxis vorstellte, da dürfte Benjamin diesen Prozeß als einen gleichsam theologischen begriffen haben: Als die durch Setzung geschaffene Selbstbegrenzung der Autorität des Setzenden durch das sprachliche oder theatrale Material, in und mit dem er seine Setzung vollziehen zu können glaubte.[230]

Benjamins Redlichkeit, die Logik der Geste fortzudenken, führt also zu einer anarchisch wirkenden Radikalisierung von Brechts Ansatz, die in nuce auf die paradoxe Formel der "Dialektik im Stillstand" gebracht wird.[231] Obgleich Benjamin anhaltend fasziniert war von Brechts Versuch, seiner künstlerischen Arbeit eine auf Nützlichkeit ausgerichtete Deutlichkeit zu geben[232], behauptet er gegen Brecht, dass diese sich jeglicher Instrumentalisierung entziehe. Benjamins Sprachauffassung wird daher zum Ausgangspunkt einer Kritik der

[228]Vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'*, 28f.

[229]Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 293: "ich glaube an die automatische korrektur dieses denkens durch die realität da ich an kein denken glaube, daß nicht auf realität beruht. wahrheit ist nicht durch schweifen festzustellen, durch sammeln und addition des denkbaren also aller folgerungen sondern es muß jede etappe sofort und immerwieder konfrontiert werden mit der realität." (Walter Benjamin Archiv, TS 2492.)

[230]Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 82.

[231]Vgl. II.2 530. Die zumindest zwei Lesarten zulassende Formulierung kehrt im späteren Werk Benjamins an prominenten Stellen wieder (Vgl. GS V.1 595.) und lässt so auf die Bedeutung schließen, die den hier entwickelten Überlegungen Benjamins zukommt.

[232]Benjamin bezeichnete die so anvisierte Sprachform als "von allen magischen Elementen gereinigte". (II.3 956.)

Kategorie des "Werkes", das sich der Autorität seines vermeintlichen Schöpfers immer zu einem guten Teil entziehen müsse. Politische Wirksamkeit allerdings, der das epische Theater so nahe stehen sollte, findet sich nach Benjamin zwischen zwei schwerlich zu vermittelnden Polen eingespannt: Der eigenen Fehlbarkeit und Spezialisiertheit soll, sofern sie ernst genommen wird, durch eine kollaborativ angelegte Praxis vorgebeugt werden — dadurch aber bleiben die Reaktionen, Widerstände und Einsprüche zwingend inkommensurabel. Wenn die "Korrektur" der eigenen Ansätze aber nur zu einem kleinen Teil in die Konzeption der Werke eingehen kann, so ist der Konsequenz dieser Überlegung geschuldet, dass sie zu einem konstitutiven Element politischen Schreibens wird:

> 'Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen' — das ist die Grundhaltung dessen, der für das epische Theater schreibt.[233]

Mit dieser Unberechenbarkeit gilt es, laut Benjamin, sich einzurichten. Der Verzicht auf völlig kalkulierbare Effekte und Folgen allerdings zwingt nicht dazu, politisch motiviertes Schreiben als unmöglich abzutun. Denn Benjamins Betrachtungen "zu" Brecht beziehen sich immer noch auf einen sehr speziellen Ausschnitt der Theatertheorie, wodurch auch die möglichen Reaktionen auf Benjamins Intervention thematisch grob eingeschränkt geblieben wären. Politische Ziele allerdings wird man bei Benjamin nur schwerlich finden — die referierte Auffassung der sprachlichen/gestischen Insuffizienz lässt deren Formulierung konsequenterweise nicht zu. Die Reflexion auf die durch den Medienwandel verursachte Apperzeptionsverschiebung des Publikums führt Benjamin anhand der Brechtschen Überlegungen zu Einsichten, wie seine eigene Theorie, sofern sie politische Folgen zeitigen soll, organisiert sein müsste. Widerspruch ist nicht nur als faktischer Widerspruch der Leserschaft zu bedenken, sondern auch fundamentaler als strukturelle Reibung im Zuge der vermeintlichen "Übermittlung", die möglichst produktiv genutzt werden sollte. Anders formuliert: *Wenn nicht die anzustrebenden Ziele und zu verwirklichenden Zwecke als politische Fluchtpunkte transportiert werden können, wie gelingt es, die entscheidenden Probleme als dringend zu bedenkende Problemstellungen an das jeweilige Publikum, bestimmte Gruppen innerhalb der Intelligenz, zu bringen?*

Diese entscheidende Aufgabe lässt deutlich werden, dass die Frage nach der "Technik" hier noch eine zusätzliche Facette gewinnt: denn es handelt sich bei der soeben formulierten Schlussfolgerung nicht nur um die Einsicht, dass es darum ginge, ein Problembewusstsein zu schaffen, wo ein solches noch nicht existierte. Vielmehr handelt es sich um die Aufgabe, ein solches

[233] GS II.2 525.

Problembewusstsein als einen Komplex zu vermitteln, der sich anhand von medialen Transformationsbewegungen auf die Arbeitsbedingungen eines jeden intellektuell tätigen Menschen auswirkt — und ohne die Reflexion auf diese Transformation gar nicht im entscheidenden Ausmaß verstanden werden kann. Die von Benjamin daher grundlegend herausgearbeiteten Muster einer medialen Mimikry des Brechtschen Theaters — Aufhebung der Distanz, Unterbrechung, Literarisierung und der strukturelle Widerspruch gegen die "richtige" Doktrin — stellen bereits solche "technischen" Mittel dar, die über die Eigenart des Theaters hinaus methodologische Anregungen zu sein beanspruchen und über Brechts Ansätze hinausgehen.

Benjamins entschiedene Forderung lässt sich aus dem Text allerdings nicht ohne die Kenntnis seiner Pläne, Diskussionen und auch Abgrenzungen von Brecht verstehen. Trotzdem stellen die von ihm bereitgestellten gedanklichen Strategeme die deutlichste Äußerung dar, die er "zu" Brecht, also in direkter Auseinandersetzung mit ihm, veröffentlichte.[234] Die danach zu Brecht veröffentlichten Texte präsentieren abgespeckte Versionen der hierin entwickelten Ideen, ab dem Zeitpunkt des Exils im Jahr 1933 nimmt auch Benjamins Begeisterung für die von Brecht noch realisierbare Aufführungspraxis zunehmend ab.

Ohne Benjamins theoretische Radikalität bis in die gefolgerten Paradoxien zu teilen, formuliert Brecht im *Dreigroschenprozess* noch einmal die verwickelte Situation, von der auch Benjamins Überlegungen ausgehen. Die gemeinsam erdachten Positionen, die durch *Krisis und Kritik* umgesetzt werden hätten sollen, kehren hierbei auch bei ihm deutlich wieder. Der zentrale Begriff der "Technik" wird, abgesehen von der letzten erarbeiteten Facette, anhand des beschriebenen Funktionszusammenhangs verständlich und in seiner Komplexität etabliert, sodass Benjamin diesen von nun an ohne größere Erklärungen verwenden wird.

Brechts Gerichtsverfahren, das er nachträglich als "soziologisches Experiment"[235] zur Erhellung der funktionalen gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge ausgestalten wollte, rekurriert an etlichen Stellen auf die veränderte *Haltung* von Kunstschaffenden unter den veränderten technologisch-sozialen Bedingungen. Von der mangelnden Relevanz einzelner Personen im Kunstbetrieb[236], über die medial, künstlerisch und theoretisch konstruierte

[234] Vgl. oben: 61; Müller-Schöll, *Bertolt Brecht*, 80 und 83.

[235] GBA 21, 448.

[236] "Die ganze Schriftstellerei wird eben, von einzelnen betrieben, immer fragwürdiger." (Ebd., 449.)

Wirklichkeit[237] bis hin zu den Transformationen durch veränderte Medienstrukturen reicht die dargestellte Selbstorientierung als Schriftsteller:

> Uns aber nehmen sie von vornherein die Apparate weg, deren wir zu unserer Produktion bedürfen, denn immer weiter doch wird diese Art des Produzierens die bisherige ablösen, durch immer dichtere Medien werden wir zu sprechen, mit immer unzureichenderen Mitteln werden wir das zu Sagende auszudrücken gezwungen sein. Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.[238]

Deutlich richtet sich Brecht hier, wie Benjamin zuvor, mit der Schilderung eines irreversiblen Vorgangs der "Technifizierung" an jene, die innerhalb dieses Prozesses stehend in diesen eingreifen könnten. Mit gehörigem Optimismus zeugt diese Darstellung insofern noch von der Hoffnung, durch die aufklärerische Demonstration der "technischen" Fragestellung den Primat der Literatur zu bewahren.[239] Dennoch hegt Brecht natürlich keinen Zweifel mehr, wie die Abhängigkeitsverhältnisse anzusetzen sein müssen:

> Die Literatur braucht den Film nicht nur indirekt. Sie braucht ihn auch direkt. Bei der entscheidenden Verbreiterung ihrer gesellschaftlichen Aufgaben, die sich aus der Umfunktionierung der Kunst in eine pädagogische Disziplin ergeben, müssen die Mittel der Darstellung vervielfacht oder häufig gewechselt werden. (Wobei noch gar nicht die Rede sein soll vom eigentlichen Lehrstück, das sogar die Auslieferung der Filmapparate an die einzelnen Übenden verlangt!) Diese Apparate können wie sonst kaum etwas zur Überwindung der alten untechnischen, antitechnischen, mit dem Religiösen verknüpften, 'ausstrahlenden' 'Kunst' verwendet werden. Die Vergesellschaftung dieser Produktionsmittel ist für die Kunst eine Lebensfrage. Dem Kopfarbeiter sagen: es stehe ihm frei, auf die neuen Arbeitsmittel zu verzichten, heißt ihm eine Freiheit außerhalb des Produktionsprozesses anweisen.[240]

[237]"Die Wirklichkeit war im Prozeß zu konstruieren." (Ebd., 460) und: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht." (469)

[238]Ebd., 464.

[239]"Was der Film selbst tut, das heißt, wie weit er seine Eigenart gegen die 'Kunst' durchsetzt, ist dabei nicht gleichgültig. Es ist denkbar, daß die Schreibenden anderer Kategorien, also die Dramatiker oder die Romanschreiber, zunächst filmischer arbeiten können als die Filmleute." (Ebd., 465.)

[240]Ebd., 465f. Die auffällige Trennung der beiden unter Anführungszeichen stehenden

Obwohl Brechts Formulierungen den Vorzug der Deutlichkeit haben, stellt dieser berühmte Passus an diesem Punkt der Rekonstruktion eher eine Rekapitulation dar. Benjamin bezieht sich in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie*[241] zwar auf die ihm von den Druckfahnen bekannten Stellen zur "Funktionale"[242], um die gemeinsamen Überlegungen in der breiter wirksamen Publikation Brechts herbeizuzitieren. Dennoch war Benjamin mit der Brechtschen Forderung nach luzider Konstruktion und geradliniger Pädagogik spätestens seit seinem Text *Was ist das epische Theater?* nicht restlos einverstanden.

2.6 Abgrenzung von Brecht

Trotz aller inhaltlicher Affinitäten zu Brechts Überlegungen lässt sich Benjamins Unbehagen an dessen literaturpolitischer Position nachvollziehen. Die folgenden Punkte zeigen somit auch, inwiefern Benjamin kritisch Abstand zu halten imstande war, ohne die für ihn so wertvolle Zusammenarbeit zu gefährden.

Der erste, bereits oben[243] anklingende Einspruch Benjamins, richtet sich gegen die von Brecht insgeheim doch angestrebte "Führerstellung", wie dieser sie in *Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn* implizit gefordert hatte.[244] Dies erschien Benjamin als eine nicht zu rechtfertigende Form von Diktatur, die er einzig dem Proletariat als historischem Subjekt zuzuerkennen gewillt war. In seiner Rezension zu Siegfried Kracauers *Die Angestellten*

Begriffe ('ausstrahlenden' 'Kunst') verweist bereits auf den anachronistischen Nimbus des Kunstbegriffs. Benjamin wird diesen auch für ein subtiles Oxymoron im Titel des Kunstwerkaufsatzes verwenden.

[241] *Kleine Geschichte der Photographie.* [1931] In: GS II.1 368–385.

[242] Ebd., 383f. Rolf Tiedemann vermutete früh, dass Brechts Formulierung der "alten untechnischen, antitechnischen, mit dem Religiösen verknüpften, 'ausstrahlenden' 'Kunst' " die entscheidende Anregung zur Konzeption der Benjaminschen "Aura" gewesen sein könnte. Tatsächlich beziehen sich Brechts wie auch Benjamins Formulierungen im Jahr 1931 auf deren früheste gemeinsame Pläne zurück. (Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, v.a.: 99f. und 112.)

[243] Vgl. oben: 38.

[244] Vgl. GBA 21, 338: "Die Funktion, die sie [die vermeintlich stabile soziale Gruppe der Intellektuellen, MS] zu erfüllen hätten (man kann sie hier rein aus ihrem Verhalten während des Krieges bestimmen), darf aber nicht verwechselt werden mit einer Funktion, die das Proletariat, wie die Geschichte zeigt, schon Intellektuellen zuerteilt hat, einer eminent wichtigen und ganz unentbehrlichen Funktion: der der Führung." Brecht fährt fort, indem er historische Gestalten wie Marx und Lenin anführt, deren damaliges Fehlen er als eine Leerstelle markiert. Vgl. dazu auch: Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 142, wo Wizisla folgendes Zitat Brechts belegt: "Man braucht eine Führerstellung, wenn man Funktion ausüben will". (BBA 217/04)

und auch in einem kurzen Text zu Paul Valéry betont er dagegen die Notwendigkeit des Fehlens einer solchen Führergeste[245]. Einem Diskussionsprotokoll mit Brecht entstammt Benjamins Aussage:

> Kein Intellektueller darf heute aufs Katheder steigen und Anspruch erheben, sondern muß arbeiten unter der Kontrolle der Oeffentlichkeit, nicht führen.[246]

Diese indirekte Kritik an Brecht setzt sich fort in der Tatsache, dass dem Brechtschen Theater vor allem dann eine unmittelbare Wirkung zuzuschreiben war, wenn er die von Benjamin so geschätzten theoretischen Prämissen bis in deren extremste Form steigerte, in den Lehrstücken also. Problematisch daran blieb allerdings, dass sich die direkte intellektuelle Wirkung Brechts auf die Agierenden beschränkte, ein lesendes Publikum also gar nicht erreicht werden konnte.[247]

Gepaart mit Benjamins Übersteigerung der Strategie der Unterbrechung[248] wird deutlich, dass Benjamin das kritische Potential von Brechts Theaterform eher im geweiteten Möglichkeitsspielraum und der an die Zusehenden delegierten Syntheseleistung sah. Die kunstvoll suspendierte Notwendigkeit in Brechts Stücken provoziere zum Einspruch und ermögliche so eine Reibung, die zur indirekten Fortentwicklung der präsentierten "Thesen" führen könne. Gerade jene künstlerische Einheit, die Geste, die für Brecht von einer schwer kalkulierbaren Handlung des Schauspielers zum kalkulierbaren Material geworden sein sollte, vollbringt in Benjamins Sicht das Gegenteil: sie verunsichert die doktrinäre Haltung des Stückeschreibers genauso wie die mitgebrachten Realitätsvorstellungen der Rezipienten. Da somit kein positiver Sinngehalt mehr "transportiert" werden könne, führe die Praxis des "terrible simplificateur"[249] Brecht unweigerlich zu einem kontraproduktiven Reduktionismus.[250]

[245]Vgl. GS III, 225: "Ein Mißvergnügter, kein Führer." Und: *Paul Valéry an der École Normale.* [1926] In: GS IV.1 479f.: "Valéry, dem, was Kanonisches vom 'Dichter' heute noch in Kraft bleibt, eines sehr späten Tages wie von selber zufiel, hat niemals durch die 'Stellungnahme' zu den Angelegenheiten seines Volkes, durch eine Führergeste darum geworben. [...] Darum ist auch der kritische Unterton so bedeutsam, der hin und wieder durchbricht, wenn er aus Erinnerung an die große Zeit des Symbolismus erzählt."

[246]BBA 217/04, zitiert in: Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 143.

[247]Vgl.: Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil*, 66: "Dieses Lehrstück hat aber die Institutionen 'Konzert' und 'Theater' weder verändert, noch hat es über den Mitarbeiterkreis hinaus jemanden organisiert."

[248]Vgl. oben: 66.

[249]Vgl.: Wohlfahrt, Irving: *Der 'Destruktive Charakter'. Benjamin zwischen den Fronten.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erweiterte Auflage. Königstein: Athenäum 1985, 65–99. Hier: 80.

[250]"Brechts Verfahren ist das des Kurzschlusses zwischen Ökonomie und Kultur. Er

Mit der Notwendigkeit des Exils 1933 polarisiert sich diese Auffassung weiter: Brecht wendete sich von einer positiven Beeinflussung der intellektuellen Aktion ab und konzentrierte sich, von deren Scheitern enttäuscht, auf die satirische Demaskierung der Tuis.[251] Benjamins Beschäftigungen mit Brechts Theorien nach 1932 beschränken sich zunehmend auf eine zurückhaltende und schlicht referierende Darstellung dessen, was Brecht als seine Position nach und nach entwickelte. Die eigenständige Konfrontation mit dessen Thesen allerdings bleibt aus — was Brecht schmerzhaft auffiel. So schlug er Benjamins selbständigsten Text *Was ist das epische Theater* noch 1935 dem Internationalen Revolutionären Theaterbund MORT zur Publikation vor.[252] Die 1939 umgearbeitete, zweite Version dieses Textes hingegen, bereitete Brecht einige Probleme[253], da sie keine wirkliche Auseinandersetzung mit der Materie bot. Es ist nicht ohne Ironie, dass Benjamin Brecht zunehmend jene Reibungsfläche verweigert hat, die er als theoretische Größe in dessen Arbeit vermisste. Denn auch umgekehrt lässt sich beobachten, dass Benjamin für seine theoretischen Grundannahmen ein höheres Maß an Komplexität reklamierte, als er es den Brechtschen zudachte.[254] An den mit Brecht entwickelten Fragestellungen der Jahre 1929–1931 hielt Benjamin aber wäh-

schließt mutwillig und gewaltsam genau das kurz, was von den Intellektuellen im allgemeinen sorgfältig gegeneinander isoliert wird. Das macht eine kleine Explosion, die sich wie ein Witz entlädt. Aber es verhindert zugleich, daß ruhiges Licht fiele auf das weitverzweigte System der Vermittlungen zwischen ökonomischer Macht und Kultur." Götze, Karl-Heinz: *Die mit dem Bauch denken. Brecht und die Intellektuellen.* In: Brecht 98. Poétique et politique. Herausgegeben von Michel Vanoosthuyse. Montpellier: Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes 1999. 101–115, hier: 104f.

[251]Die Fragmente des Romanvorhabens finden sich in: *Der Tuiroman.*GBA 17, 9–161. Vgl. auch: Götze, *Die mit dem Bauch denken*, 103ff.

[252]Vgl. Müller-Schöll, *Bertolt Brecht,* 85.

[253]Dies bringt Margarete Steffin offen in ihrem Brief vom August 1939 zum Ausdruck, vgl.: Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 234f.

[254]Dafür steht die triumphierend festgehaltene Anekdote aus den Gesprächsnotizen des Jahres 1938: "Kurz darauf erschien das alte Thema 'logischer Positivismus'. Ich erwies mich ziemlich intransigent und das Gespräch drohte eine unangenehme Wendung zu nehmen. Sie wurde dadurch verhütet, daß Brecht zum ersten Male die Oberflächlichkeit seiner Formulierungen eingestand. Dies mit der schönen Formel: ⟨'⟩dem tiefen Bedürfnis entspricht ein oberflächlicher Zugriff.' Später, als wir zu seinem Hause herübergingen — denn das Gespräch fand in meinem Zimmer statt —: 'Es ist gut, wenn man in einer extremen Position von einer Reaktionsepoche ereilt wird. Man kommt dann zu einem mittleren Standort.' so sei es ihm ergangen; er sei milde geworden." (GS VI, 535) Auch Heinz Brüggemann teilt diese Auffassung, da Brecht in 'technischer' Hinsicht weitgehend behaviouristische Einflussnahmen bezweckte. (Vgl.: Brüggemann, Heinz: *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts.* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1973, 63f.)

rend des Exils unverändert fest, wie seine fortdauernde Auseinandersetzung mit dem Standpunkt der Intellektuellen bekräftigt.

2.7 Benjamins Stellungnahmen während des Exils

Benjamins Emigration aus Deutschland ist mit seiner Beschäftigung der Rolle der Intellektuellen eng verknüpft — nicht nur aufgrund der persönlichen Fragestellung, wie seine professionellen Aussichten in Paris anzusetzen sein würden, sondern vor allem auch, weil bereits gegen Ende des Jahres 1932 mit Max Horkheimer ein Beitrag für die *Zeitschrift für Sozialforschung* vereinbart wurde[255], der sich mit der Thematik anhand der jüngeren französischen Literatur beschäftigen sollte. Der Text entstand während seines Sommeraufenthaltes auf Ibiza des Jahres 1933 und beschäftigte ihn über mehrere Monate hinweg, da ihm als Arbeitsmittel nur einige dürftige Bände dienen konnten, die er teils bei sich führte, teils sich nachschicken lassen konnte. Im ersten Heft der *Zeitschrift für Sozialforschung* des Jahres 1934 erschien der Beitrag dann unter dem Titel *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers*[256]. Obwohl dieser Titel auf einen denkbar großen Themenbereich hindeutet, stellt der Text vor allem die Anwendung der bekannten Denkschemata hinsichtlich engagierter, technisch versierter Literatur auf einige vermeintlich zentrale Autoren bzw. Romane dar. Die notwendig indirekte Wirksamkeit innerhalb der bürgerlichen Klasse wird genauso bemüht[257], wie der Hinweis darauf, dass die methodisierbare schriftstellerische Technik das Kennzeichen der literaturhistorischen wie auch literaturpolitischen Relevanz sei.[258] Im Unterschied zu den früheren Texten allerdings unternimmt Benjamin es hier, den Begriff der Technik aufzufächern — und zwar anhand eines scheinbar unpassenden Beispiels, nämlich Paul Valéry, den er als den größten "Techniker seines Fachs"[259] bezeichnet. Valéry ist für Benjamin innerhalb des Spannungsbogens, den er von Zola angefangen über Julien Benda[260] bis hin zu den Surrealisten zieht, in zumindest zweierlei Hinsicht ein bemerkenswertes Phänomen: Einerseits widerspricht er dem Muster eines gesellschaftlich engagierten Schriftstellers, da er sich ausdrücklich isolierten Fragestellungen der Dichtkunst widmet und nur hinsichtlich

[255] Vgl. GS II.3 1508ff.
[256] GS II.2 776–803.
[257] Vgl. v.a.: Ebd., 789.
[258] Ebd., 792f.
[259] Ebd.
[260] Benda wird schlicht und einfach historisch-materialistisch ausgehebelt, sodass Benjamin lakonisch hinzufügen kann: "Man muß die Virtuosität bewundern, mit der Benda im Vordergrund des Problems sich aufhält." (Ebd., 783.)

dieser die "technische" Perspektive forciert, die für Benjamin allerdings die Hauptkomponente von Engagement bildet; andererseits besteht für Valéry trotz der radikalen Konzentration auf eine rationale Methodik in dieser keine ästhetische Reduktion. Vielmehr verortet Valéry einen historisch notwendigen Wandel innerhalb der künstlerischen Vorgehensweise eben darin, dass sich diese den veränderten Wahrnehmungsweisen gewachsen zeigen müsste, was ohne den technischen Fokus[261] nicht zu gewährleisten sei[262]:

> Und zwar ist es die stichhaltige und echte [Idee des Fortschritts, die bei Valéry begegnet, MS]: die des Übertragbaren in den Methoden, welche dem Begriff der Konstruktion bei Valéry so handgreiflich korrespondiert, wie sie der Zwangsvorstellung der Inspiration zuwiderläuft. 'Das Kunstwerk, hat einer seiner Interpreten gesagt, ist keine Schöpfung, es ist eine Konstruktion, in der die Analyse, die Berechnung, die Planung die Hauptrolle spielt.' Die letzte Tugend des methodischen Prozesses, den Forschenden über sich hinauszuführen, hat sich dabei an Valéry bewährt.[263]

Bemerkenswert ist dabei, dass sich dieses Lob für Valérys Anspruch, die "poetische" Wirkung durch transportable Techniken zu erzielen, nirgendwo im Aufsatz relativiert findet. Ganz im Gegenteil steigert Benjamin die Bedeutung dieses Anspruchs noch dadurch, dass er es als das größte Versäumnis Valérys benennt, dass dieser es nicht geschafft habe, diesen Anspruch auch als einen politischen in das soziale Leben hinein zu verlängern.[264]

Bei genauerer Betrachtung allerdings birgt das oben angeführte Zitat noch weitere Besonderheiten. Denn Valéry stellt im gesamten Aufsatz das französische Gegengewicht konstruktivistischer Raffinesse im Gegensatz zum Großteil der französischen Schriftsteller dar, die pauschal als "rückständig

[261] Vgl. beispielsweise: "Unsere Zivilisation nimmt die Struktur und Eigenschaften der Maschine an oder neigt jedenfalls dazu, wie ich eben gezeigt habe. Die Maschine duldet nicht, daß ihr Reich nicht alles umfaßt und daß es noch Wesen gibt, die abseits von ihrer Leistung, außerhalb ihres Funktionsapparats stehen. [...] *Sie kann nicht zulassen, daß jemand übrigbleibt, dessen Rolle und dessen Existenzbedingungen nicht genau definiert sind."* (*Über die Krise der Intelligenz.* [1925] In: PV 7, 55–74. Hier: 67.)

[262] Benjamin bannt diesen zentralen Zwiespalt in die schlichte Formulierung: "Es ist nun wichtig, daß Schriftstellerei in seinem Sinne die Dichtung einschließt." (Ebd., 792.) "Schriftstellerei" steht hierbei als Benjamins Chiffre für reflektierte, gesellschaftlich analysierbare Praxis, im Gegensatz zu einer auf unerklärliche Genialität bauenden Dichtung, deren Effekt sich ob seiner nebulösen Entstehungsbedingungen einer Kritik entziehen müsste.

[263] Ebd., 794.

[264] "Diesen Gedanken einer Planung aus dem Bereich des Kunstwerks in den der menschlichen Gemeinschaft überzuführen, ist Valéry nicht gelungen. Die Schwelle ist nicht überschritten; der Intellekt bleibt ein privater, und das ist das melancholische Geheimnis des Herrn Teste." (Ebd.)

[...] im Technischen"[265] bezeichnet werden. Doch gerade Valérys Sonderstellung vermag in der Benjaminschen Präsentation die Kontur dieses "Technischen" nicht zu schärfen, da er als prononciertester Vertreter desselben Prinzips auch dessen Gegenteil, das "Dichterische" in dieses zu integrieren verstehe. Die Grunddichotomie des Aufsatzes, die zwischen reflektiert vorgehenden Schriftstellern und "culinarischen" Dichtern, kollabiert hinsichtlich der konsequenten Verwirklichung des ersteren Extrems. Methodisches Vorgehen schließt dabei ganz offensichtlich inkommensurable Wirkungen nicht aus, die Übertragbarkeit der Mittel führt sogar letztlich den "Forschenden über sich"[266] hinaus. Valérys Planung bezieht sich insofern auf Sinnbezirke, die als kalkulierte Unschärfe bewusst in die handwerklichen Strategien einbezogen werden. An dieser Stelle überkreuzt sich Benjamins Interesse an ihm mit seiner theoretischen Überformung der Annahmen Brechts, die ebenfalls auf eine wohldosierte und theoretisch trassierte, kognitive Eskalation hin angelegt war, der "technisch" erwirkten Schärfung des Urteils. Während allerdings Brecht dieses Verfahren auf "soziologische" Erkenntnis hin beschränken möchte, setzt Valéry die dirigierenden Möglichkeiten *technischer Dichtung* geringer an, indem er von einem schwer zu definierendem "poetischen" Zustand ausgeht. Dieser stellt hinsichtlich seiner Überlegungen zur Dichtkunst stets die Ausgangspolarität dar, denn jene besondere Entzückung, die angesichts eines Menschen, einer Landschaft, einer Stimmung sich einstellen kann, versuche das Gedicht durch seine besondere Machart immer wieder hervorzurufen, auch außerhalb jenes speziellen Kontextes.[267] Während sich für Valéry die Prosa in ihrer Verständlichkeit auflöse, sich die Sprache gänzlich hinter ihren Sinn zurückziehe[268], bestehe das Gedicht allerdings als eine in Form gebannte Ursache dieses poetischen Zustandes:

> Alle Künste sind geschaffen worden, um, jede nach ihrer eigenen Wesensart, einen Augenblick flüchtiger Köstlichkeit Dauer zu verleihen

[265] Ebd., 791.

[266] Ebd., 794.

[267] "Wir sagen, eine Landschaft ist poetisch; wir sagen dasselbe von einer Lebenslage; manchmal sagen wir es von einem Menschen. [...] Die poetische Erregung willensmäßig von neuem erstehen zu lassen, außerhalb der natürlichen Bedingungen, in denen sie spontan entsteht, und zwar durch die Kunstgriffe der Sprache: dies ist die Absicht des Dichters, und dies ist die Vorstellung, die sich mit dem Namen *Poesie* im zweiten Sinne — als Dichtkunst — verbindet." (Valéry, Paul: *Rede über die Dichtkunst.* [1928] In: PV 5, 44–64. Hier: 44f.) Vgl. außerdem: Ders.: *Vorrede.* [1928] In: PV 5, 7–11. Hier: 8.

[268] So beispielsweise in: PV 5, 57f. Allerdings geht Valéry über diese Einschränkung selbst hinaus, indem er die Wirkung von Prosa unter denselben Kategorien fasst, wie anlässlich des *Discours de la Méthode* von Descartes. Die anhaltende Aktualität dieses Textes, der "so gut wie unzerstörbar" ist, "wie alles, was genau geschrieben ist" nimmt diese Vorstellung von Dauer auf. (*Fragment eines Descartes.* [1925] In: PV 4, 7–13.)

> und ihn in die Gewißheit einer unendlichen Anzahl köstlicher Augenblicke zu verwandeln. *Ein Werk ist nichts anderes als das Instrument dieser Vervielfältigung oder dieser möglichen Wiedererzeugung.*[269]

Ziel jedes poetischen Gebildes ist also die Konservierung dessen, was eine bestimmte Konstellation sonst unvorhersehbarer Innervationen hervorrufen kann — und diese ist, laut Valéry, eine hochgradig rational durchzubildende Fügung. Chryssoula Kambas weist in ihrer Rekonstruktion dieser poetologischen Einflüsse auf Benjamin darauf hin, dass das Ziel der intellektualistischen Verausgabung der Valéryschen Dichtung ein für Benjamin prägendes Moment blieb: der Schock.[270] Neben dieser zentralen Kategorie für Benjamin, die in fundamentalem Zusammenhang mit seiner literarischen Technik der Montage steht, führen aber noch weitere Fäden von Valéry zum Spätwerk Benjamins.[271] In unserem Zusammenhang allerdings rührt die Bedeutung Valérys für Benjamin vor allem daher, dass er das Ergebnis konstruktiv-rationaler, schriftstellerischer Praxis als ein dauerhaftes Gefüge betrachtete, um gezielt Reaktionen zu evozieren, die sonst mithilfe von intelligiblen Artefakten nicht leicht hervorgerufen werden können. Darin liegt eine entscheidende Parallele zu Benjamins Bewunderung für Brecht, wobei er Valérys Schaffen angeblich mit der selben Aufmerksamkeit verfolgte, wie er sie demjenigen Brechts widmete.[272] Gemäß den Reflexionen Valérys ließen sich die gemeinsamen Erkenntnisse mit Brecht nicht nur in aufzuführenden Textformen weiterverfolgen, was für Benjamins eigene engagierte Praxis relevant war. Vielmehr wird Benjamin auf Valéry immer wieder dann rekurrieren, wenn es um subtil kalkulierte Wirkungen geht, die als technische Standards analysierbar bleiben.[273] Ausgangspunkt dieser Analysen allerdings bleibt immerzu die Veränderung der Wahrnehmungsgewohnheiten, die bei Valéry von einem nicht aufzulösenden Kulturpessimismus getragen werden, für Benjamin

[269]PV 5, 47.

[270]Vgl. Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 99f. und: Valéry, Paul: *Antrittsvorlesung über Poetik am Collège de France.* [1937] In: PV 5, 118–140. Hier: 126.

[271]So kommt er in *Über einige Motive bei Baudelaire* auf ihn zurück, wenn es um die Analyse der Schockerfahrung geht, wobei er einige Übereinstimmungen zwischen Ansichten Freuds und Valérys konstatiert: "Und die Koinzidenz lohnt vermerkt zu werden, weil Valéry zu denen gehört, die sich für die besondere Funktionsweise der psychischen Mechanismen unter den heutigen Existenzbedingungen interessiert haben. (Dieses Interesse vermochte er überdies mit seiner poetischen Produktion, die eine rein lyrische geblieben ist, zu vereinbaren. Er stellt sich damit als der einzige Autor dar, der unmittelbar auf Baudelaire zurückführt.)" (GS I.2 614.)

[272]Dies berichtete die mit Benjamin befreundete Photographin Gisèle Freund, vgl.: Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 91.

[273]Vgl. die prominente Position des Valéry-Zitats in der spätestens Fassung des Kunstwerkaufsatzes, GS I.2 472.

allerdings den Ansatzpunkt darstellen, über die genuin schriftliche Technik hinaus zu gelangen, indem der mediale Wandel in den Künsten auf verwendbare Instrumente hin befragt wird. Die bei Brecht betonte, nicht aufzulösende Undeutlichkeit der Folgen jener Instrumente und die bei Valéry vorgefundene Spannung zwischen dem poetischen Zustand und den poetischen Mitteln wird, unter anderem, ausschlaggebend für die Grundopposition des Kunstwerkaufsatzes sein, die als unauflösbare Spannung den Text strukturiert.[274] Damit wird sich Benjamin auf die für ihn aktuellsten schriftstellerischen Reflexionen dieser "technischen" Probleme berufen, die er als signifikante Zeugen des Wandels innerhalb des Kunstbegriffs anführen kann. Seine Konzentration auf den Film allerdings stellt bereits den Versuch erster Schritte zu einer performativen Überwindung dieser Unentscheidbarkeit dar.

2.7.1 Konstruktivistische Avantgarde

Benjamins Kritik an Valéry, dass er den "Gedanken einer Planung aus dem Bereich des Kunstwerks nicht in den der menschlichen Gemeinschaft überzuführen"[275] vermochte, lässt sich außerdem als eine späte Enttäuschung lesen, dass dieser seine konstruktivistischen Prinzipien nicht gemäß avantgardistischer Aspirationen umzusetzen unternahm. Im Jahr 1925, als Benjamin erstmalig einen Text von Valéry las[276], orientierte er sich inmitten zahlreicher Manifestationen avantgardistischen Kunstwollens[277], dem er in Valérys Dialog *Eupalinos oder der Architekt*[278] eine solide auftretende Selbstverortung — aber mit verwandten Zielen — entgegentreten sah. Während er zu diesem Zeitpunkt den Surrealisten noch sehr skeptisch gegenüberstand,

[274]Schon Kambas weist darauf hin, dass die Auffassung von Poesie von Valéry eng mit der Funktion der Aura bei Benjamin korrespondiert. (Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 95f.) Leider blieb die wichtige Beziehung zu Valéry bisher wenig beleuchtet, da es nur wenige Texte Benjamins gibt, die dessen direkte Auseinandersetzung bezeugen. Auch im hier behandelten Text aus dem Jahr 1933 finden sich etliche einmontierte Versatzstücke, die er aus früheren Texten aufgenommen hat und so einen Wandel seiner Perspektive auf Valéry schwer nachvollziehbar werden lassen. Die Tatsache, dass Benjamin sich auch Valéry als idealen Leser seines Kunstwerkaufsatzes auserkoren hatte, belegt allerdings, dass er in produktiven Austausch mit ihm treten wollte, was aber offenbar nicht zustande kam. (Vgl. den Brief an Kitty Marx-Steinschneider vom 15. 4. 1936, GB V, 274.)

[275]GS II.2 794.

[276]Vgl. GB III, 39 und 61.

[277]Benjamins Beobachtungen zu verschiedenen künstlerischen Strömungen, die retrospektiv der Avantgarde zugerechnet wurden (v.a. Futuristen und Dadaisten) lassen darauf schließen, dass er diese Versuche bereits als gescheiterte Revolutionen betrachtete — 'Avantgarde' bezeichnet bei Benjamin dagegen im positiven Sinne eine reflektierte Position zur Veränderung der künstlerischen Produktionsmittel.

[278][1921] In: PV 2, 7–85.

versuchte er sich stärker an Valéry zu halten, dessen "herrliche Schriften" ihm ein poetologisch fundierteres Konzept zu bieten schienen.[279] Valéry entwickelt im erwähnten Dialog die Auffassung, dass dem "vollkommenen" Werk drei Kennzeichen entsprechen müssten: das höchste Maß an Nützlichkeit, an Schönheit und als Folge dieser beiden auch das der historischen Dauer.[280] Verwirklicht würden diese drei Tugenden der Kunstfertigkeit am ehesten in der Architektur, da sich diese in ein faktisch nützliches Verhältnis zu den alltäglichen Verrichtungen der Menschen bringen lasse. Im literarischen Dialog allerdings findet sich die Literatur nicht nur als implizit genannte Kunstform, sondern auch als die mögliche Steigerungsform der so errichteten Idealvorstellung architektonisch-technischen Kunstschaffens. Diese potentielle Steigerungsform findet Valéry im Aphorismus, der ähnlich den taktilen Formen der Baukunst in die Materie der Sprache eine geschliffene Form einzubringen versteht, die so erfahrungsgesättigt wirkt, als wäre sie durch Jahrhunderte des Gebrauchs zustande gekommen:

> Es gibt auch Aussprüche, so kurz, einige nur aus einem einzigen Wort bestehend, aber so erfüllt, und die in ihrer knappen Energie auf alles eine so tiefe Antwort geben, daß es den Anschein hat, als ob Jahre innerer Auseinandersetzungen und geheimer Fortlassungen sich in ihnen zusammenzögen. Sie sind eins und entscheidend wie königliche Taten. Die Menschen werden lange leben von diesen paar Worten![281]

Was wie eine Anforderung an die Literatur wirkt, bleibt bei Valéry allerdings eine kunstvolle Herleitung, im Gegensatz zu den Zielsetzungen der konstruktivistischen Avantgarde, mit der Benjamin zu diesem Zeitpunkt bereits in Berührung gekommen war. Die Wertschätzung gegenüber der aphoristischen Schreibweise allerdings sollte Benjamin, wie ganz ähnlich auftretende Formulierungen bis hinein ins Spätwerk zeigen[282], anhaltend faszinieren und wurde zu einem *technischen* Maßstab seiner Arbeiten.

Ähnlich wie später beim Surrealismus war Benjamin für Avantgarden zugänglich, sofern er gerade selbst auf der Suche nach eigenen Formen des Schreibens war. Während er 1919 den Dadaismus über Hugo Ball und 1924 den Futurismus durch Filippo Tommaso Marinetti[283] eher retrospektiv kennenlernen konnte, befand sich der Konstruktivismus zu diesem Zeitpunkt noch in einer konsolidierenden Phase. Die Forderung, die Kunst in ihrer Zusammensetzung aus vorgefertigten Bestandteilen analysierbar zu halten und

[279]Vgl. v.a. GB III, 61.
[280]PV 2, 65.
[281]Ebd., 66.
[282]Vgl. beispielsweise eine Passage zum "lapidaren Stil" in *Kommentare zu Gedichten von Brecht* [1939] In: GS II.2 539–572. Hier: 563.
[283]Benjamin traf diesen auf Capri, vgl.: GB II, 493.

die Ergebnisse in den alltäglichen Lebensvollzug integrieren zu können[284], übte bis zur *Passagenarbeit* einen prägenden Einfluss auf Benjamin aus. Seine Vorgehensweise der Montage schöpfte aus dieser Zielsetzung deutliche Energien, da er auch umgekehrt aus den vorgefertigten Zweckformen des Alltags historisch kondensierte Sinngehalte zu gewinnen trachtete. Dieses Spannungsverhältnis nährte sich spätestens seit 1924 auch aus konstruktivistischen Quellen, da Benjamin für die einschlägige Zeitschrift *G* Tristan Tzaras Artikel *Die Photographie von der Kehrseite* übersetzte.[285] Deutlichstes Zeugnis von Benjamins Bemühungen vor den *Passagen* ist sicherlich die *Einbahnstraße*, die nicht nur in formaler Hinsicht konstruktivistischen Ansprüchen genügen will, sondern auch zu einer literarischen Reflexion derselben anzuregen versucht.[286]

Als direkte Fortsetzung dieser Überlegungen konzipierte Benjamin im Exil eine Vortragsreihe, die er nur für Subskribenten unter dem Titel *L'avantgarde allemande* zu halten beabsichtigte.[287] Nachdem im Frühjahr 1934 nicht nur die Hoffnungen auf ein bloß vorübergehendes Exil zerstreut, sondern auch eine enorme Solidarisierung der linksgerichteten Intellektuellen erreicht wurde[288], widmete sich Benjamin seit Februar dieses Jahres wieder vermehrt der

[284]"Die Kunst ist ebenso wie die Wissenschaft und die Technik eine Organisationsmethode des allgemeinen Lebens." (Theo van Doesburg, El Lissitzky und Hans Richter: *Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten.* In: De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Herausgegeben von Hagen Bächler und Herbert Letsch. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer 1984, 56–58. Hier: 57. Vgl. zu Benjamins spezifischer Auffassung des bildnerischen Konstruktivismus: Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 156f.) Eine generelle Charakterisierung der disparaten konstruktivistischen Bestrebungen rund um die De Stijl-Bewegung gibt: Hans-Peter Riese: *Kunst: Konstruktiv/Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne.* München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008. 11–25.

[285]Wie weit der Konstruktivismus — und ab der Begegnung mit Aragons *Le paysan de Paris* im Jahr 1926 auch der Surrealismus — zum Inbegriff aktueller Schaffensreflexion wurden, bezeugt folgender Passus aus der *Passagenarbeit*: "Breton und Le Corbusier umfassen, das hieße den Geist des gegenwärtigen Frankreich wie einen Bogen spannen, aus dem die Erkenntnis den Augenblick mitten ins Herz trifft." (GS V.1 573.)

[286]Vgl. den einleitenden Aphorismus *Tankstelle* (GS IV, 85); aber auch Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*: "Konstruktiv ist die *Einbahnstraße* damit nicht nur in formaler, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht, da das Buch isolierte Elemente einer Deutung der Moderne liefert, die vom Leser zusammengefügt werden können." (186). Benjamin selbst wandte auch einschlägiges Vokabular auf den Text an: "Es ist eine merkwürdige Organisation oder Konstruktion aus meinen Aphorismen geworden, eine Straße" (GB III, 197.)

[287]Vgl. Benjamins Ankündigung im Brief an Brecht vom 5. März 1934, GB IV, 362.

[288]Nachdem am 6. Februar 1934 ein rechtsradikaler Putschversuch vereitelt werden konnte und sich daraufhin eine schlagartige Politisierung der französischen Intellektuellen verzeichnen ließ, die erstmalig zu erfolgreichen Organisationen und Zusammenschlüssen führ-

eigenen Schreibarbeit, ungeachtet seiner prekären finanziellen Verhältnisse. Für ein spezialisiertes und einschlägig interessiertes Publikum beabsichtigte er also, eine Serie von thematisch verwandten Vorträgen zu verfassen, die Brecht gegenüber folgendermaßen angekündigt wurde:

> Aus den verschiedenen Arbeitsgebieten greife ich nur je eine Figur heraus, in der sich die gegenwärtige Situation maßgebend ausprägt.
> 1) le roman (Kafka)
> 2) l'essay [sic] (Bloch)
> 3) théâtre (Brecht)
> 4) journalisme (Kraus)[289]

Nun hat Benjamin dieses Vorhaben weder weiter vorbereitet, noch in anderen Briefen spezifiziert, geschweige denn ausgearbeitet — zu spekulieren bleibt also, was Benjamin unter einer deutschen Avantgarde verstanden wissen wollte. Detlev Schöttker hat hierbei die Interpretation vorgeschlagen, aus den bestehenden Texten Benjamins zu den erwähnten Autoren jene Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, die eine derartige Gruppierung rechtfertigen könnten.[290] Der kleinste gemeinsame Nenner kann dabei in Benjamins kulturhistorischer Diagnose und literarischen Technik der *Armut* begriffen werden.

Entwickelt wird dieses Schema in dem 1931 in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Aufsatz über Karl Kraus, das später als "Erfahrungsarmut" in verschiedenen Texten fortgedacht werden konnte. Benjamin fasst Kraus dort als einen zu neuer Nüchternheit tendierenden Katalysator, der die hohle Phrase sarkastisch als solche entlarvt und eine derart "geläuterte" Sprache vorzuzeigen imstande ist.[291] Diese war von einem Streben nach nüchterner Klarheit, luzider Präzision gekennzeichnet, weshalb Benjamin eine Parallele zu Loos' radikaler Distanzierung von jeglichem funktionslosen Ornament

---

te, überrascht es nicht, dass Benjamin seine literaturpolitischen Interventionen zu diesem Zeitpunkt wieder mit einiger Aussicht auf Erfolg betreiben konnte. Für eine genaue Rekonstruktion der literarisch-politischen Verhältnisse rund um *Der Autor als Produzent* vgl.: Kambas, Chryssoula: *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk.* Hannover: Offizin 2009. 171ff.

[289] GB IV, 362.

[290] Vgl. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 193ff.

[291] "Er ist der Überwinder der Phrase. Er solidarisiert sich nicht mit der schlanken Tanne, sondern mit dem Hobel, der sie verzehrt, nicht mit dem edlen Erz, sondern mit dem Schmelzofen, der es läutert. Der Durchschnittseuropäer hat sein Leben mit der Technik nicht zu vereinen vermocht, weil er am Fetisch schöpferischen Daseins festhielt. Man muß schon Loos im Kampfe mit dem Drachen 'Ornament' verfolgt, muß das stellare Esperanto Scheerbartscher Geschöpfe vernommen oder Klees 'Neuen Engel', welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu fassen, die sich an der Zerstörung bewährt." (Aus: *Karl Kraus.* [1931] In: GS II.1 334–367. Hier: 367.)

zog.[292] Das Blatt, das unter den Paralipomena zum Kraus-Aufsatz die Anmerkung zum Loos-Haus trägt, bezeugt umseitig Benjamins Beschäftigung mit dem ersten Heft der Brechtschen *Versuche*. Darunter finden sich "Neue Denksprüche", die auf ein verwandtes Feld an Überlegungen hindeuten:

> Technik ist Sparsamkeit, Organisation ist Armut
> ...
> Der Denkende benutzt kein Licht zuviel, kein Stück Brot zuviel, keinen Gedanken zuviel[293]

Armut wird in diesem Kontext als eine willentliche Reduktion, eine Konzentration auf Wesentliches verstanden, die als literarische Kategorie keine negative Konnotation birgt — wenngleich sie bei Brecht aus der schriftstellerischen Beschäftigung mit materieller Armut gewonnen war.[294] Als literarisches Reinheitsgebot verstanden, bildete diese Form von Destruktion tatsächlich eine Verbindung zwischen Karl Kraus und Brecht.[295] Brechts Vorgehen charakterisiert Benjamin in den Notizen zu seinem Rundfunk-Vortrag von 1930 dementsprechend: "Denken soll verarmt werden, es soll nur soweit zugelassen werden, als es gesellschaftlich realisierbar ist".[296] Aus diesen Überlegungen entstand Benjamin das Bild einer konstruktiven Strategie:

> Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum.
> Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen.[297]

[292] In einer Notiz zum Kraus-Aufsatz vermerkt Benjamin: "Dieses Haus [das Loos-Haus am Michaelerplatz, MS] erregte 1910 die Entrüstung sämtlicher Architekten. Hier war zum erstenmal die Fassadenornamentik beseitigt. Diese anständige Nüchternheit schien damals schmähliche Armut" (GS II.3 1105.)

[293] Ebd.

[294] Vgl. Wizisla, *Benjamin und Brecht*, 171ff.

[295] Kraus bezeichnete Brecht als den einzigen deutschen Autor "der heute in Betracht zu kommen hat", weil er das "Zeitbewußtsein" der Nachkriegswelt gültig gestaltete und versuchte "sprachlich über die Banalität des abgeschilderten Lebens" hinauszugelangen. (Vgl. Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien.* Berlin: Akademie 1987. Hier: 267.)

[296] GS VII.2 809.

[297] Aus: *Erfahrung und Armut.* [1933] In: GS II.1 213–219. Hier: 215.

Als solch einen Konstrukteur setzt Benjamin auch Kafka an, wenn er ihn als einen experimentierenden Verwender von keineswegs symbolisch determinierten "Gesten" bezeichnet.[298] Die Geste allerdings sahen Benjamin und Brecht als Zentrum von Kafkas parabolischen Schreiben an, wie sie sich vor allem über seine schriftstellerisch-technischen Charakteristika zu verständigen vermochten.[299] Dementsprechend konnte Benjamin an Kafkas Stil diagnostizieren, dass er an einer Überführung dieser Vorgehensweise ins Didaktische gescheitert sei[300], worin Benjamins eigene Absicht zweifellos lag. Benjamin hat sich nur einmal, im Jahr 1931, in einem Brief an Scholem, einer "kleinen aber wichtigsten Avantgarde" zugerechnet, der er sich in Berlin zugehörig fühlte.[301] Gemeint war damit Brecht und sein Kreis, doch lässt sich anhand der geplanten Vortragsserie schließen, dass Benjamin eine inhaltlich — wenngleich subkutan — geeinte Bewegung mit konstruktivistischen Zielen als technisch fortgeschrittenste Position annahm.

Sämtliche bis hierher entwickelte Perspektiven Benjamins kulminieren in dem 1934 diktierten Vortrag *Der Autor als Produzent*, der als ein zusammenmontiertes Ensemble seiner Überlegungen zwar kaum verständlich gewesen sein kann, trotzdem aber aufzeigt, inwiefern die literarisch-technischen Forderungen Benjamins für ihn im Exil aktuell und relevant blieben. Den dramatisch sich verschlechternden Publikationsbedingungen und der eigenen Isolation zum Trotz proklamiert Benjamin gegenüber anderen Autoren, dass es kein politisches Engagement geben könne, sofern nicht handwerkliche Schlüsse aus der veränderten medialen Situation der 1930er-Jahre gezogen würden.

2.7.2 Der Autor als Produzent

Wie der Titel bereits anzeigt, versucht Benjamin in seinem vor Autoren gehaltenen Vortrag, eine funktionelle Transformation der Autorrolle selbst zu behandeln. Indem er sich an Spezialisten wendet, die sich in einer vergleichbaren Exilsituation wie er selbst zu orientieren haben, setzt er eine Reihe von Kenntnissen und Überlegungen voraus, die allerdings kaum dem allgemeinen Diskussionsstand entsprochen haben können. Während er sich dabei einerseits auf literaturpolitische Positionen der Weimarer Republik bezieht, die im

[298]"Dann erst wird man mit Sicherheit erkennen, daß Kafkas ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt, die keineswegs von Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung haben, vielmehr in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen um eine solche angegangen werden." (Aus: *Franz Kafka.* [1934] In: GS II.2 409–438. Hier: 418.)

[299]Vgl. Benjamins Aufzeichnungen aus den *Notizen Svendborg Sommer 1934*, in: GS VI, 525.

[300]Vgl. GS II.2 427f.

[301]Vgl. GB IV, 24.

Zuge der Frage nach dem politischen Engagement zur Einordnung nützlich gewesen sein mochten, gelingt es ihm andererseits kaum, die positiven Vorstellungen seiner eigenen Ausrichtung zu illustrieren. Die Forderungen, die Benjamin an seine Zuhörer richtet, sind jene, die er in Auseinandersetzung mit Brecht bereits im Rahmen von *Krisis und Kritik* formulierte — jedoch erscheinen diese, ohne die theoretischen Fundamente, wie eine recht bescheidene Bitte um methodische Besinnung.[302] Die Quintessenz seiner Überlegungen, dass es Schriftstellern vor allem über die Perfektionierung und Reflexion ihrer schriftstellerischen Mittel gelingen könnte, sich an politischen Prozessen zu beteiligen, wird vermutlich kaum einen Zuhörer überrascht, geschweige denn inspiriert haben. Die scheinbare Banalität von Benjamins Initiative resultiert dabei vor allem daraus, dass die von ihm gewählten Beispiele, wie Sergej Tretjakow[303], Bertolt Brecht[304], Hanns Eisler[305] und implizit auch Paul Valéry[306] nicht soweit aufgeschlüsselt werden, dass eine tatsächlich methodische Argumentation nachvollzogen werden könnte. Vielmehr beschränkt sich Benjamin auf geschliffene Andeutungen, die wie ein abstraktes Plädoyer für die Vorgehensweise Brechts ausgesehen haben muss.

Im Folgenden soll der Aufbau oder die Leerstellen von Benjamins Scheinargumentation nicht genauer verfolgt werden — diese beruft sich abstrakt auf oben rekonstruierte Schreibanforderungen — gezeigt werden soll dahingegen, dass Benjamin nicht nur an diesen Anforderungen festgehalten, sondern diese auch vehementer denn je als unumgängliche Arbeitsvoraussetzungen befestigt hat.

Benjamin beruft sich, einmal mehr, auf den zentralen Begriff der *Technik*.[307] Diesen stellt er vor, indem er von der unfruchtbaren Opposition der "literarischen Qualität" und der "politischen Tendenz" zu der Frage wechselt, welche Funktion ein Werk "innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit" hat.[308] Diese Fragestellung verspricht anfänglich konkrete Hinweise darauf zu geben, wie das Verhältnis von "schriftstellerischen Produktionsverhältnissen" zur faktischen Praxis der Autoren verstanden werden soll. Benjamin hingegen wählt den entgegengesetzten Weg, indem er durch sein Tretjakow-Beispiel darauf hinzuweisen versucht, wie grundsätzlich man sich die Transformation schriftstellerischer Praxis vorzustellen habe.[309]

[302]Die aktuellste und minutiöseste Auseinandersetzung mit dem Vortrag findet sich bei Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, 169–245.
[303]GS II.2 686f.
[304]Ebd., 690, 696ff.
[305]Ebd., 696.
[306]Ebd., 699.
[307]Ebd., 686.
[308]Ebd.
[309]"Nun habe ich aber das Beispiel Tretjakows absichtlich herausgegriffen, um Sie darauf

Anstelle auf die Schreibweise Tretjakows oder isolierte Mittel einzugehen, verweist Benjamin auf die allgemeine Tatsache des Medienwandels, der die Thematik auf eine abstrakt literaturtheoretische Ebene überführt:

> Dies alles, um Sie mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß wir in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß, in dem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten.[310]

Den Versuch einer Reformulierung der bestehenden Dichotomien allerdings liefert erst der *Kunstwerkaufsatz*, der in unmittelbarer Nachfolge zum Vortrag auf dem gleichen thematischen Niveau ansetzen wird. In *Der Autor als Produzent* hingegen beschränkt sich Benjamin darauf, anzudeuten, um welche Oppositionen es ihm zu tun ist — beispielsweise diejenige von "Autor und Leser", die von den Tageszeitungen zunehmend aufgeweicht werde[311]. Da allerdings die Institution Zeitung "in den Händen des Gegners ist"[312] und somit keine vorgefertigten Formate für den revolutionären Einsatz parat liegen, weitet er seine Forderung umgehend aus:

> Für die Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten im Sinne einer fortschrittlichen — daher an der Befreiung der Produktionsmittel interessierten, daher im Klassenkampf dienlichen — Intelligenz hat Brecht den Begriff der Umfunktionierung geprägt. Er hat als erster an den Intellektuellen die weittragende Forderung erhoben: den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern.[313]

Mit der Forderung allerdings weitet sich für die Zuhörer auch das Problemfeld, ohne tatsächliche Konturen zu gewinnen. Deutlich wird nachfolgend vor allem noch, dass die unterschiedlichsten Gebiete der Kunst — wie offenbar auch die Musik am Beispiel von Eisler — betroffen sind und die Maßstäbe, die Benjamin für die Beurteilung der verwandten Technik anlegen möchte, aus Film und Rundfunk zu beziehen sind.[314] Die Fokussierung auf die eigenstän-

---

hinzuweisen, von einem wie umfassenden Horizont aus man die Vorstellungen von Formen oder Gattungen der Dichtung an Hand von technischen Gegebenheiten unserer heutigen Lage umdenken muß, um zu jenen Ausdrucksformen zu kommen, die für die literarischen Energien der Gegenwart den Ansatzpunkt darstellen." (Ebd., 687.)

[310] Ebd.

[311] Ebd., 688f.

[312] Ebd.

[313] Ebd., 691.

[314] Hierbei wiederholt er eine bekannte Formulierung aus *Was ist das epische Theater?* von 1931 über Brechts Praxis: "Es [das epische Theater, MS] ist, am gegenwärtigen Entwicklungsstande von Film und Rundfunk gemessen, das zeitgemäße." (Ebd., 697.)

dige Fortentwicklung der schriftstellerischen Technik wird — in berühmten Formeln — zum fundamentalen Anspruch jeglichen Engagements erklärt:

> Die beste Tendenz ist falsch, wenn sie die Haltung nicht vormacht, in der man ihr nachzukommen hat. Und diese Haltung kann der Schriftsteller nur da vormachen, wo er überhaupt etwas macht: nämlich schreibend. Die Tendenz ist die notwendige, niemals die hinreichende Bedingung einer organisierenden Funktion der Werke. Diese erfordert weiterhin das anweisende, unterweisende Verhalten des Schreibenden. Und heute ist das mehr denn je zu fordern. *Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden.* Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag.[315]

En passant wird diese Notwendigkeit erklärt durch die spezialisierte Tätigkeit der Autoren, die unausweichlich im bürgerlichen Lager eine sehr entfernte Wirkung zu entfalten suchen müssten.[316] Veranschaulicht wird die zu bewältigende Aufgabe zwar letztlich von Benjamin durch einen kurzen Fragenkatalog[317], doch liefert Brecht das einzige vermeintlich geglückte Beispiel solcherlei Engagements. Hierbei werden signifikanterweise jene Beobachtungen am epischen Theater in höchst geraffter Form referiert, die Benjamin selbständig in seinem Aufsatz von 1931 über die eigene Position Brechts hinaus entwickelt hatte.[318] Gerade dadurch aber wird offensichtlich, dass es zu diesem Zeitpunkt eigentlich kein Beispiel geben konnte, das Benjamins komplexe These als ein erfolgreiches und folgenreiches Programm der "Politisierung der Intelligenz" bestätigt hätte. Ganz im Gegenteil: das angeführte Beispiel Tretjakow führte vielmehr von der eigentlichen Problematik fort, das spätere Beispiel Brechts war ohne die thematischen Prämissen nicht fruchtbar zu machen. Sein Versuch, die Schriftsteller in der "Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken"[319] zu unterweisen, bleibt angesichts der komplexen Voraus-

[315] Ebd., 696.

[316] "Die Solidarität des Spezialisten mit dem Proletariat — darin besteht der Anfang dieser Klärung — kann immer nur eine vermittelte sein." (Ebd., 700.

[317] "Gelingt es ihm, die Vergesellschaftung der geistigen Produktionsmittel zu fördern? Sieht er Wege, die geistigen Arbeiter im Produktionsprozesse selbst zu organisieren? Hat er Vorschläge für die Umfunktionierung des Romans, des Dramas, des Gedichts? Je vollkommener er seine Aktivität auf diese Aufgabe auszurichten vermag, desto richtiger die Tendenz, desto höher notwendigerweise auch die technische Qualität seiner Arbeit." (Ebd., 701.)

[318] Die weiter oben herausgearbeiteten Kategorien der Distanzaufhebung, der Unterbrechung, der dadurch erst verständlich werdenden "Literarisierung" und damit der kognitiven Herausforderung finden sich auf den Seiten 698ff.

[319] Ebd., 690.

setzungen unbeholfen und paradoxerweise gerade aufgrund seiner offensiven Deutlichkeit dort kursorisch, wo Benjamins überzeugendste Einsichten lagerten.

Benjamins ausdrückliche Forderungen stehen der (bestenfalls) impliziten Wirkungsweise des Textes allerdings deutlich entgegen. Da er von revolutionär wirksamen Autoren vor allem die Beispielhaftigkeit ihrer Produkte forderte, wird der Mangel an exemplarischer Umsetzung im Vortrag nur umso deutlicher. Da es ihm weder gelang, den fundamentalen Stellenwert der *technischen* Fragestellung für alle intellektuellen Arbeiten zu explizieren, noch konkrete, aber transportable Vorgehensweisen wirksam an bestehenden Texten zu illustrieren (und diese als verbindliche Standards setzende "Schreibhaltung" zu erweisen), lagen genau darin die Anforderungen für Benjamins literaturpolitischen "Arbeitskreis", der gerade in diesem so deutlich auftretenden Text keinen Abschluss findet. Den formelhaften Forderungen zum Trotz erweist sich *Der Autor als Produzent* als Übergangstext, der an den früheren Bestrebungen festhält, jedoch ohne diese weiterzuentwickeln. Der chronologisch nachfolgende Text, der die Thematik in variierter Herangehensweise adressiert und der Vielschichtigkeit der Anforderungen erstmals in eigenständiger Form gerecht wird, ist *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*

Die Widersprüche sind die Hoffnungen![320]

3 Dialektische Verspannungen

Unter der bisher entwickelten Perspektive von Benjamins impliziter Pädagogik eines gelungenen, künstlerischen Engagments soll nun die früheste Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* betrachtet werden. Diese spezifisch fokussierte Lektüre geht dabei davon aus, dass im Text begriffliche und strukturelle Strategeme vorexerziert werden, die gleichermaßen in die Thematik hineinführen, wie auch Anregungen zur weiterführenden Schaffenspraxis liefern sollen. Die Grundstruktur dieser textuellen Haltung ist eine diastatische Momentaufnahme jener Dynamik, die Benjamin als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen zum veränderten Kunstschaffen ansetzte, als Frage nach den gewandelten Bedingungen der Möglichkeit der Kunstrezeption zum Zeitpunkt der technischen Überformung "überkommener Ästhetik" und der damit verbundenen Folgefrage nach der Versteh-, Beherrsch- bzw. Verwendbarkeit dieser Transformation. Die beiden Pole dieser Diastase finden sich bereits im präzise formulierten Titel des Textes, da mit dem Begriff des "Kunstwerks" eine überholte Kategorie der "Schulästhetik"[321] ihrer augenblicklichen technischen Transformation, der Reproduzierbarkeit, gegenübergestellt wird. Das faktische Bestehen dieser unauflösbaren Grundspannung zum Zeitpunkt der Abfassung wird dabei nicht nur als die zentrale ästhetisch-historiographische Einsicht Benjamins präsentiert, sie soll auch zum Bewusstsein verhelfen, wie antiquiert die Mittel künstlerischen Engagements im Sommer 1935 im Pariser Exil veranschlagt wurden. Diese Herausforderung an eine hochspezialisierte Leserschaft (denn nur Zeugen dieses historischen Umbruchs wären als verständige Respondenten in Frage gekommen[322]) schlägt sich nieder in den Konstruktionsprinzipien des Textes, die in sämtlichen Textfassungen beibehalten wurden und für Benjamin die Grundvoraussetzung für die Verständlichkeit des Textes war.[323] Die als unauflösbare Spannung aufgebaute Polarität von "Aura" und purer, zum Prinzip gesteigerter "Reproduzierbarkeit" bildet den zeitgenössischen Kampfplatz zur Reformulierung künstlerischer "Technik". Innerhalb dieses somit lancierten Diskursbezirks werden thesenhaft Gesichter dieser bereits stattfindenden Verschiebungen referiert, ohne

[320]Brecht, Bertolt: *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment.* In: GBA 21, 448–514. Hier: 448.

[321]Vgl. *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft.* [1931] In: GS III, 283–290.

[322]Vgl. Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 257f.

[323]Vgl. GB V, 260.

diese in eine finite Struktur zu zwängen oder die gewünschten künstlerischen Verfahrensweisen als logische Folgerungen zu dekretieren. Strukturell leitet der Text einen ästhetisch-*technischen* Problemdistrikt her, illustriert diesen durch montierte Positionen bestehender Theorien und stellt dadurch, wir durch die direkte Korrelation mit den politischen Implikationen dieser *Techniken* die Dringlichkeit ästhetisch-produktiver Selbstverortung heraus. Dabei bleibt die Herausforderung der Leserschaft ein zentrales Strukturmoment des Textes, das ansatzweise exemplarische Schlussfolgerungen aus der rekonstruierten Thematik verwirklicht. Die strategische Mittelbarkeit dieses Vorgehens, die Überantwortung der Schlussfolgerungen an die rezipierenden Fachleute, ist eine dieser verstörenden Strategien, die Benjamin zwar nicht verschweigt[324], die den Text allerdings für bestimmte Lesarten unzugänglich werden lässt. Insofern verwundert es nicht, wenn Burkhardt Lindner in seinem Beitrag zum Kunstwerkaufsatz mit der thematischen Einschränkung des tatsächlichen Themas des Aufsatzes genauso beschäftigt ist, wie mit der positiven Beschreibung desselben.[325] Ohne den Kunstwerkaufsatz in irgendeine Richtung erschöpfend rekonstruieren zu können, soll nachfolgend plausibel gemacht werden, dass die strukturelle Machart des Textes eine Umsetzung von Benjamins spezifischer Vorstellung mittelbaren Engagements versucht. Der strategische Umgang mit Unabgeschlossenheit, zu ergänzenden Problemkonstellationen und provokant drapierten Widersprüchen lenkt dabei das Augenmerk auf die literaturtheoretische Funktion und Originalität des Textes — zwei bisher wenig beleuchtete Aspekte — die nach Benjamin allerdings den Vorhof zur politischen Wirksamkeit ausmachten.

Nachfolgend soll daher veranschaulicht werden, inwiefern der Text selbst einer linearen Lektüre widersteht und als widersprüchliche Konstruktion eine historisch relevante Unentschiedenheit als dringende Fragestellung drapiert.[326] Anhand der Rückgebundenheit des Textes an die literaturpolitische

[324]Im von Horkheimer gestrichenen Einleitungskapitel findet sich der deutliche Hinweis: "*Dagegen sind sie* [die neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe, MS] *zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.*" (GS I.2 435.) Sie stellen selbst aber keine revolutionären Forderungen in der Kunstpolitik dar, sondern verlangen eine vom Text ausgehende Fortführung, um, und das ist ebenso wesentlich, den Modus der Formulierung solcher Forderungen zu tangieren.

[325]Lindners Aufsatz stellt momentan den avanciertesten Blickwinkel auf den Kunstwerkaufsatz dar, da er die signifikanten Unentscheidbarkeiten des Textes in seinen verschiedenen Varianten in ihren produktiven Möglichkeiten skizziert und gegen verkürzende Lesarten absetzt. Vgl. Lindner, Burkhardt: *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'.* In: Benjamin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 229–251. Hier v.a.: 230–236.

[326]Aufgrund dieser Unentschiedenheit soll hier auch nicht versucht werden, die darin versammelten Thesen zusammenfassend zu referieren. Dies geschieht unter Berücksichtigung

Situation im Paris des Jahres 1935, Benjamins bemerkenswerter Versuche, die Rezeption des Aufsatzes zu dirigieren und Seitenblicken auf die Verwobenheit des Textes mit Benjamins umliegend konzipierten Arbeiten (und Arbeitsfeldern) soll plausibilisiert werden, dass den inhaltlichen Unschärfen ein theoretisch reflektiertes Grundgerüst entspricht. Die danach ansatzweise konturierten Unwägbarkeiten des Aufsatzes sollen daraufhin auf ihre Funktion hin befragt werden. Gezeigt werden soll auf diese Weise, dass Benjamins Konzept einer vermittelten Wirksamkeit gerade im Verzicht auf eindeutige politische Positionierung eine konsequente Fort- und Umsetzung fand, wenngleich es sich von einer tatsächlichen, öffentlichen Wirksamkeit zunehmend entfernte. Durch den Rekurs auf eine fundamentalere, kunsttheoretische Argumentationsebene und den impliziten Verweis auf die davon tangierten Konstruktionsprinzipien jedes Textes bindet Benjamin die Leserschaft doppelt in die Thematik ein und überantwortet damit die lancierte Debatte an sein spezialisiertes Publikum. Der Versuch, die erhofften Leserreaktionen bei der Wahl der Mittel der Darstellung zu berücksichtigen, verweist auf die mit Brecht entwickelten Strategeme politischer Wirksamkeit zurück und erhellt damit gleichermaßen die dichotomische Verfasstheit des Kunstwerkaufsatzes.

3.1 Konzeption zur Verteidigung der Avantgarde

Benjamins Forderungen aus dem Vortrag *Der Autor als Produzent* gewannen zusätzlich an Relevanz, nachdem einerseits am 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller im August 1934 die Grundsätze des "sozialistischen Realismus" als richtungsweisende Formvorgaben verankert wurden.[327] Die daraufhin zunehmende Verengung literarischer Techniken, die über den dort gegründeten sowjetischen Schriftstellerverband reglementierend durchgesetzt werden konnte, sollte sich in den darauffolgenden Monaten und Jahren bis zu systematischen Verfolgungen und Säuberungsaktionen steigern. Die Formen des "Verfalls", die Benjamin hingegen in der Person von Sergej Tretjakow oder den für die Theorie der Montage so wichtigen Sergej Eisenstein schätzte, wurden dadurch von einem parteikonformen Standpunkt aus zunehmend importun.

Andererseits stellte die voranschreitende Organisation der exilierten wie der französischen SchriftstellerInnen für Benjamin einen methodischen Rückschritt dar, insofern der Rekurs auf bürgerlich-konservative Ideale im Rahmen der Volksfrontbewegung ein scheinbar probates Mittel wurde. Vom 20. bis zum 26. Juni 1935 fand in der Pariser Mutualité der 1. Internationa-

der entsprechenden Spannungen im nachfolgenden Abschnitt 3.3.

[327] Vgl. Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, 177.

le Schriftstellerkongress — der *Congrès internationale pour la défense de la culture* — statt, auf welchem recht allgemeine Zielvorstellungen wie Menschlichkeit, Individuum oder kulturelles Erbe den allgemeinen Tenor der Vorträge ausmachten, sofern nicht der Topos vom "neuen Menschen" im Sozialismus bemüht wurde.[328] Der Rückgriff auf schlechthin verbindende Ideen, die der Revolution von 1789 entlehnt wurden, stellte insofern einen Kompromiss der bürgerlichen Autoren dar, sich der bereits strikt reglementierten Literaturpolitik der Sowjetunion anzunähern. Angesichts dieses Zusammenschlusses, der die Volksfrontbildung zwischen Kommunisten, Sozialdemokraten und bürgerlichen Radikalsozialisten am 14. Juli 1935 vorbereitete, wurden allerdings gleichzeitig die nicht parteikommunistisch gebundenen Linksintellektuellen isoliert.[329] Denn abgesehen von Brecht und dem tschechischen Surrealisten Vítězlav Nezval, die die moderne Literaturtradition und den Marxismus hochhielten, wie auch André Breton, der sich zu Trotzki bekannte, war der Konsens des Kongresses ein ebenso verbindlicher, wie inhaltlich konservativer.[330]

> Dieses Spektrum von avantgardistischer Insistenz gegen ästhetische Regression, verbunden mit Insistenz auf marxistische Gesellschaftsauffassungen bildet die intellektuelle Referenz für die Kunstwerkthesen Benjamins, in denen der 'Verfall der Aura' in Verbindung mit dem einleitenden und durchgehaltenen Ökonomieprimat seiner gesellschaftspolitischen Sicht strukturbildend bleiben.[331]

Eine derartige Verfinsterung der schriftstellerischen Direktiven verstärkte die direkte Opposition zu Benjamins literaturpolitischer Forderung, die eigene Vorgehensweise *innerhalb* der Produktionsverhältnisse zu reflektieren und an

[328]Vgl.: Betz, Albrecht: *Exil und Engagement: deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreißiger Jahre.* München: Edition Text + Kritik 1986. 109ff.

[329]Vgl. Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition.* In: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. 94f.; Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 251f.

[330]Auszunehmen ist wohl auch noch Robert Musil, dessen Vortrag aus den damals opportunen politischen Schemata herausfiel und insofern als bedenklich neutrale Stellungnahme kritisiert wurde. (Vgl. Musil, Robert: *[Vortrag in Paris. Vor dem Internationalen Schriftsteller-Kongress für die Verteidigung der Kultur.]* [1935] In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 8: Essays und Reden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. 1259–1265. Vgl. dazu: Daigger, Annette: *Musils Vortrag in Paris (1935) und seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus.* In: Musil anders — Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen. Herausgegeben von Gunther Martens und Clemens Ruthner. Bern/Berlin: Lang 2005. 71–87; Corino, Karl: *Der Fall Robert Musil.* In: Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Stadler. Wien/München: Jugend und Volk 1988.538–544.)

[331]Kambas, ebd., 253.

einer materialistisch grundierten Umfunktionierung teilzuhaben. Abgesehen von dem ebenfalls spontan und ohne Publikationsaussichten verfassten Vortrag *Der Autor als Produzent*[332] stellt der daraufhin in Angriff genommene Kunstwerkaufsatz den einzigen Text dar, den Benjamin ungeachtet der Möglichkeit der Veröffentlichung, rein aus der kunstpolitischen Notwendigkeit heraus, verfasst hat.[333] Angesichts der im Sommer 1935 sich etablierenden, bürgerlich-humanistischen Konformität erlangt sein programmatischer Versuch des Vorjahres eine neue, wenn auch gewandelte Aktualität, da er sich mit einer marxistisch inspirierten Überlegung zum Engagement nun gleichermaßen gegen realismusbezogene wie auch gegen abstrakt-idealistische Formen aussprechen musste. Dies schränkte den Kreis der möglichen Rezipienten seiner Ideen zusätzlich ein und verlangte eine methodische Anpassung seiner Argumentation. Während sich im Kunstwerkaufsatz einige Spuren finden, die als Reaktionen auf Vorträge des Kongresses gelesen werden können[334], zeigt der gewandelte Fokus der Arbeit, nämlich die fundamentaler argumentierende Herleitung der zentralen Antinomie, der Verzicht auf direkte Aufforderungen, technische Errungenschaften in die eigene Schreibpraxis zu übernehmen und letztlich auch der (vordergründige) Verzicht auf das Beispiel Brechts, dass Benjamin nunmehr die Grundlagen seiner Überzeugung darzulegen bemüht war, ohne Schlüsse oktroyieren zu wollen. Da sich zentrale Motive seiner *technischen* Überlegungen an Schlüsselstellen des Textes ausmachen lassen, liegt es nahe, dass der Kunstwerkaufsatz diese nicht verabschiedet hat. Vielmehr treten sie im Vergleich zum *Autor als Produzent*-Vortrag in den Hintergrund, da es Benjamin nunmehr darum gehen musste, von programmatischen Imperativen abzusehen[335] und die von ihm in Theorie gebannte Dynamik eines ästhetischen Umbruchs zu skizzieren, die *gleichzeitig* einen Einblick in die politische Verwertbarkeit technisch-ästhetischer Mittel gibt. Die Präsentati-

[332]Im Brief an Scholem am 6. Mai 1934 schreibt Benjamin an Scholem: "Auf der andern Seite erspare ich es uns, Dir eine Aufzählung der vielen — zum Teil gewiß geringwertigen — Versuche zu geben, mir hier eine Existenzgrundlage zu schaffen. Sie haben mich nicht gehindert, einen längern Essay 'Der Autor als Produzent' zu schreiben, der zu aktuellen Fragen der Literaturpolitik Stellung nimmt." (GB IV, 410.)

[333]Vgl. Benjamins erstmalige Vorstellung des Kunstwerkaufsatzes gegenüber Horkheimer am 16. Oktober 1935, in: GB V, 179.

[334]Beispielsweise die Rede von André Breton zeigt strukturelle Parallelen, vgl. hierzu: Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 264f.

[335]Vgl. beispielsweise: "Hier nimmt das epische Theater also — mit dem Prinzip der Unterbrechung nämlich — wie Sie wohl sehen, ein Verfahren auf, das Ihnen in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Photographie geläufig ist. Ich spreche vom Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist. Daß aber dieses Verfahren hier sein besonderes, ja hier vielleicht sein vollendetes Recht hat, darauf erlauben Sie mir einen kurzen Hinweis." (GS II.2 697f.)

on dieser Problemstellung versucht damit, von einem intentionalen Faible für avantgardistische Mittel Abstand zu gewinnen, um die Reflexion auf deren politische Verwertung und Verwertbarkeit in einen historisch-strukturellen Zusammenhang zu stellen, dem keine persönlichen Vorlieben entsprechen, sondern der Ausdruck einer längst statthabenden geschichtlich-ästhetischen Entwicklung ist. Obwohl sich hiermit auch die ersehnte Kontrastfolie zu seinen Überlegungen der *Passagenarbeit* konstruieren ließ, deren Fluchtpunkt der Aufsatz bekanntlich darstellen sollte[336], bewegt sich Benjamins Initiative in einem argumentativ verwandten Feld, wie es bereits *Der Autor als Produzent* tat. Im Unterschied zu diesem allerdings *zeigt* der Aufsatz, was der Vortrag schlechthin einforderte. Die Einbuße an programmatischer Vehemenz gründet sich dabei auf dem Vertrauen in eine ästhetisch-historische Evidenz, deren schlagende Überzeugungskraft Benjamin offenbar so hoch ansetzte, dass die so wichtige produktionsästhetische Seite seines Vorhabens auf subtile Weise in den Text verwoben werden konnte.[337]

Einen Reflex dieser Umstellung konserviert auch der nunmehr verändert gebrauchte Terminus der "Technik". Konzentrierte dieser aus der Auseinandersetzung mit Brecht herrührende Knotenpunkt vormals die schillernde Einsicht, dass der Medienwandel zu einer Reihe von beherrschbaren, luzide konstruierten und damit auch reproduzierbaren Vorgehensweisen in den Künsten führen könnte[338], erscheint er nun stärker als seine eigene technologische Voraussetzung, kursorisch schematisiert im Wandel der Jahrhunderte. Die erste Bedeutung, die auf den angewandten Umgang mit dem Begriff zielt, ist dabei

[336]Benjamin formuliert diesen Gedanken in etlichen Briefen des Herbstes 1935, beispielsweise früh an Gretel Karplus (und Theodor W. Adorno): "Auf das Sachliche kann ich nicht eingehen, sondern Dir nur grundsätzlich sagen, daß ich — in diesen letzten Wochen — denjenigen verborgnen Strukturcharakter in der jetzigen Kunst — in der jetzigen Lage der Kunst — erkannt habe, der es erlaubt, das für uns Entscheidende, eben erst akual Durchschlagende im 'Schicksal' der Kunst im neunzehnten Jahrhundert zu erkennen. Ich habe damit meine Erkenntnistheorie, welche um den selbst Dir vielleicht nicht vertrauten und von mir sehr esoterisch gehandhabten Begriff des 'Jetzt's der Erkennbarkeit' kristallisiert ist, an einem entscheidenden Exempel realisiert. Ich habe denjenigen Aspekt der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gefunden, der nur 'jetzt' erkennbar ist, der es nie vorher war und der es nie später sein wird." (Brief vom 9. Oktober 1935, in: GB V, 171.)

[337]"In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* finden sich nicht allein viele Verweise auf die 'modernen' literarischen Formen nach dem Funktionswechsel der Kunst; der geheime Gegenstand der Kunstwerkthesen ist zudem das literarische Werk." (Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 83.)
Wie grundlegend Benjamin diese Einsicht als Tendenz innerhalb der philosophischen Ästhetik verankert sah, zeichnet Burkhardt Lindner anhand des Aurabegriffs in groben Strichen nach: Lindner, *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'*, 236–241.

[338]Vgl. dazu oben, 73.

allerdings, wie auch die Polysemie des Titels zeigt, keineswegs ausgemerzt. Denn obwohl dieser nicht mehr, wie im *Autor als Produzent*-Vortrag auf die tendentiell Brechtsche Weise verwendet und als recodierter Ausdruck ausgewiesen wird, stellt er doch die deutliche Absicht des Kunstwerkaufsatzes dar. Die Einsicht in die historische Tragweite des Umschlags hin zu einer reproduktionstechnisch kontaminierten Wahrnehmung sollte zu nichts anderem führen, als zu einem ästhetisch-politischen Problembewusstsein, das eben auch einen gewandelten Umgang mit künstlerischen Schaffensmöglichkeiten bedingt haben müsste. Diese funktionale Arbeitsanweisung, die mehr eine herausfordernde Fragestellung als eine deutliche Prognose darstellt, wurde oftmals überlesen und der Begriff der "Technik" damit auf einen vulgärmaterialistischen der Technologie verkürzt.[339] Das Flirren der Ambiguität im Begriff der "Technik" blieb allerdings auch nicht ganz unbemerkt, was angesichts der faktisch ausgebliebenen Rezeption des Textes darauf hinweist, wie deutlich der Begriff mit Unschärfe versehen war. Adorno, der in seinem Brief vom 18. 3. 1936 die einzige differenzierte Replik auf den Aufsatz lieferte[340], beanstandete das harsche Auseinandertreten einer vermeintlich "technologischen" Kunst der Reproduktionsära und der bewusst entwickelten technischen Mittel innerhalb der "autonomen" Kunst:

> Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie *wenig* von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil

[339] Am prominentesten findet sich dieser Einwand bei Peter Bürger, der daraufhin der Benjaminschen Methodik des historischen Materialismus den Vorwurf der Monokausalität machen zu müssen glaubte. (Vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. 38.) Auch Chryssoula Kambas wertet den Begriff der "Technik" nicht als Aufgabe, sondern als finiten Schlüsselbegriff, wenn sie die technische Fortschrittlichkeit eines Alfred Döblin als Gegenargument zu Benjamins "Tendenz"-These im Autor-Vortrag anführen möchte. Doch wäre die technologische Entwicklung bereits per se Garant einer politisierten Ästhetik (und Benjamin dieser Auffassung) bliebe sein anhaltendes Engagement zur Bewusstseinsbildung unverständlich. (Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 47.) Auch Palmier urteilt vorschnell, wenn er Benjamins Zutrauen in die revolutionären Automatismen der Kinotechnologie als "Simplifizierung" brandmarkt, da auch er eine offene Problemstellung als utopische Analyse missversteht. (Palmier, *Walter Benjamin*, 1097f.)

[340] Sofern man von den Gesprächen mit Brecht absieht, die Benjamin als Ausgangspunkt einer umfangreichen Überarbeitung ansetzt (Vgl.: GB V, 349). Die Replik von Bernhard Reich vom 19. Februar 1936 wertete Benjamin selbst nicht als Diskussiongrundlage. (Vgl. Benjamins Brief an Margarete Steffin vom 4. 3. 1936: "Methodische Einwände erhebt Reich nirgends. Und aus dem Brief geht nur hervor, daß ihm die Sache 'zu weit' geht; daß es sich wohl 'nicht ganz so' verhalten dürfte, usw. Sein Brief ist keine Grundlage für die Diskussion und ich weiß noch nicht recht was ich ihm antworten werde." GB V, 254.)

> *aufgebaut* und dann 'abphotographiert'. Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand.[341]

Adorno trifft Benjamins Punkt damit ebensosehr, wie er ihn verfehlt — denn während er sich ein "Mehr an Dialektik"[342] wünscht, das die Vermittlung der sauber separierten Pole beträfe, veranstaltet Benjamin aus einer historischen Perspektive die Aufspannung derselben in ihre Extreme, um die im Text enthaltenen Widersprüche zum aktiven Schauplatz dieser Dialektik machen zu können.[343] Die Notwendigkeit einer anderen Auffassung von "Technik", die Adorno als Defizit im Text ausmacht[344] allerdings trifft genau Benjamins große Fragestellung — auch wenn Adorno sie aus der Perspektive des Komponisten und dessen Selbstreglementierung begreift und weniger aus dem statthabenden Medienwandel. Adorno lag allerdings die zweite Fassung des Aufsatzes vor, die in Auseinandersetzung mit Horkheimer bereits von Benjamin überarbeitet worden war und eine Passage aufweist, wo Benjamin den Begriff einer "zweiten Technik"[345] eingeführt hatte. Diese wird von magischen Praktiken der Naturbeherrschung unterschieden und fokussiert stärker die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur, wobei der Einsatz dieses neuen Begriffs in der ersten Fassung ein Pendant findet — im Begriff der "zweiten Natur"[346], der die technische Lebenswelt mitsamt aller aus ihr erwachsenden Gefahren beschreibt. Das genaue Verhältnis dieser Begriffe untereinander ist allerdings aus den bisher publizierten Paralipomena der verschiedenen Varianten nicht eindeutig zu eruieren und bleibt auf die Veröffentlichung aller Notizen im Rahmen der kritischen Edition angewiesen.[347] Deutlich wird aber aus Adornos Reaktion und Benjamins nachträglichen Veränderungen, dass

[341] Der vollständige Brief ist abgedruckt in: GS I.3 1001–1006. Hier: 1004f.

[342] Ebd., 1004.

[343] "Vollends an der Sache vorbei geht Adornos Wunsch nach einem 'Mehr an Dialektik'. Eher schon könnte man Benjamin ein 'Zuviel' an Dialektik vorwerfen, denn er hat seinen Text nicht bloß zum Organon, sondern zum Schauplatz geschichtsphilosophischer Dialektik gemacht." (Geulen, Eva: *Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Modern Language Notes. January 1992, Volume 107, No. 1. Johns Hopkins University Press 1992. 580–605. Hier: 591.)

[344] GS I.3 1001.

[345] GS VII.1 359f.

[346] GS I.2 444: "Diese emanzipierte Technik steht nun aber der heutigen Gesellschaft als eine zweite Natur gegenüber und zwar, wie Wirtschaftskrisen und Kriege beweisen, als eine nicht minder elementare wie die der Urgesellschaft gegebene es war. Dieser zweiten Natur gegenüber ist der Mensch, der sie zwar erfand aber schon längst nicht mehr meistert, genau so auf einen Lehrgang angewiesen wie einst vor der ersten. Und wieder stellt sich in dessen Dienst die Kunst."

[347] "Vgl. Lindner, *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'*, 245.

die Assoziationsfelder, die der Begriff der "Technik" herbeizitiert, zu heterogen waren, um dem Aufsatz eine tatsächliche Stoßrichtung zu geben — diese wurde beispielsweise in der ersten Fassung deutlich durch den Vorbehalt, dass die zweite Natur bereits lange nicht mehr gemeistert werden könnte, gesteigert, wodurch der scheinbare Glaube an einen gesellschaftlichen Fortschritt im Windschatten des technologischen in eine neutralisierte Offenheit gewendet wurde. Andererseits waren auch jene Sinnschichten, die der Begriff der *Technik* seit dem Zeitschriftenprojekt aufwies, zwar als Perspektive und Forderung des Textes generell vorhanden, doch nunmehr in die große historische Polarität von Werk und Reproduzierbarkeit aufgespannt. Kein Pol dieser Diastase erfährt einen verbindlichen Vorzug — worin sich Benjamins früher Zweifel an einer luziden Konstruktion von Sinneinheiten ohne die "Magie" seiner frühen Sprachtheorie widerspiegelt.[348]

Die paradoxe Ausstellung eines theoriehistorischen Zwiespalts als Aufgabe zu betrachten, die nicht nur die Rezipierenden in ihren Bannkreis zieht und zu einer Stellungnahme anhand der drapierten Fakten nötigt, sondern auch die *Weiter*gabe — als Delegation — einer interpretierenden Einschätzung und Entscheidung bedeutet, passt dennoch gut zu Adornos Lob, dass Benjamin mit dem Aufsatz eine "so großartige Inauguraladresse" für die weitere "Formulierung der ästhetischen Debatte" geliefert hätte.[349] Im Gegensatz zu dem leicht gebückten Ton seiner langen brieflichen Replik allerdings beurteilte er gegenüber Horkheimer den Kunstwerkaufsatz vor allem wegen seiner offensichtlichen Mängel als "Diskussionsbasis".[350] Dass Adorno hierzu

[348]Dieser Umstand wurde oben im Zusammenhang mit Benjamins theoretischer Radikalisierung des Unterbrechungsgedankens über Brecht hinaus referiert, vgl. weiter oben: 72. Im Zusammenhang mit der Aura verweist dieser Gedanke vor allem darauf, dass die Aurakonzeption in kunstpolitischer Hinsicht nicht völlig diskreditiert werden hätte können, da auch bei Brecht, der auf der Höhe der Technik operierte, kein völlig deauratisiertes Kunstgeschehen vorstellbar war. Entscheidend für politische Folgerungen war allerdings das produktionsästhetische Wissen um die historische Spannung, zum damaligen "Standard". (GS I.2 437) Benjamin bekräftigte die Wichtigkeit seiner Überlegungen zu Brechts epischem Theater gerade während der Entstehungszeit des Kunstwerkaufsatzes, da Margarete Steffin ihm zu diesem Zeitpunkt eine Abschrift angefertigt hatte: "Ich bin sehr froh, daß Sie mir dieses wichtige Manuscript derart gesichert haben." (GB V, 175.)

[349]GS I.3 1005.

[350]Adorno hat, obwohl er Benjamin gegenüber auf die Kategorie der Aura einzugehen scheint, diese abgelehnt: "welch ein Unsinn etwa zu sagen, daß der Film die Aura zerstöre — während gerade er sie dämonisch produziert." (Brief an Horkheimer vom 21. 3. 1936, abgedruckt in der Studienbibliothek-Ausgabe des Aufsatzes: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente.*Herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. 81–86, hier: 85.) Die Passage zur "Diskussionsbasis" lautet vollständig: "Dazu die professoral romantischen Vorstellungen von der Technik. Es hat wirklich

eine völlig andere Perspektive auf die Problematik mitvoraussetzte, bezeugt auch die weitere Auseinandersetzung mit dieser "Diskussionbasis", die bis zur *Ästhetischen Theorie* die Geringschätzung der Problemformulierung Benjamins dokumentiert.[351] Dabei legen die Umstände der Fertigstellung, Publikation und der von Benjamin gesuchten Diskussion den Schluss nahe, dass die Kunstwerk*thesen* tatsächlich eine Problempräsentation waren, die abgesehen von fundamentalen Reperspektivierungen offen für Überarbeitungen und Anregungen blieben. Dies belegt nicht nur die Tatsache, dass die Thematik bis zuletzt ein offenes Arbeitsfeld für Benjamin blieb, das zu seinen Lebzeiten nicht abgeschlossen oder faktisch "ausformuliert" werden konnte. Auch die Art und Weise, wie Benjamin seine Errungenschaft gegenüber potentiellen Diskussionspartnern positioniert, verweist auf den infiniten Charakter dieses "Konstrukts".

3.2 Eine "großartige Inauguraladresse"

Von der ersten Erwähnung gegenüber Horkheimer an, dokumentiert Benjamins Briefwechsel, dass mit dem Aufsatz hauptsächlich die öffentliche Beteiligung an literatur- und kunsttheoretischen Debatten erreicht werden sollte. In seinem Brief an Horkheimer vom 16. Oktober 1935 beispielsweise schreibt er:

> Es ist an dieser Lage das Paradoxe, daß meine Arbeit wahrscheinlich nie einer öffentlichen Nützlichkeit näher gewesen ist als eben jetzt.[352]

Trotz der materiellen Bedrängnis, auf die ausführlich einzugehen Benjamin im Brief nicht unterlässt, vollzieht er so die Wendung hin zur Ankündigung, dass seine *Passagenarbeit*, deren Exposé Horkheimer in seinem letzten Brief

---

etwas von einem wahnsinnig gewordenen Wandervogel und die Emanzipation von Brecht ist ihm längst nicht gelungen. Aber als Diskussionsbasis ist die Arbeit trotz allem sehr brauchbar und muß natürlich unbedingt publiziert werden. Mein Jazzaufsatz dürfte schon einiges [sic] Korrektive enthalten. Ich habe ihm ausführlich, in sehr positivem Ton aber doch mit der sehr deutlichen Kritik geschrieben und ihm gesagt, als Kontrapunkt gehöre zu dieser Arbeit eine über Mallarmé und den Begriff der ästhetischen Technologie." (Ebd.)

[351] Vgl. Adornos Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, den er als dezidierte Antwort auf den Kunstwerkaufsatz — oder als Korrektiv — in der Zeitschrift für Sozialforschung des Jahres 1938 nachpublizierte. Aber noch in der *Ästhetischen Theorie* finden sich Scharmützel mit Benjamins zu diesem Zeitpunkt wiederentdecktem Aufsatz; vgl. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie.* [1970] Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 73, 89, 123, 158, 318, 408f., 460f. bzw.: Ders.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.* In: Ders. Dissonanzen. [1956] Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 14-50.

[352] GB V, 178.

anerkennend kritisierte, nunmehr auf einen theoretischen Referenzpunkt in der Gegenwart ausgerichtet sei. Ausdrücklich handelt es sich dabei um "konstruktive Überlegungen" — er schreibt:

> So vorläufig nun ihrerseits diese konstruktiven Überlegungen in der Gestalt sein mögen, in der ich sie fixiert habe, so darf ich doch sagen, daß sie in der Richtung einer materialistischen Kunsttheorie einen Vorstoß machen, der seinerseits weit über den Ihnen bekannten Entwurf hinausführt. Diesmal handelt es sich darum, den genauen Ort in der Gegenwart anzugeben, auf den sich meine historische Konstruktion als auf ihren Fluchtpunkt beziehen wird.[353]

Nicht zufällig verwendet Benjamin hier innerhalb von drei Sätzen dreimal die Bezeichnung der "Konstruktion", gleichermaßen für die projektierte *Passagenarbeit*, wie auch für jenes kunsttheoretische Gebilde, das seine Überlegungen zum 19. Jahrhundert auf die Gegenwart zu beziehen ermöglichen soll. Die öffentliche Wirksamkeit aber, die er sich davon verspricht, wird sogleich, gegenüber Horkheimer, als eine implizite, vermittelte dargestellt:

> Diese Überlegungen machen den Versuche, den Fragen der Kunsttheorie eine wahrhaft gegenwärtige Gestalt zu geben: und zwar von innen her, unter Vermeidung aller *unvermittelten* Beziehung auf Politik.[354]

Diese Vorsicht war einerseits aus strategischen Gründen geboten, da Horkheimer in der Zeitschrift für Sozialforschung, die zu diesem Zeitpunkt noch in Paris erschien, keine Parteinahmen dulden hätte können, die das Institut in New York einer allzu linksgerichteten Blattlinie verdächtig gemacht hätten. Andererseits bezog sich diese Zurückhaltung Benjamins sicherlich auch darauf, dass die kritisch beurteilende Rückmeldung und so womöglich auch die Bestätigung seines Textes dadurch huldvoll Horkheimer überantwortet wurde. Bereits fünf Tage später schrieb er in unvergleichlich entschiedenerem Ton an Alfred Cohn über die Arbeit, vor deren Abschluss er eben jetzt stehe:

> Es ist die erste Kunsttheorie des Materialismus, die diesen Namen verdient — begründet, wie das in der Ordnung ist, aus den Verhältnissen unserer unmittelbaren Gegenwart und vor allem auf einer von Grund auf erstmaligen geschichtlichen Erhellung des Films. Die Arbeit ist als Apparatur meines großen Buches entstanden, wird aber unabhängig von ihm ihre, wie ich glaube, historische Stelle haben.[355]

[353] GB V, 178f.
[354] Ebd., 179. Hervorhebung im Original.
[355] Brief vom 21. 10 1935, GB V, 184.

Obwohl Benjamin Horkheimer zusicherte, dass er den Text am liebsten in der Zeitschrift für Sozialforschung publiziert sähe, berichtet er in diesem Brief umgehend, dass der Text — zu diesem Zeitpunkt noch unabgeschlossen (!) — demnächst nach Moskau gehen wird "und ich bin recht gespannt auf die ihm dort zufallende Aufnahme."[356] Die gebeugte Haltung gegenüber dem Institut für Sozialforschung ist zwar sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Benjamin zwingend mit inhaltlichen und strukturellen Einsprüchen zu rechnen hatte, wie er sie bei anderen Publikationsmöglichkeiten kaum zu erwarten gehabt hätte. Dennoch stellte die Zeitschrift für Sozialforschung die wahrscheinlichere Option dar, da diese eben aufgrund des inhaltlichen Verhandlungsspielraumes nachträgliche Adaptionen zuließ, anstatt den Text aufgrund einiger Passagen schlichtweg nicht zu akzeptieren. Die Spannung, die zwischen Benjamins Vertrauen in die Neuartigkeit und Relevanz seiner Thesen und den Schwierigkeiten, diese in der verwinkelten Form seiner "Konstruktion" unterzubringen, bestand, findet ihre Entsprechung in den Widernissen, die sich aus den redaktionellen Eingriffen unter Horkheimers Führung ergeben sollten.

Benjamins Überzeugung, dass er die erste tatsächlich materialistische Kunsttheorie verfasst habe, lässt sich dabei direkt auf den Vortrag *Der Autor als Produzent* rückbeziehen. Hatte er ein Jahr zuvor gefordert, dass die zentrale Frage jeglichen Engagements zu sein habe, in welchen konkreten Beziehungen eine künstlerische Produktion zu deren technischen Möglichkeiten stehe[357], so liefert er nun durch die selbstbewusste Charakterisierung seiner Thesen den hierfür schlechthin entscheidenden Rahmen, indem er mit dem gegenwärtigen "Standard" auf die zentralen Fragestellungen hinsichtlich der "Produktionsverhältnisse" hinweist. Die Aktualität seiner Forderung aus dem Vortrag spiegelt sich auch darin wider, dass Benjamin diesen noch im Sommer 1936 zur stellvertretenden Veröffentlichung anstelle des Kunstwerkaufsatzes anbietet, sofern jener vom Umfang her zu lang sei.[358] Dabei verweist der

[356]Ebd.

[357]"Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke." (GS II.2 686. Hervorhebung im Original.)

[358]Vgl. den Brief an Harald Landry vom 30. 6. 1936: "Somit ist Ihnen meine grundsätzliche Einwilligung zur Mitarbeit sicher. Nicht ganz einfach wird die Wahl des Gegenstands sein. Ich sehe nicht recht, wie die gegen 70 Seiten umfassende Arbeit über 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', an die Joachim dachte, sich auf ein Drittel ihres Umfangs kürzen ließe. Ich möchte Ihnen daher fürs Erste eine andere, gleichfalls grundsätzliche Arbeit vorschlagen.
Es handelt sich um den Essay 'Der Autor als Produzent'." (GB V, 321.)

"grundsätzliche" Charakter des Vortrags auf die Fragestellung der literarischen Technik, die hinter Benjamins Analysen "gewisser literarischer Gruppierungen, wie sie sich in Deutschland zwischen 1920 und 1930 haben studieren lassen"[359] liegen. Obwohl die Forderungen der Texte sich weitgehend entsprachen, war es für Benjamin nicht vorstellbar, den komplexen Aufbau des Kunstwerkaufsatzes auf ein drittel seiner Länge einzudampfen, um ihn nachträglich auf deutsch publizieren zu können. Dies lag weniger am zwingenden Zusammenhang der einzelnen Kapitel zum Film[360], die parataktisch angeordnet waren, sondern an der generellen Struktur seiner Konstruktion, die als solche erst die allgemeine Verständlichkeit und Ausrichtung von Benjamins Einzelanalysen gewährleisten sollte. Den Stellenwert dieser Konstruktionsprinzipien führen vor allem jene redaktionellen Eingriffe vor Augen, die Hans Klaus Brill gemeinsam mit Horkheimer an der überarbeiteten, zweiten Fassung des Textes trotz Benjamins Einspruchsversuchen vornahmen.[361] Nachdem Benjamin die speziellen "Schwierigkeiten der Übersetzung"[362] durch eine intensive, zweiwöchige Zusammenarbeit mit Pierre Klossowski als bestmöglich überstanden betrachtete, war er mit der Streichung des ersten, programmatischen Kapitels durch den Pariser Mitarbeiter des Instituts, Brill, konfrontiert. Am 29. 2. 1936 weist er darum auf die Notwendigkeit des ersten (wie des letzten) Kapitels hin, ohne das eben die besagte Konstruktion nicht in ihrer politischen Dimension verstanden werden könnte:

> Sicher scheint mir, daß gerade wenn diese Arbeit informatorischen Wert für die Avantgarde der französischen Intelligenz haben soll, ihr politischer *Grundriß* nicht verwischt werden darf. Zu diesem Grundriß gehören das erste sowohl wie das letzte Kapitel, die einander im Gesamtaufbau entsprechen.[363]

Bemerkenswert ist dabei, dass nicht die programmatischen Äußerungen als solche erhalten bleiben müssen, sondern jene Momente des Textes, die auf eine politisch relevante Grundstruktur verweisen. Während sich Benjamin am Kongress in der Mutualité ein Bild davon machen konnte, wem seine literaturtheoretischen Mindestanforderungen potentiell einleuchten konnten, bekräftigt dieser Fokus auf implizit-politische Gehalte die bereits öfter vermutete Distanz, die der Kunstwerkaufsatz zu eindeutig parteipolitischen oder

[359] Ebd.

[360] So wurden in den verschiedenen Varianten einzelne dieser Kapitel ergänzt oder auch ganz fortgelassen, wie beispielsweise dasjenige zu Mickey Mouse sich in der dritten und spätesten Version nicht mehr findet.

[361] In nicht ganz übersichtlicher, aber kompakter Form sind diese Auseinandersetzungen dokumentiert im Anmerkungsteil der Gesammelten Schriften: GS I.3 987–1020.

[362] Vgl. den Brief an Horkheimer vom 27. 2. 1936, GB V, 244.

[363] GB V, 252. Hervorhebung im Original.

anderweitig programmatisch gebundenen Gruppierungen einhält.[364] Als Benjamin wenige Tage nach dem eben zitierten Brief von der Streichung des einleitenden Kapitels erfährt, schreibt er an Horkheimer:

> Die vollständige Streichung des ersten Kapitels hat die gesamte Arbeit um ihre Ausrichtung gebracht. Ich bin überzeugt, daß es in Ihrem Sinn ist, daß dieses Kapitel — sei es mit den von mir auf Ihren Wunsch vorgesehenen Varianten, sei es mit anderen — wieder hergestellt wird.
> Eine Folge der Streichung des ersten Kapitels ist, daß Alcan sich in der — von Brill nicht einmal sinngemäß geänderten! — Kapitelzählung nicht mehr auskennen konnte und die Kapiteleinteilung in den placards fortgelassen hat. Der gesamte Text ist auf diese Weise *vollkommen unverständlich* geworden.
> Sollten die technischen Schwierigkeiten einer Remedur, einschließlich Wiederherstellung des ersten Kapitels, zu groß sein, so würde ich Sie *auf das Dringenste* bitten, den Satz bis zum übernächsten Heft zurückzustellen.[365]

[364]Vgl. Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 77–80.; Geulen, *Zeit zur Darstellung,* 580f.; Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 71. Nur schwerlich konnten Benjamins Zeitgenossen den Text als vorbehaltlose, ästhetische Parteinahme für die kommunistische Literaturpolitik der Sowjetunion auffassen, wo er doch avantgardistische Praktiken wie Montage, technische Durchdringung des Materials zur Herausstellung von dessen Konstruiertheit, etc. prestigiert, die gerade in Russland keinen Platz mehr fanden. Der so positive Bezug auf die Sowjetunion bleibt allerdings hinsichtlich Benjamins Hoffnung auf die dortigen Exilzeitschriften nachvollziehbar, wie er auch mit der allgemeinen Utopie der Revolution verbunden ist, die pauschal auf das noch schlagkräftigste Gegengewicht zum Kapitalismus/Faschismus projiziert wurde. Benjamin schematisiert hier das antiindividualistische Ideal eines verwirklichten Kommunismus gegenüber der in kollektivierten, rationalen Prozessen nicht aufgehenden Restbestände, wie das beispielsweise auch der von ihm für den Kunstwerkaufsatz ausführlich exzerpierte C.-F. Ramuz in *Mass des Menschen* versuchte. Bemerkenswert an dieser Parallele ist vor allem, dass auch Ramuz gleichnishafte Beschreibungen von 'auratisch' wirkenden Naturerlebnissen gegen die technifiziert-atheistische Gegenwartsauffassung eines orthodoxen Kommunismus ins Feld führte: "Gleichzeitig erkennt der Mensch, daß diejenigen dieser Kräfte, die er sich dienstbar gemacht hat, in gleichem Maße begabt sind für das, was er 'gut' nennt, wie für das, was er 'böse' nennt; daß sie, je nach den Umständen, schaffend oder zerstörend wirken; daß sie ebensowohl zu töten wie zu heilen verstehen — in souveräner Gleichgültigkeit verharrend gegen alles Menschliche: 'jenseits von Gut und Böse'." (Vlg. Ramuz, Charles Ferdinand: *Mass des Menschen.* Zürich: Büchergilde Gutenberg 1947. Die Naturepiphanien finden sich auf 38f., die Bemerkungen zum rigiden Kommunismus auf 101f., die eben zitierte Passage auf 176.) Auch die von Benjamin umfänglich rezipierte Schrift *La conscience mystifiée* von Henri Lefebvre und Norbert Guterman (Paris: Gallimard 1936) trägt eine ähnliche Kritik des Kollektivismus vor. (Vgl. Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 270.) Eine jüngere Charakterisierung des Kommunismus als ein solches Extrem antimythischer Rationalität findet sich bei Boris Groys im Kapitel *Die Versprachlichung der Gesellschaft*, in: Ders.: *Das kommunistische Postskriptum.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 15–34.

[365]GB V, 260. Hervorhebungen im Original.

Angesichts dieser Reaktion seitens Benjamin wird deutlich, dass der in Übersetzung letztlich 1936 erschienene Text keinesfalls jene Botschaft transportieren konnte, die der Autor ihm so hochtrabend zutraute. Gerade der Hinweis darauf, dass eine weitere Verzögerung ihm erwünschter gewesen wäre, als nur über einen publizierten Torso zu verfügen, ist angesichts der Dringlichkeit, die Benjamin und Horkheimer dem Aufsatz beimaßen, bezeichnend. Denn für Horkheimer war es von Anfang an entscheidend gewesen, den Text auf die literaturpolitischen Dynamiken seit dem Schriftstellerkongreß 1935 bezogen zu wissen, um dessen ausufernden Rahmen und die suggerierten Schlussfolgerungen (jeglicher Richtung) auf den französischen Kontext beschränkt zu zeigen.[366] Doch gemessen an dem Umstand, dass er Benjamin 200 Sonderexemplare des Drucks zusagte[367], die für den propagandistischen Nahkampf in Paris vorgesehen waren, erscheint Horkheimers Haltung dem Text gegenüber zwiespältig.[368]

Dessen ungeachtet wollte Benjamin die Extradrucke der Zeitschrift nutzen, um sich persönlich damit bei den "wichtigsten Schriftstellern Frankreichs" vorzustellen, indem er ein "programmatisches Begleitschreiben" beizulegen plante, um damit beispielsweise Paul Valéry oder André Gide zu erreichen.[369] Neben diesen wohldosierten Versuchen, die vermutlich ohnehin sehr bescheidene Rezeption des Aufsatzes zu dirigieren, wandte sich Benjamin auch an seine wenigen einflussreichen Kontakte, die ihm für eine breitere Publikation dienlich sein könnten. Adrienne Monnier stellte ihm in Aussicht, in ihrer Wochenzeitung *Vendredi*[370] den Begleitbrief, den Benjamin den fran-

[366]Vgl. Horkheimers Brief an Benjamin vom 18. 3. 1936: "Wenn Sie jedoch glauben, auf dieser Vorbemerkung [zur Übersetzung, MS] bestehen zu müssen, so wird es am besten sein, daß wir den richtigen Grund angeben, nämlich, daß die Arbeit der französischen Problematik mehr entspricht als der deutschen." (U.a. abgedruckt in: Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 72.) Auch wenn die programmatischen Sentenzen des einleitenden Kapitels gestrichen wurden, stellt sich angesichts der behandelten Beispiele, von Mickey Mouse über Chaplin bis hin zu Marinetti, die Frage, ob solch ein Verweis nicht erst recht unbeholfen wirken hätte müssen.

[367]"Im Hinblick auf die große propagandistische Bedeutung dieses Artikels für die Zeitschrift soll ausnahmsweise eine Sonderdruck-Auflage von 200 Stück angefertigt werden." (GS I.3 1017.)

[368]Ohne direkt auf die inhaltlichen Widersprüche einzugehen schreibt er beispielsweise an Adorno, dass er sich des Eindrucks nicht erwehren könnte, "daß die Mängel zum Teil sicher auf materielle Not zurückgehen, in der er sich befindet." (Horkheimers Brief an Adorno vom 22. Januar 1936 in: Adorno, Theodor W.: *Briefe und Briefwechsel.* Herausgegeben von Christoph Gödde. Band 4, Briefwechsel 1927–1937. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 109.)

[369]Brief an Kitty Marx-Steinschneider vom 15. 4. 1936, GB V, 274.

[370]Vgl. Benjamins Brief an Alfred Cohn vom 26. 1. 1936, GB V, 230.

zösischen Lesern "mitgeben" wollte, zu drucken.[371] Diese ungewöhnlichen Versuche, den Text nicht nur an die richtigen Leser zu bringen, sondern auch nachträglich noch etwas an der Textgestalt auszurichten, sind bei keinem anderen Text Benjamins dokumentiert. Da allerdings die erhofften Sonderdrucke vor allem als Werbemaßnahme des Instituts intendiert, der Aufsatz Benjamins aber zweifellos zu gewagt für eine institutsbezogene Reklame war, erhielt er diese letztlich nicht.[372] Trotz der so erschwerten Bekanntmachung des Aufsatzes konzentrierte sich Benjamin auch weiterhin darauf, den vollständigen, deutschen Text unterzubringen.

Nachdem der Versuch über Bernhard Reich eine Publikation in Moskau zu erreichen scheiterte, zog Benjamin später auch von ihm weniger geschätzte Alternativen in Betracht, wie die damals neu gegründete Zeitschrift *Das Wort*, in deren Redaktion auch Brecht saß. Am 4. 3. 1936 schreibt er noch an Margarete Steffin:

> Natürlich wäre mir außerordentlich viel daran gelegen die Arbeit in Rußland erscheinen zu sehen. Und warum das natürlich ist werden Sie verstehen wenn Sie sie gelesen haben.
> ...
> Die Fragestellung von der ich ausgehe müßte in Rußland auf das größte Interesse stoßen. Gegen meine Methode sehe ich vom Standpunkt der materialistischen Dialektik keine Einwände. Dagegen lasse ich dahingestellt, wie weit man in den Schlußfolgerungen mit mir übereinstimmen wird.
> ...
> Mir wäre daran gelegen, daß Tretjakow die Arbeit zu lesen bekommt. Das war von vornherein Dudows Vorschlag der von der Sache sehr viel hält und mir gleich voraus sagte, daß Reich nicht auf sie eingehen würde. Ich vermute, daß Sie Tretjakow gut kennen und ihm das Manuskript geben könnten.[373]

Der vordergründig so positive Bezug auf die Sowjetunion hätte der Schrift nicht geschadet, auch wenn Benjamin sich vielmehr wieder an einen Vertreter der Avantgarde wenden wollte, der auf die eigentliche "Fragestellung" des Textes aufmerksam geworden wäre. Benjamin unterscheidet bei seiner Einschätzung deutlich zwischen seiner Fragestellung, der Methode und den Schlussfolgerungen, wobei es ihm auszureichen scheint, dass die Methodik

[371] Vgl. Benjamins Brief an Alfred Cohn vom 14. 4. 1936, GB V, 270.

[372] Vgl. Benjamins Brief an Friedrich Pollock vom 28. 5. 1936, der auf Pollocks Mitteilung reagiert, in dem dieser ihm von der Absicht eines "kleinen Werbefeldzug[s]" berichtet. (GB V, 291f.)

[373] GB V, 254f. Tretjakow war als redaktioneller Mitarbeiter der Zeitschrift *Internationale Literatur* und verhinderter Avantgardist einer der wenigen idealen Adressaten des Textes.

hingenommen (ihre Ausarbeitung und Begründung war Aufgabe der *Passagenarbeit*) und die Fragestellung als gewichtiger Impuls aufgefasst wird. Dahingegen zeigte er sich hinsichtlich der im Text formulierten Konsequenzen gesprächsbereit, was erneut darauf hinweist, dass es ihm vielmehr um die von ihm konstruierte Problematik zu tun war, als um die Konklusionen, die im zweiten Teil der Schrift anhand von bestehenden theoretischen Positionen ausformuliert wurden. Auch Adorno gegenüber betonte er, wie wenig dessen konträre Schlussfolgerungen an der fundamentalen Problematik rütteln könnten.[374] Im selben Brief an Margarete Steffin kommt Benjamin auf sein Vorhaben zu sprechen, den Text gegenüber "mehreren Genossen" zu verlesen und darüber zu diskutieren:

> Was den deutschen Text [des Kunstwerkaufsatzes, MS] betrifft so würde ich ihn gern in der 'Internationalen Literatur' gedruckt haben. Zu diesem Zweck werde ich ihn mehreren Genossen vorlesen, mit denen ich darüber diskutieren werde. Auf der Grundlage dieser Diskussion wird dann eine öffentliche Verhandlung im hiesigen Schriftstellerschutzverband anberaumt werden.[375]

Diese Diskussionsveranstaltungen wurden nicht zufällig auf den 22. Juni 1936, zur etwas anderen Begehung des Jahrestages des 1. internationalen Schriftstellerkongresses, angesetzt.[376] Benjamins Engagement hinsichtlich der öffentlichen Diskussion seines Textes ist erstaunlicherweise größer, als es zwei Jahre zuvor hinsichtlich des *Autor als Produzenten* gewesen ist. Die nicht offen indoktrinäre Haltung des Textes und die Überzeugung Benjamins, damit

[374]So betont er am 4. 6. 1936 als Antwort auf Adornos großen Einspruchsbrief: "Ich kann mir diesen Brief jedenfalls aus meinen Papieren nicht mehr wegdenken. Seine Positionen sind mir auch da klar, wo sie in Gegensatz zu den meinen treten. Alles Einzelne will auf sehr behutsame Weise ausgemacht sein." (GB V, 306f.) Die Gemeinsamkeit des Problemhorizonts stellt er daraufhin am 30. 6. 1936 heraus, als er Adornos "Jazzarbeit" lesen konnte: "In Erwartung unserer bevorstehenden Begegnung will ich auf Einzelheiten Ihrer Arbeit kaum eingehen. Immerhin will ich es nicht auf die lange, ja nicht einmal auf die kurze Bank schieben, Ihnen zu sagen wie sehr mir der Komplex 'Chockwirkung' im Film durch Ihre Darstellung der Synkope im Jazz erhellt wurde. Ganz allgemein scheint mir, daß unsere Untersuchungen wie zwei Scheinwerfer, die von entgegengesetzten Seiten auf ein Objekt gerichtet werden, Umriß und Dimension der gegenwärtigen Kunst in durchaus neuer und sehr viel folgenreicherer Weise erkennbar machen als das bisher erzielt wurde." (GB V, 323f.) Fraglich erscheint Benjamin hier nicht das Faktum, dass filmische Technik im Begriff stehe, eine folgenschwere Transformation aller künstlerischer Techniken zu bewirken, sondern vielmehr, wie deren Momente beschreibbar und damit auch verwertbar würden — beispielsweise die "Chockwirkung" der Montage.

[375]GB V, 255.

[376]Die Veranstaltung wurde in der *Pariser Tageszeitung* annonciert und fand offenbar auch am darauffolgenden Montag erneut statt, wobei sich mehrere weitere Redner angekündigt hätten. (Vgl. Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 255.)

historisch relevante Formulierungen zur Frage der Kunst gefunden zu haben, dürften dazu wesentlich beigetragen haben. Die spezifische Problemperspektive, die den Schauplatz der Diskussion abzugeben hatte, blieb als Grundierung der enthaltenen Thesen vorausgesetzt, sodass Benjamin die Debatten auf für ihn zentral erscheinende Aspekte der Literaturpolitik konzentrieren konnte, ohne auf den einzelnen Schlussfolgerungen beharren zu müssen. Doch zu einer so spezialisierten Auseinandersetzung scheint es nicht gekommen zu sein, wie der Brief an Alfred Cohn gegen Ende Juni zeigt:

> Mein Versuch, die Arbeit unter den hiesigen emigrierten Schriftstellern zur Debatte zu stellen, war zu sorgfältig vorbereitet, um nicht einen reichen informatorischen Ertrag zu bringen. Am Interessantesten war das Bestreben der Parteimitglieder un[ter] den Schriftstellern, wenn schon nicht den Vortrag so die Debatte meiner Arbeit zu hintertreiben. Das gelang ihnen nicht und so beschränkten sie sich darauf, die Sache schweigend zu verfolgen.
> ... diese Leute fühlen ihren so wohl eingespielten belletristischen Betrieb durch mich gefährdet, dürfen sich aber eine Auseinandersetzung mit mir sowohl vorläufig sparen als auf die Dauer nicht zutrauen.[377]

Benjamins Zielgruppe bleibt damit auf Schriftsteller konzentriert (nicht etwa auf Filmemacher oder Theaterleute) und wesentlich erscheint die Fragestellung des Textes, die als grob umrissene Ausgangsposition des Aufsatzes die notwendige Umstellung schriftstellerischer Technik plausibilisieren sollte. Der Optimismus, dass eine Auseinandersetzung mit dieser Grundthese "auf die Dauer" nicht aussichtsreich für den parteikonformen Realismus sei, bezieht sich weniger darauf, dass die Partei diese Doktrin aufweichen könnte, als dass die Technik des Films einen irreversiblen Einfluss auf die apperzeptiven Dispositionen der Massen haben müssten. Obwohl Benjamins Versuche, die deutsche, vollständige Fassung des Textes unzensiert in Russland erscheinen zu lassen, vergeblich blieben[378], vermitteln auch die verbliebenen Zeugnisse seiner Bemühungen vor allem das Bild einer Diskussionsgrundlage, die aufgrund ihrer historischen Relevanz ein grundlegendes Überdenken der schriftstellerischen Mittel im französischen Exil zum Ziel hatten. Dabei finden sich diese Mittel allerdings nicht explizit erwähnt, sodass eine Verlängerung des Textes in Form einer Diskussion (oder der Parteinahme eines einflussreichen Autors) notwendig gewesen wäre. Das prinzipielle Niveau des Textes allerdings zeigte sich vor allem in "der besonderen Struktur der Arbeit"[379], wie Benjamin anlässlich der Diskussionsabende in einer Notiz festhielt:

[377] GB V, 325f.
[378] Vgl. GS I.3 1024–1028.
[379] GS I.3 1049.

> Thesen, die für die Debatte zu empfehlen sind: Kritik des Ausdrucks als Prinzips [sic] der dichterischen Hervorbringung
> Kennzeichnung der besondern Struktur der Arbeit: sie trägt die Methode der materialistischen Dialektik nicht an *irgendein* geschichtlich gegebnes Objekt heran, sondern entfaltet sie an demjenigen Objekt, das — im Gebiet die Künste — ihr *Gleichzeitig* ist. Dies der Unterschied von Plechanoff und Mehring.
> ...
> Entstehungsgeschichte der Arbeit
> Schlußsätze des ersten Teils
> Über das Motto[380]

Während die Gleichzeitigkeit von Untersuchungsgegenstand und materialistischer Dialektik tief in die *Passagenarbeit* und die darin angestrebte Reperspektivierung einiger marxistischer Theoreme anhand von Betrachtungen zur künstlerischen Manifestation von derer gemeinsamen Ausgangsbedingungen zielt[381], verweisen die anderen Notizen Benjamins vor allem darauf, dass die Struktur der Arbeit, der Bezug von Technik zum Ausdruck und seine revolutionären Forderungen des ersten Abschnitts zu diskutieren seien. Dass es zur Diskussion solcher Fragen zur Konstruktion des Aufsatzes angesichts der brieflichen Äußerung gegenüber Cohn kaum gekommen sein wird, ist anzunehmen, da Benjamin auch an keiner anderen Stelle eine in irgendeine Richtung fruchtbare Auseinandersetzung erwähnt. Es hat daher den Anschein, dass die Debatte des Textes die für Benjamin relevanten Spannungen im Kunstbegriff der Gegenwart niemals berührte.[382]

Aus Benjamins Präsentation des Textes, seinen Diskussionsnotizen und den Andeutungen, die er hinsichtlich seiner Verbindung zur *Passagenarbeit* macht, lässt sich folgern, dass er den Aufsatz kaum als weniger artifizielles Gebilde auffasste, als er dies hinsichtlich der *Passagen* tat. Während der Kunstwerkaufsatz zwar "stofflich" in keinem direkten Zusammenhang zu die-

[380] Ebd., 1049f.

[381] Vgl. u.a.: GS V.1 573f. (N I a, 6; N I a, 7)

[382] Auch Adornos brieflicher Einwand nahm von der speziellen Konstruktionsform des Textes keine Notiz. Allerdings vermerkte Adorno später, dass die Vereinfachungen im Stil Benjamins unübersehbar seien, wobei der programmatische Impuls, der in den Aufsatz versenkt wäre, auf Benjamins spätere Schriften bezogen wurde, nicht auf den Aufsatz selbst. (Adorno, Theodor W.: *Einleitung zu Benjamins 'Schriften'.* [1955] In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 567–582. Hier: 579.)
Chryssoula Kambas etwa folgert: "Die Thesen haben offenbar von allen Seiten kein Verständnis gefunden, und vielleicht war dasjenige Horkheimers und Adornos das, welches ihnen in der Ästhetik weitestgehend folgen konnte." (Kambas, *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,* 260.)

sem stände, "methodisch aber im engsten"[383], bleibt die Frage, inwiefern die Identifikation der beiden Texte im Begriff der "Konstruktion"[384] zu verstehen sei. Die aufschlussreichste Bemerkung diesbezüglich findet sich in einem Brief an Annemarie Blaupot ten Cate, vom 24. 11. 1935. Benjamin schildert in einem Gleichnis, wie die geschichtlichen Blickwinkel der beiden Texte sich zueinander verhalten:

> Denn jede geschichtliche Erkenntnis läßt sich im Bilde einer Wage vergegenwärtigen, die einsteht und deren eine Schale mit dem Gewesnen, deren andere mit der Erkenntnis der Gegenwart belastet ist. Während auf der ersten die Tatsachen nicht unscheinbar und nicht zahlreich genug versammelt sein könnten, dürfen auf der zweiten nur einige wenige schwere massive Gewichte liegen. Diese sind es, die ich mir in den letzten zwei Monaten durch Überlegungen über die Lebensbedingungen der Kunst der Gegenwart verschafft habe.[385]

Diese Vorstellung einer 'belastenden' historischen Erkenntnis, deren Konzentrationsverhältnisse konträr zur alltäglichen Erfahrung eines unsagbar verdichteten Wissens über die Vergangenheit stehen, deutet gleichzeitig auf die Zusammensetzung der beiden Studien. Die Problematik, die Benjamin der Auswahl jener *wenigen schweren massiven* Tendenzen der Gegenwart beigemessen haben mag, lässt sich durch den dezenten Hinweis auf die Lebendigkeit der Bedingungen von Kunst erahnen. Gemessen an der für Benjamin selbstverständlichen Konstruiertheit jeglicher Vergangenheitserkenntnis potenzieren sich in den Konstruktionsprinzipien der gegenwärtigen Verhältnisse die methodischen Schwierigkeiten der Darstellung enorm. Die Ansammlung der so unscheinbaren wie zahlreichen Zeugnisse vergangenen Lebens als Montage fand in den erkenntnistheoretischen Notizen des Konvoluts N der *Passagenarbeit* ihre programmatische Formulierung: "Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen."[386] Auf verwandte Art und Weise gilt dies auch für den Kunstwerkaufsatz, lediglich hinsichtlich der Konzentration der montierten Elemente müssen angesichts der zeitgenössischen Spannungen, die die historische Lage der Kunst ausmachten, einige wenige herausgegriffen werden — und diese hätten, taugten sie dazu, ein signifikantes Ensemble wahrhaft gegenwärtiger Faktoren abzubilden, ihre lebendige Beweglichkeit zu bewahren.

[383]Brief an Werner Kraft vom 27. 12. 1935, GB V, 209.
[384]Vgl. den Brief an Horkheimer vom 16. 10. 1935, GB V, 178f.
[385]GB V, 199.
[386]GS V.1 574.

3.3 Gegenstrebige Fügung

Eine auch strukturell relevante Besonderheit des Kunstwerkaufsatzes besteht darin, dass dieser sich zwar als Programmschrift vorstellt[387], sich allerdings trotz dieser vermeintlichen Deutlichkeit nur schwerlich paraphrasieren ließe.[388] Die darin verschränkten Themen sind zu vielseitig, die vereinten Perspektiven zu unterschiedlich und weitreichend, als dass eine diskrete 'Botschaft' oder gar Aussage sich herauspräparieren lassen könnte.[389] Nicht zuletzt behält sich der Aufsatz eine wohldosierte Unbestimmtheit vor, indem die referierten Diagnosen und angedeuteten ästhetisch-theoretischen Transformationen untereinander einen gewissen Spielraum wahren, um dadurch ein komplexes Verhältnis ausgewählter (diskursiver) Parameter abzubilden, ohne vorschnell — selbst nach der Lektüre des Textes — eine konzise Conclusio anzubieten. Bereits die im einleitenden Abschnitt angeführten Perspektiven, innerhalb derer der Aufsatz seine Nützlichkeit beweisen soll, verweisen auf ein analytisches Potential, das sich der Marx'schen Kritik der politischen Ökonomie proportional erweisen können soll.[390] Der damit für die nachfolgenden vierzig Druckseiten reklamierte perspektivische Maßstab lässt sich insofern kaum überschätzen, wobei von Anfang an betont wird, dass überkommene ästhetische Kategorien wie *Form und Inhalt* preisgegeben werden sollen. Benjamins eigenes Insistieren auf dem Ausdruck der "Konstruktion"[391] für die *Passagenarbeit* und deren Trabanten deutet ebenfalls an, dass ohne einen strukturellen Fokus, der die wechselseitige Durchdringung von Kategorien wie *Form* und *Inhalt* als produktives Element des Textes berücksichtigt, der Aufsatz kaum aufgeschlüsselt werden kann.[392]

[387]Vgl. u.a.: GB V, 200.

[388]Dieser Umstand wurde nicht nur hinsichtlich des *Kunstwerkaufsatzes*, sondern auch bezogen auf die oftmals stark verdichtete, als Kondensat schwerer Denkarbeit auftretende Syntax der Benjaminschen Formulierungen bemerkt: "Aus diesen Beispielen wird ersichtlich, daß die Form des Satzes seine Mitteilung in hohem Maße mitbestimmt, mitträgt. Nacherzählt sind diese Texte nicht nur ästhetisch weniger gehaltvoll, sondern auch weniger wahr, vor allem dann, wenn die Wortstellung nicht genau eingehalten wird." (Bernofsky, Susan: *Lesenlernen bei Walter Benjamin.* In: Übersetzen: Walter Benjamin. Herausgegeben von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. 268–279. Hier: 274.)

[389]Lindner, *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'*, 231: "Andererseits wird man nicht erwarten können, daß allein durch die Erweiterung des Materials die Interpretationsprobleme, die der Kunstwerkaufsatz jedem Leser bietet, sich auflösen ließen. Der Text ist ungemein dicht geschrieben; er sperrt sich gegen paraphrasierende Inhaltszusammenfassungen."

[390]GS I.2 435.

[391]GB V, 178f.

[392]Zu Benjamins Aushebelung dieser Dichotomie vgl. Zumbusch, Cornelia: *Benjamins Strumpf. Die Unmittelbarkeit des Mediums und die kritische Wendung der Werke.* In: Ar-

Bereits zuvor hatte Benjamin auf die enorme Relevanz hingewiesen, die er der reflektierten Darstellung beimaß[393], doch auch die seit 1934 wieder mit Verve aufgenommene *Passagenarbeit* verfügt neben methodologischen Überlegungen über eine Reihe von Notaten, die sich zwar der Problematik der Darstellung zu widmen scheinen, letztlich aber von der theoretischen Vorgehensweise des Textes nicht zu trennen sind. Ein gutes Beispiel dieser Verschränkung, die über die *Passagen* hinaus führt, lautet etwa:

> Wissenschaftliche Methode zeichnet sich dadurch aus, daß sie zu neuen Gegenständen führend, neue Methoden entwickelt. Genau wie Form in der Kunst sich dadurch auszeichnet, daß sie, zu neuen Inhalten führend, neue Formen entwickelt.[394]

Deutlicher auf das Arrangement der herbeizitierten Bestandteile der Abhandlung bezieht sich das in direkter Nachbarschaft festgehaltene Gleichnis:

> Für den Dialektiker kommt es darauf an, den Wind der Weltgeschichte in den Segeln zu haben. Denken heißt ihm: Segel setzen. *Wie* sie gesetzt werden das ist wichtig. Worte sind seine Segel. Wie sie gesetzt werden, das macht sie zum Begriff.[395]

Angesichts des Pathos einer weltgeschichtlichen Perspektive, mit dem der Kunstwerkaufsatz anhebt, liegt es nahe, nach der Stellung der darin gesetzten Begriffe zu fragen und damit die konstellativen Verfahrensweisen des Textes seinen vermeintlich "inhaltlichen" Erörterungen an Wichtigkeit gleichzustellen. Nachfolgend soll anhand dreier Aspekte veranschaulicht werden, warum

---

chiv — Zitat — Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Herausgegeben von Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2005. 11–36. Auch die oben referierten Überlegungen zur "Technik" (u.a.: 73) zeigen, dass Benjamin diese Scheidung eher als traditionalistisches Hemmnis, nicht als theoretisches Arbeitsmittel ansah.

[393]So folgt auf den ersten Satz des *Trauerspielbuches* ("Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen." GS I.1 207) der signifikante Passus: Der Philosoph gewinne "die erhobne Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler". Den Forscher "verbindet mit dem Philosophen das Interesse am Verlöschen bloßer Empirie, den Künstler die Aufgabe der Darstellung". (Ebd., 212.) Vgl. auch: Geulen, *Zeit zur Darstellung*, 594.

[394]GS V.1 591. Diese Passage illustriert ebenfalls, dass die Angewiesenheit der Theorie *auf* die Praxis für Benjamin der Ausgangspunkt einer paradox kasuistischen Auffassung von Methodik und damit Darstellung war. Auf ähnliche Art und Weise verdeutlichte er dies auch hinsichtlich des zu provozierenden Widerspruchs in Brechts epischem Theater und der laufenden Kritik der erarbeiteten Technik während des Zeitschriftenprojekts — die Korrektur des schematischen Denkens hatte dort nach und nach durch die förmlich aufzusuchenden Widerstände der Praxis zu erfolgen.

[395]GS V.1 591.

der Aufsatz weniger für lineare Lektüre konzipiert scheint, denn als Anordnung von Auseinandersetzungen, die als solche nicht nur nachvollzogen werden, sondern auch auf ihre Funktion hin befragt werden müssen. Einerseits spricht dafür die bereits erwähnte Rolle, die der Text als Fluchtpunkt der *Passagen* spielen sollte; zudem weist die Konstruktion des Aufsatzes etliche Charakteristika einer allegorischen Fügung auf; zuletzt versammelt er selbst sich widerstrebende Betrachtungsweisen, die einer Inszenierung der Perspektive selbst gleichkommt.

3.3.1 Punkt oder Netz?

Wie genau jene aus dem Passagenprojekt ausgekoppelte "Apparatur"[396] sich auf die große Historiographie eines Paris des neunzehnten Jahrhunderts beziehen sollte, ist angesichts der nicht ausgeführten größeren Arbeit schwer zu bestimmen.[397] Verwirrt wird dieses 'Verhältnis' zusätzlich, wenn man bedenkt, dass der Kunstwerkaufsatz von Benjamin sogar als ausgearbeiteter Teil der größeren Arbeit erwogen wurde.[398] Davon unabhängig erwähnte er den Aufsatz zum Zeitpunkt seiner Entstehung vor allem im Zusammenhang mit seinem großen Buchprojekt in Termini, die ihn als unerlässliche Kontrastfolie der Gegenwart präsentieren. Neben den bereits oben zitierten Formulierungen, die den Text als "Fluchtpunkt" für seine "historische Konstruktion"[399] ausweisen, findet sich noch eine weitere, die abgesehen von dieser referentiellen Verbundenheit eine funktionelle Charakterisierung enthalten:

> Diese [Benjamins eigentliche Arbeit neben dem Fuchs-Aufsatz, MS] ist in der letzten Zeit durch einige grundlegende Feststellungen kunsttheoretischer Art in entscheidender Weise gefördert worden. Zusammen mit dem historischen Schematismus, den ich vor ungefähr vier Monaten entworfen habe, werden sie — als systematische Grundlinie — eine Art Gradnetz bilden, in das alles einzelne einzutragen sein wird. Diese Überlegungen verankern die Geschichte der Kunst im neunzehnten Jahrhundert in der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen von uns erlebten

[396] GB V, 184.

[397] Bezeichnend für die enorme Erwartung an die strukturellen Errungenschaften der vorhandenen Textteile der *Passagenarbeit* und gleichermaßen die enorme Enttäuschung darüber, dass eine kohärente Darstellungsweise von Außenstehenden nicht daraus gefolgert werden kann, bleibt Adornos Hoffnung auf ein opus magnum und die durch ihn niemals erfolgte Edition desselben. Vgl. Lindner, Burkhardt: *Was ist das* Passagen*werk? Zu Walter Benjamins Passagen.* In: Topographien der Erinnerung. Herausgegeben von Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 63–72. Hier: 64.

[398] Ebd., 66.

[399] GB V, 178f.

> Situation. Ich halte sie sehr geheim, weil sie zum Diebstahl unvergleichlich besser geeignet sind.[400]

Auch wenn die beiden Formulierungen einer "Grundlinie" und eines "Gradnetzes" nicht ohne weiteres kongruent erscheinen, so verweisen doch beide Ausdrücke deutlich darauf, dass eine gewisse Spannweite dieser "gegenwärtigen von uns erlebten Situtation" abgelichtet werden sollte. Kombiniert mit jenem "historischen Schematismus", also dem kontrastiv-konstruktivistischen Verfahren einer schockhaften Vergangenheitserschreibung, wie es im Konvolut N projektiert wurde, ergibt sich das Bild eines Abgleichs zweier textuell errichteter Spannungslagen.[401] Während auf der einen Seite der minuziöse Bricolage unscheinbarster Vergangenheitsmomente den kulturellen "Ausdruck" des Jüngstvergangenen allererst für die gegenwärtige Optik errichten sollte, bildete der Kunstwerkaufsatz das gewichtige Gegenstück nur einiger weniger, dafür schwerwiegender (also in ihrer Allgemeinheit gehaltvollerer) Tendenzen des Kunstdiskurses. Für die erstere Vorgehensweise hat Detlev Schöttker das Leitmotiv des Eisenbaus herausgestellt, das Benjamin offenbar schematisch Pate stand[402], um die großen Zitatmengen in eine thematisch na-

[400]Brief an Gershom Scholem vom 24. 10. 1935, GB V, 190. Der Passus zum Diebstahl bezieht sich vermutlich auf Ernst Bloch, dem Benjamin den Abschnitt "Hieroglyphen des XIX. Jahrhunderts" seines Buches "Erbschaft dieser Zeit" übel nahm, da er das so schnell vergessene 19. Jahrhundert ohne adäquate Erkenntnis, dafür unter dem Aspekt einer fadenscheinigen Exil-Aktualität behandelt hätte. Zudem entwickelte Bloch darin einen ersten theoretischen Ansatz zur Montage, die ebenfalls Benjamins 'technisches' Hauptanliegen war, ohne dass er dazu ausdrücklich publiziert hätte. (Vgl.: Blochs Betrachtungen zur Montage in: Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. 212f.; zum Stand der Theorie der Montage: Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.* München: Fink 2000. 20f.; zu Benjamins Argwohn gegenüber Bloch: Lindner, *Was ist das* Passagen*werk?*, 70.)

[401]Benjamins spezifisches Verständnis von Dialektik kontrastiert dabei zwei unvermittelte historische Ebenen, ohne einen wie auch immer deduktiven Nexus zwischen diesen zu behaupten: "Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen." (GS V.1 587.)

[402]"Die Dokumente und Texte sollten vielmehr nach Schwerpunkten geordnet werden und historiographischen Zwecken dienen, also einen theoriehaltigen Rahmen haben. 'Die großen Konstruktionen', so schreibt Benjamin in einer der methodischen Notizen, müßten 'aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern' errichtet werden [GS V.1 575]. Auffällig ist, daß sich Benjamin hier an den Prinzipien der Ingenieurarchitektur orientiert. Mit Bezug auf die Beschreibung des Eiffelturms in Meyers *Eisenbauten* (1907) heißt es an anderer Stelle des *Passagen-Werks* ebenfalls: ' Nie zuvor hat der Maßstab des 'Kleinsten' solche Bedeutung gehabt. Auch das Kleinste der Menge, des 'Wenigen'. Das sind Maßstäbe, die schon lange in den Konstruktionen der Technik und Architektur zur Geltung gekommen sind, ehe die Literatur Miene machte, sich ihnen anzupassen. Im Grunde handelt es sich um die früheste Erscheinungsform des Prinzips der Montage.' [GS V.1 233]" (Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 215.) Angesichts dieser Formulierungen

heliegende Anordnung zu fügen. Für das vermeintlich gegenwärtige Pendant allerdings lässt sich eine solche technische Inspiration zwar angeben, jedoch muss diese gemäß ihrer Inszenierung a limine relativiert werden. Der Film, der für Benjamin seit Ende der 1920er-Jahre das entscheidende Signum des ästhetisch-technischen Umschlags war, grundiert den Aufsatz zwar gemäß den von Benjamin als wesentlich herausgestellten Aspekten, bleibt allerdings einer Kunstauffassung gegenübergestellt, die den theoretischen Gegenpol in der Schrift ausmacht.[403] Während also die retrospektive Konstruktion des 19. Jahrhunderts durch Benjamin einem (im vollen Umfang des Begriffs) *technischen* Grundmoment nachspüren möchte, bleibt die Isolation eines solchen Motivs in der erlebten Gegenwart problematisch und muss auf eine zentrale Spannung, gewissermaßen eine als wesentlich gesetzte Unentschiedenheit, die der Zeitgenosse als solche gewahren kann, fokussiert werden. Unter der historiographischen Perspektive von Benjamins historischem Materialismus verbietet sich die Annahme einer unmittelbar gegebenen Aktualität[404], die allen theoretisch Versierten des Herbstes 1935 wie vage auch immer zugänglich gewesen sein müsste — was ihn dazu nötigt, entgegen der eigenen, willkürlichen Selektion ein Arrangement der relevanten, zeitgenössischen Tendenzen ästhetischer Debatten zu montieren. Und diese Spannweite, die gleichermaßen im Pro und Contra jenes medientheoretischen Umschlags liegt, wie er sie im Wirken so unterschiedlicher Schriftsteller wie Bertolt Brecht und Paul Valéry ausmachen kann, stellte eine von Benjamins am höchsten eingeschätzten Errungenschaften dar. Plausibel wird aus diesem Umstand auch die Formulierung des "Gradnetzes", da das Spektrum der theoretischen Debatten um den technischen Standard der Kunst (und seine gesellschaftlichen Bedingungen und Möglichkeiten) insofern eine genuin zeitgenössische Skala zur Betrachtung vergangener Schaffensbedingungen bildete. Anstelle

sticht die Annahme eines generellen, *technischen* Standards ins Auge, der wiederum auf die Techniken der Literatur bezogen wird.

[403]Daher erscheint es mir wenig sinnvoll, die technischen Besonderheiten des Films als generelles Konstruktionsprinzip des Aufsatzes anzunehmen, wie dies Eva Geulen nahelegt. Vgl. Geulen, *Zeit zur Darstellung,* 595f.

[404]Die spezifische Auffassung von Geschichtsschreibung, die Benjamin ansatzweise festhielt, verlangt, dass auch jegliche Erfassung eines gegenwärtigen Moments als zitierende, also willkürlich dekontextualisierende und durch Konstruktion sinnstiftende Vorgehensweise begriffen wird. (Vgl. u.a.: "Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teil nimmt, wird als ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grunde liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren.* Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird." In. GS V.1 595.)

eines finiten "Fluchtpunkts" fungiert eine derart inszenierte Schwankungsbreite ästhetischer Reflexion als Ausrichtungshilfe für Benjamins historische Untersuchungen. Diese bildet als vitaler Problemhorizont eine zwar perspektivisch isolierte, doch von Auseinandersetzungen, Kontroversen und Ambiguitäten befrachtete 'Gegenwart' ab und markiert damit keinen vermeintlichen Schlusspunkt seines Unterfangens, sondern deren offen verbleibende Spannung, die Benjamins Blickwinkel angibt — seine sympathetische Verhaftetheit also.

3.3.2 Allegorische Aspekte

Angesichts Benjamins expliziter Forderungen, die Darstellung dem Gegenstand adäquat auszuführen, läge der Schluss nahe, bestehende Darstellungsmuster seiner Texte mit dem im Kunstwerkaufsatz durchgeführten Aufbau abzugleichen. Diese Suche nach einer anderswo in seinem Werk reflektierten Schablone, die auch für den Kunstwerkaufsatz erhellend sein könnte, scheitert allerdings daran, dass der Gegenstand des Aufsatzes in Benjamins Werk unter all den theoretisch konturierten Textformen[405] keine Entsprechung findet. Demgemäß kann auch hinsichtlich der umgesetzten Darstellung dieses historisch so prekär aktuellen Gegenstandes davon ausgegangen werden, dass sich keine der bisherigen Präsentationsformen Benjamins für seine spezifischen (und gleichsam verwinkelten) Anliegen applizieren ließ. Dennoch ist es bemerkenswert, dass sich wesentliche Aspekte der Trope der Allegorie in ein Nahverhältnis zum Aufsatz bringen lassen — und tatsächlich findet sich in den Paralipomena zum Kunstwerkaufsatz die Skizze zu einem allegorischen Sinnbild, dass die Grundspannung des Textes einzufangen bemüht scheint:

> Allegorie: Der Film dringt in das Reich der Kunst ein
> Aktiengesellschaften kommen in Tanks dahergefahren und überrennen die Mäzene
> Auf hohen Bergen sitzen als Eremiten die Produzenten. In hellen Haufen wälzen die Reproduzenten sich durch die Täler
> Unzugänglich und verborgen steht im Allerheiligsten der cella das höchste Kunstwerk. Aber jene Künstler drängen unermüdlich nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten (Reklame)
> In edlem Wetteifer messen die alten Künstler sich aneinander: agonaler [ein Wort nicht zu entziffern]. Jene — der Photograph, der Regisseur, der Dirigent — stehen an einer Apparatur. Wer von ihnen kann sie besser bedienen?[406]

[405] Vgl. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus,* 32–49.
[406] GS I.3 1044, Benjamin-Archiv MS 1023.

Dieses von Gewaltsamkeit, nietzscheanisch-mythischer Bildlichkeit und Auseinandersetzung (auf verschiedenen Ebenen) geprägte Bild verweist zusätzlich durch Marginalien stichwortartig auf die skizzierten Aspekte: "Vollendung[s]auftrag; Reproduzent; Ausstellungswert; Testwert".[407] Dieses vermutlich frühe Schema zum Aufsatz spiegelt bereits grundsätzliche Aspekte des späteren Textes und lässt diese ausdrücklich im Moment ihrer Konfrontation im Bild auseinandertreten. Die zentrale Problematik aus dem *Autor als Produzent*-Vortrag kehrt wieder in der letzten Verschränkung von klassischem Künstlerwettstreit und dem *technisch* transformierten Ringen um die Beherrschung des sich verselbständigenden Materials. Zusätzlich findet sich auch die Frage nach den gewandelten Distanzverhältnissen zur Kunst übersteigert, indem das klassische Kunstwerk in die Tiefe einer "cella" verbannt, die neuere Kunst hingegen eng mit der Omnipräsenz der Reklame korreliert wird. Bemerkenswert ist auch die nebeneinander imaginierte Existenz von anachoretischen Produzenten, die von einer ungleich höheren Anzahl an Reproduzenten begleitet werden — ohne dass dieser Aspekt eine zeitliche Indikation erführe. Die Parallelführung dieser Motive wird allerdings durch den anfänglich dargestellten "Vollendungsauftrag" in einen gefahrvollen Widerstreit verwandelt, dessen wirtschaftlich-technische Bedrohung auch im letzten Bild (zur fraglichen Beherrschbarkeit der Technik) keine wirkliche Entschärfung findet.

Diese in sich ebenso agonal verfahrende Konzeption einiger Grundlinien des Textes scheint nun einen Kurzschluss zwischen der gewählten Form dieser Standortskizze, der Allegorie, und den entscheidenden Momenten technisch informierten Schreibens nach Benjamin, nahezulegen. Gerade durch die montageaffine Reflexion des Brechtschen Theaters ließen sich einige Strukturverwandtschaften konstruieren, die womöglich zu einer neuartigen Spielart der Benjaminschen Allegorese hinführen könnten.

Die begrifflichen Charakteristika der Allegorie[408], die Benjamin gerade angesichts seiner späteren Beschäftigung mit Baudelaire als zeitgemäße Erscheinungsform von dessen Dichtung erweisen wollte[409], vertrügen sich dabei allzu leicht mit der avantgardistischen Fügung der Montage. Die disparaten Elemente, die zu einer oszillierenden Perspektive zusammengeschnürt werden[410], welche daraufhin eine unbestimmbare Fülle möglicher Gehalte

[407]Ebd.

[408]Vgl.: Tsunekawa, Takeo: *Konfiguratives Denken und Allegorie.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 191–202; Raulet, Gérard: *Allegorie und Moderne.* In: Ebd. 203–219.

[409]Vgl. Lindner, *Allegorie,* 70–82.

[410]Vgl. Ebd., 55.

im Spielraum der konstellierten Gehalte in die Obhut des Lesers überträgt, scheint ein zentrales Desiderat der Benjaminschen Avantgarde-Konzeption aufzunehmen. Doch gerade weil sich die grob gefassten Konzeptionen der Montage wie auch der Allegorie so friedlich zu entsprechen scheinen, ist Vorsicht geboten — denn der eigentlich Benjaminsche Allegoriebegriff zehrt nicht so sehr von diesen groben Zügen, sondern wurde im *Trauerspielbuch* aus hochgradig zeitgebundenen Bezügen entwickelt, die eine Transponierung des Konzepts 'Allegorie' von vornherein fragwürdig erscheinen lassen.[411] Gerade dieser historische Index ist es, der einer vorschnellen Formalisierung der Allegorie zuwiderläuft[412], wie sie prominent in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* zur Charakterisierung des nicht organischen Kunstwerks vollzogen wurde.[413] Doch auch wenn Benjamins Versuch, anhand der Allegorie ein "Korrektiv" der "Kunst selbst"[414] zu entwickeln, einen über das barocke Trauerspiel hinausweisenden Gestus zeigt, so bleibt die spezifische Allegorie des *Trauerspielbuches* dennoch historisch verhaftet. Ähnliche Bezüge auf die allegorischen Aspekte der Darstellung bei Baudelaire waren für Benjamin erneut aus den historischen Besonderheiten und Determinanten seiner Zeit zu konstruieren.[415]

Für den Kunstwerkaufsatz bleiben allerdings Benjamins Betrachtungen zur Figur der Allegorie, als einer extremen Ausprägung der Form innerhalb der Geschichte der Kunst, von Bedeutung, da es augenscheinlich eine kompositorische Nähe allegorischer Aspekte zum Grundvorhaben des Textes gibt. Dass diese letztlich nicht als explizit allegorisch orientierte Fundamente auftreten, lässt sich angesichts des allegorischen Bildes aus den

[411]Um nur einige wenige dieser Bezüge herauszugreifen: Die enorme Immanenz der allegorischen Darstellung, die auf transzendente Symbolik per se Verzicht leistet, rührt so, laut Benjamin, vom "Ausfall aller Eschatologie" her. (GS I.1 259) Daher lässt sich für ihn die eigentliche Thematik dieser Darstellungsform in der Geschichte verorten (Ebd., 242), woraus dann auch eine weitere Bestimmung stereotyper Charaktere im Trauerspiel erfolgen kann. (Ebd., 249f.) Die für die Form so notwendige Melancholie andererseits wird begründet aus einer nicht mehr agonal darstellbaren Welt, die im Trauerspiel auf die hoffnungslose Kreatürlichkeit der Personen hinausläuft. Trauer, nicht Eleos und Phobos, wird so das treibende Motiv, das zur Charakterisierung der Allegorie führt. (Ebd., 298.)

[412]Vgl. Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, 132; Lindner, *Allegorie*, 52.

[413]Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, v.a.: 92–98.

[414]GS I.1 352.

[415]Insofern ist auch nicht eindeutig von einer typisch Benjaminschen Verwendung der Allegorese zu sprechen, da beide Konzeptionen eng mit ihren kontextuellen Bedingungen verwoben bleiben.

Paralipomena als eine bewusste Vermeidung auffassen.[416] Ausschlaggebend für diese Unterlassung ist einmal mehr die bewusst agonale wie dichotomische Grundstruktur des Textes. Benjamin konstruierte die barocke Allegorie nicht anlässlich einer transhistorischen Rehabilitation der Kategorie gegenüber dem klassisch favorisierten Symbol. Vielmehr begriff er beide als Pole einer historischen Perspektive auf Kunst, die graduelle Zwischenstufen zu unterschiedlichen Zeitpunkten zuließen und auf begrifflicher Ebene nicht hierarchisiert wären. Und gerade weil die allegorischen Werke entscheidende Charakteristika der avantgardistischen Moderne aufweisen[417], die innerhalb des historischen "Schematismus" der Betrachtung allerdings nur ein Bestandteil, keineswegs die Quintessenz sein sollten, wäre die Allegorie als strukturbildendes Prinzip eine perspektivische Verknappung. Wie im vorangegangenen Abschnitt skizziert, konnte eine einseitige Parteinahme für avancierte literarisch-künstlerische Techniken dem so weitreichend dimensionierten Apparat der *Passagenarbeit* keine reflexiven Mehrwerte liefern, da sie zwar ein zu problematisierender Ausschnitt, allerdings keine als solche repräsentative Position des Kunstdiskurses ausmachen würde. Stattdessen vereint Benjamin im Kunstwerkaufsatz von einem allgemeineren Standpunkt aus Aspekte von beiden Konzeptionen, in einer gewissermaßen als Metacollage angelegten Entgegenstellung. Die avantgardistische Thematik, die bei Benjamin aus dem engagierten Diskurs der frühen 1930er-Jahre gegen die exilbedingte Pragmatik so vieler Autoren gerettet erscheint, wird dabei ihrer Aktualität nicht beraubt, sondern innerhalb eines größeren begrifflichen Kontextes verhandelt und insofern kunsttheoretisch befestigt.[418] Innerhalb dieser Konzeptionslogik erscheint paradoxerweise die Allegorie nicht als das

[416]Dementsprechend schreibt Lindner: "Einmal ausgearbeitete Begriffe sind ihm nicht applikativ und klassifikatorisch zur Hand, sondern müssen am neuen Gegenstand neu entfaltet und ausgearbeitet werden. Benjamin 'schonte' seine Begriffe vor einer inflationären Terminologisierung, wie sie der Wissenschaftsbetrieb erwartet." ... "So erklärt sich vielleicht auch, warum Benjamin im Kontext seiner Untersuchungen zur Avantgarde, zur Kunstkrise und zur medialen Reproduzierbarkeit den Allegoriebegriff weitgehend ausspart, da er hier in Gefahr steht, zum formalen Prinzip der ästethischen Moderne zu verflachen." (Lindner, *Allegorie*, 51f.)

[417]Besonders die problematisierte Willkür einer Bedeutungsstiftung, die einer reziproken Aktualisierung durch die Rezipienten unterliegt war ein für Benjamin selbst so entscheidender Aspekt politischer Kunstpraxis. Dies lässt sich mit seinen romantisch inspirierten Überlegungen zu einer anhaltenden Kritik der Werke in deren Fortleben verbinden: "Das allegorische Kunstwerk trägt die kritische Zersetzung gewissermaßen schon in sich." (I.3 952) Burkhardt Lindner führt an verwandtschaftlichen Eigenheiten zwischen Avantgarde und Allegorie vor allem an: "das Werk als konzeptionelle Ruine; Willkür ästhetischer Bedeutungssetzung; Fragmentierung; Zerstückelung und montierende Zusammensetzung; emblematische Wort-Bild-Kombinationen". (Lindner, *Allegorie*, 52.)

[418]Vgl. Ebd., 68.

tragende Strukturelement, obwohl die vermeintliche Offenheit ihrer Struktur dem Funktionsprinzip des Textes so nahe zu liegen scheint. Vielmehr bleibt die Allegorie "nur" Bestandteil der darzustellenden Spannungen[419], indem sie nicht als komplette Figur, sondern als aspektverwandte Darstellungstechnik innerhalb der damals gegenwärtigen Transformationen begriffen wird. Trotz der vermeintlichen Favorisierung des Allegorischen und der zweifellos "zeitgemäßen" Potentiale dieser Figuration, wird sie anderen, ebenso innerhalb der Darstellung zu konservierenden Tendenzen nicht gerecht, die als spezifische begriffliche Strategien in den Kunstwerkaufsatz eingingen.

3.3.3 Polaritäten

Inwiefern diese 'anderen' Tendenzen (oder Rückstände) von der Strukturlogik erfordert werden, wird klar, wenn man die in Polaritäten aufgebaute Schichtung des Textes auf inhaltlicher Ebene verfolgt. Bereits der äußerliche Aufbau des Aufsatzes verweist auf die symmetrische Konstruktion der inhaltlichen Schwerpunkte — aufgrund der inhaltlichen Fülle ließen sich aber verschiedenartige Einteilungen treffen. Als Klammern des Textes fungieren jeweils ein Vorwort und ein Nachwort, das in der ersten Fassung noch mit dem Titel "Ästhetik des Krieges" versehen ist.[420] Thematisch kreist der einleitende Abschnitt um prinzipielle Fragen der Perspektivierung, Reichweite und Brauchbarkeit des Textes innerhalb eines marxistischen Kontextes, während die abschließenden Beobachtungen zur ästhetischen Steigerungslogik auf den Krieg hin das faschistische Pendant zur Einleitung liefern. Die zwischen diesen beiden Abschnitten verhandelten Motive erweisen sich grundsätzlich aufgespannt zwischen diesen beiden Polen, die allerdings erst mit der Lektüre des letzten Kapitels (beschränkt) zuordenbar werden. Bereits hier ist es bemerkenswert, dass trotz des "Kampfwertes"[421], der der Leserschaft von der Einleitung an in Aussicht gestellt wird, die faschistische Verwertungslogik der beschriebenen ästhetischen Phänomene und Entwicklungen nur einen kleinen Teil der Ausführungen bildet. Nicht minder erstaunlich ist, dass umgekehrt die offenbar favorisierte, marxistisch-informierte Perspektive ebenfalls nur indirekt mit den kunsttheoretischen Facetten der technischen Transformationen korreliert wird. Vielmehr wird das Aufkommen der quantitativen Bevölkerungsmassen als Begründung des reproduktionsästhetischen Aufschwungs

[419]Benjamin selbst rekurriert im Kunstwerkaufsatz und den umliegenden Materialen hinsichtlich der Figur Chaplins auf eine allegorische Selbstauslegung desselben, was wiederum mit dessen unterbrochenen Gestik zu tun hat. Vgl. I.3 1047; Dort wird eine prinzipielle Verwandtschaft mit der am Film geschulten Darstellungsweise manifest.

[420]GS I.1 433.

[421]Ebd., 435.

angedeutet, der zu Benjamins Gegenwart einen qualitativen Umschlag der künstlerischen Technik nach sich zieht. Die vermeintliche Einfachheit dieser politischen Grunddichotomie wird zusätzlich verkompliziert, indem Benjamin bereits einleitend eine Überformung des Basis-Überbau-Schemas ankündigt, indem er ästhetisch-politische Techniken als vermittelnde Instanz den beiden Ebenen hinzudenkt.[422] Seine Analyse dient nun ganz offenbar einer informatorischen Großtat, die den Produzenten aktueller Kunstprodukte zur politischen Selbstermächtigung gereichen können sollte, indem die "Grundverhältnisse"[423] ästhetischer Produktion (re)konstruiert würden. Gepaart mit der Tatsache, dass Benjamins Spielart marxistischer Theorie sich auf kunsttheoretische Aspekte konzentriert, die mit dem kommunistischen Parteidenken der Jahre 1935 und 1936 in produktionsästhetischer Hinsicht offensichtlich unvereinbar waren, erscheint der von ihm bemühte "Kommunismus" des abschließenden Kapitels unscharf und fungiert hauptsächlich als taktisches Gegengewicht zu faschistischen Praktiken. Ersichtlich wird dadurch schon auf einer sehr allgemeinen Ebene, dass die dichotomische Machart des Textes dafür geeignet ist, aufgrund der groben Schematisierung den gegensätzlichen Polen eine gewisse Vagheit zu belassen, ohne die Spanne des Gegensatzes als solche zu verunsichern. Denn allein die negative Abgrenzung vom Faschismus ist völlig ausreichend, um eine als "kommunistisch" bezeichnete Position im Gefüge des Textes nachvollziehbar werden zu lassen — wenngleich gerade die Frage nach dem Wesen eines solchen Kommunismus aus dem Text selbst nicht hervorgeht.[424]

[422]Ebd.: "An diese Feststellungen [in welcher Form die Umwälzungen des Überbaus sich vollzogen, MS] sind gewisse prognostische Anforderungen berechtigt. Es entsprechen ihnen aber weniger Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft, als Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Deren Dialektik macht sich im Überbau nicht weniger bemerkbar als in der Ökonomie. Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen." Benjamins spärliche, kursorisch gebliebene Zweifel am Verhältnis von Basis und Überbau finden sich im Fuchs-Aufsatz, vgl.: GS II.2 486; zur Reformulierung Marxscher Theoreme: Faber, Richard: *Paris, das Rom des XIX. Jahrhunderts. Eine Metacollage.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 52–96. Hier: 65f.

[423]GS I.2 435.

[424]Deutlich wird an dieser Stelle aber auch bereits, dass das Vorhaben des Aufsatzes eine sich selbst überbietende Dynamik iniitieren möchte. Während die programmatischen Verortungen der Einleitung sich scheinbar zur Orientierung auf marxistische Voraussetzungen berufen, stellt sich sogleich heraus, dass der marxistische Pol über diese Orientierungsfunktion hinaus reformuliert werden soll — allerdings nur in Form von Andeutungen. Die Einleitung lässt sich insofern auch verstehen als Ankündigung, dass die von Benjamin eingeführten Begriffe der Kunsttheorie die scheinbare politische Eindeutigkeit der Dicho-

Diese Besonderheit einer vorrangig negativen Bedeutungskonstitution grundiert auch den Charakter des vermeintlichen Pamphlets: Läge der positive Aufbau nahe, dass eine stringente Analyse der darzustellenden Logik eines ästhetisch-politischen Diskurses in eine utopische Wendung des Bestehenden münden sollte, so verfährt der Kunstwerkaufsatz gerade umgekehrt. Anstelle einer luziden Darstellung werden die Leser nach einer einleitenden, politischen Forderung in verschiedenste Dichotomien verstrickt, die mehrfach besetzt sind und abschließend mit einer düsteren Dystopie der faschistischen Instrumentalisierung künstlerischer Praktiken verknüpft werden. Und auch bei genauerer Lektüre und eindringlicher Analyse erweist sich die angekündigte Darstellung der "Grundverhältnisse" in keiner Form der Deutlichkeit der einleitenden Forderung gemäß.[425] Der nur scheinbaren Einfachheit der politischen Dichotomie fügt sich die Flotte neu in die Kunsttheorie eingeführter Begriffe nicht ohne weiteres.

Fährt man fort mit dem Versuch einer solchen formalen Schematisierung, trifft man, wie bereits angedeutet, auf unterschiedliche Gliederungsmöglichkeiten. Der Text wird generell meist in zwei Hälften geteilt, die dann mit verschiedenen Leitmotiven assoziiert werden. Detlev Schöttker teilt beispielsweise in seinem Kommentar zum Kunstwerkaufsatz den Text in einen historischen und einen ästhetischen Teil ein, wobei der Übergang durch die Bemerkungen zur Film- und Photo-Theorie angesetzt wird.[426] Im Anschluss

tomie von Kommunismus und Faschismus irritieren, um der marxistischen Debatte neue Perspektiven und Handlungsspielräume zu ermöglichen. Diese Debatte allerdings findet lediglich ihr potentielles Fundament im Kunstwerkaufsatz, ihre Austragung bleibt einer nachgeordneten Auseinandersetzung mit diesem vorbehalten.

[425]Wie missverständlich gerade das Verhältnis dieser kunstpolitischen Forderung und der anschließenden Analyse bleibt, zeigt beispielsweise die oft zu findende Annahme, dass Benjamin dem Medium Film als solchem revolutionäre Kräfte zugesprochen hätte, obwohl die 'erfolgreiche' faschistische Verwendung filmischer Mittel (GS I.2 467) und die generelle Schwierigkeit, technische Errungenschaften in humaner Weise zu verwerten (Ebd., 444) herausgestellt werden. Vgl. beispielsweise: Palmier,1097f. — Bedenkt man allerdings den Wortlaut der einleitenden Passage, ist es verwunderlich, dass überhaupt eine unmittelbar politische Wirkung im Zusammenhang mit dem Kunstwerkaufsatz erwartet werden konnte — denn nochmals sei darauf hingewiesen, dass die eingeführten Begriffe *nur* "zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar" seien. (GS I.2 435) Benjamins Appell wäre insofern als vorgelagerte Forderung nach kunstpolitischen Forderungen zu verstehen, was sich aufgrund der hochgradig vermittelten Perspektive auf politische Verhältnisse bei Benjamin ernst nehmen lässt.

[426]Vgl. Schöttker, Detlef: *Kommentar.* In: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. 135. Es ist leicht ersichtlich, dass eine solche Einteilung bei genauerer Betrachtung nicht zielführend ist, da der Aufsatz im ganzen eine ästhetische und historische Perspektive sein soll, der dahingehend nicht ohne weiteres in solide Hälften zerfällt. Vgl. auch: Kambas, *Walter Benjamin im Exil,* 108: "In der eigenartigen *Anlage* der Thesen in

daran erscheint aber auch die Aufteilung in eine allgemein begriffliche und eine angewandte Hälfte des Textes sinnvoll, da die historische Perspektive der Entwicklung jener Grundkategorien dient, die dann anhand der veränderten Kunstpraxis des Filmzeitalters verdeutlicht und weiter ausgeführt wird. Angesichts der schier unerschöpflichen Verweise innerhalb des Textes allerdings stellen derartige Versuche keine sinnvolle Annäherung an den Text dar, da man somit stärker den Fokus der Interpretierenden, als etwas Wesentliches zur Struktur des Aufsatzes verrät. Signifikant allerdings bleibt, dass auch der Verlauf des Textes (zumindest) zwei verschiedene Register bedient, die wiederum in einer Reihe von Dichotomien entwickelt werden.

Nachdem Benjamins grundlegende Fragestellung diejenige nach neuartigen Begriffen ist, die der technisch bedingten Transformation der Künste in der Moderne mit deren Bezug auf die "Massen" gerecht werden sollen[427], besteht der erste Schritt seiner Untersuchung darin, eine den "Massen" historisch entsprechende Kunstform anzunehmen und sie von ihrem individualistischen Antipoden abzusetzen. Diese Grunddichotomie eines auratischen Kunstwerks im Gegensatz zu einem a priori auf Reproduzierbarkeit hin angelegten Kunstprodukts stellt die schwer einzugrenzende — wie auch schwer erschöpfend zu bestimmende — Polarität des Aufsatzes dar. Die heilignüchterne Aura steht innerhalb der umfangreichen Rezeptionsgeschichte des Aufsatzes für den wuchernden Problemkomplex des gesamten Textes und kann als die wirkmächtigste begriffliche Prägung Benjamins betrachtet werden. Da der Begriff als Konzept einer profanen Transzendenz der Kunst ein schier unbegrenztes assoziatives Potential birgt, soll den damit verbundenen Definitionsversuchen, Debatten und Widersprüchen hier nicht nachgegangen werden.[428] Wesentlich im hier relevanten Zusammenhang ist allerdings, dass die

zwei Teilen — der erste behandelt den Verfall der Aura, der zweite die Form des Films — liegt es, daß sie eine Theorie des Films sind und darüber eine der Epoche, die in ihrer historischen Dimensionierung nicht allein am Film als Form erfaßt werden kann."

[427]Vgl. GB V, 251 und: Hansen, Miriam B.: *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema.* In: October 109 (2004) 3–45. Hier: 4.

[428]Vgl. hierzu: Fürnkas, Josef: *Aura.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 95–146; Auerochs, Bernd: *Aura, Film, Reklame. Zu Walter Benjamins Aufsatz 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'.* In: Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Herausgegeben von Theo Elm und Hans H. Hiebel. Freiburg im Breisgau: Rombach 1991. 107–127; Bredekamp, Horst: *Der simulierte Benjamin. Mitelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität.* In: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Herausgegeben von Andreas Berndt. Berlin: Reimer 1992. 117–140; Fürnkäs, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin — Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen.* Stuttgart: Metzler 1988; Fuld, Werner: *Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin.* In: Akzente 26 (1979). 352–370; Jauß, Hans-Robert: *Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins 'Passagen-Werk'.* In: Art social und art industriel. Funtionen der Kunst im Zeitalter

Aura, genauso wie das ihr gegenüber errichtete Pendant eines rein auf Reproduzierbarkeit hin angelegten Artefakts, eine Auseinandersetzung inszenieren, die aufgrund ihrer wechselseitigen Bestimmtheit weder isoliert bestimmt, noch in ihren Extremformen gedacht werden können. Während sie zwar den Anschein erwecken, die jeweils andere Kategorie an sich selbst zu negieren, so können sie sich dennoch ihres Gegenübers niemals ganz entledigen und bilden somit ein Kraftfeld, das zwischen zwei Polen besteht, die sich gleichermaßen anziehen, wie abstoßen.[429] In Verbindung mit dem Anspruch, einen historisch indizierten Querschnitt durch die theoretischen Diskurse abzulichten, besteht für Benjamin ganz einfach auch keine Notwendigkeit, einem der Pole einen ausschließlichen Vorrang zu erteilen. Vielmehr wird man dieser Grundspannung vermutlich gerecht, wenn man angesichts der assoziierbaren epistemo-

des Industrialismus. Herausgegeben von Helmut Pfeiffer u.a. München: Fink 1987. 19–38; Kemp, Wolfgang: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Königstein: Athenäum 1985. 223–257; Lindner, Burkhardt: *Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text.* In: Walter Benjamin. 1892–1940. Zum 100. Geburtstag. Herausgegeben von Uwe Steiner. Bern u.a.: Lang 1992. 217–248; Recki, Birgit: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1988; Stierle, Karlheinz: *Aura, Spur und Benjamins Vergebenwärtigung des 19. Jahrhunderts.* In: Art social und art industriel. Funtionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. Herausgegeben von Helmut Pfeiffer u.a. München: Fink 1987. 39–47; Stoessl, Marleen: *Aura — Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins.* München/Wien: Edition Akzente 1983; Tiedemann, Rolf: *Aura.* In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Herausgegeben von Joachim Ritter und Karl Gründer. Band 1. Basel: Schwabe 1971. 652f.; Krauss, Rolf H.: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie.* Ostfildern: Cantz 1998; Groys, Boris: *Topologie der Kunst.* München/Wien: Carl Hanser 2003; Nomura, Osamu: *Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 391–408.

[429]Burkhardt Lindner hat diesen Umstand folgerndermaßen formuliert: "Benjamin denkt in polaren Konstellationen, die sich anders als Hegels Dialektik der Negation und der Aufhebung nicht als Gegensatz zugunsten des Subjekt-Pols auflösen. Die zentralen Kategorien bilden sozusagen Ellipsen mit doppelten Brennpunkten (Polen). Das Gewicht der Pole zueinander verschiebt sich je nach historischer Konstellation, aber die Polbildung selbst bleibt dabei bestehen. Das erklärt auch die eigentümliche Resistenz der Abhandlung gegenüber allen Versuchen vorschneller interpretatorischer Vereindeutigung. Man mag im Namen Benjamins die Aura verabschieden wie man will, sie kehrt hinterrücks wieder; man mag ihre Wiederkehr gegen den Autor feiern, so stellt sich doch sofort ein beklommener Zweifel an ihrem Bestand ein. Und wenn man, wie eingangs zitiert, den Kunstwerkaufsatz als Totenglocke für die Kunst lesen will, so wird man feststellen müssen, daß niemals ein besseres Memento Mori für ihr Fortleben gehalten wurde." (Lindner, *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'*, 247f.) Vgl. außerdem: Bürger, Peter: *Benjamins Kunsttheorie. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit.* In: Schrift – Bilder – Denken. Walter Benjamin und die Künste. Herausgegeben von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 168–183. Hier: 176.

logischen Kategorien deren Untentscheidbarkeit als wesentliche Bestimmung mitbedenkt.[430] Anders formuliert: Benjamin hat innerhalb seines Aufsatzes keine Entscheidung getroffen, vielmehr in verschiedenen definitorischen Anläufen ein Kippen dieser aufgespreizten Dichotomie verunmöglicht.[431]

Behält man diesen konstellativen Aufwand als solchen im Blick[432], erscheinen die selbst massenhaft auftretenden Dichotomien innerhalb des Textes weniger als willkürliche Setzungen, sondern als produktive Folgerungen jener Grundambivalenz. Die nachfolgend durchexerzierten Polaritäten, die ähnlich der Triade bei Peirce den Text bis in kleine Folgerungen strukturieren, erstrecken sich meist auf Aspekte der Grunddichotomie, die mit einzelnen, wesentlichen Aspekten amalgamiert werden.[433] So ergibt die Auraproblematik in Kombination mit der Frage nach der Tradition die Verhaftetheit des klassischen Kunstwerks im Ritual und dessen theologischem Parasitentum,

[430]Deutlich wird die überbordende Paradoxie — noch vor jedem Versuch, die Aura empathisch zu entschlüsseln — anhand der bekannten Formulierung: "Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener." (GS I.2 440)

[431]Damit kommt er programmatisch seiner Selbsteinschätzung nach, wie er sie gegenüber Gretel Karplus (mit einem Seitenblick auf seine Freundschaft mit Brecht) formulierte: "In der Ökonomie meines Daseins spielen in der Tat einige wenige gezählte Beziehungen eine Rolle, die es mir ermöglichen, einen, dem Pol meines ursprünglichen Seins entgegengesetzten zu behaupten. [...] Gerade Dir ist es ja keineswegs undeutlich, daß mein Leben so gut wie mein Denken sich in extremen Positionen bewegt. Die Weite, die es dergestalt behauptet, die Freiheit, Dinge und Gedanken, die als unvereinbar gelten, neben einander zu bewegen, erhält ihr Gesicht erst durch die Gefahr. Eine Gefahr, die im allgemeinen auch meinen Freunden nur in Gestalt jener 'gefährlichen' Beziehungen augenfällig erscheint." (GB IV, 440f.) Vgl. hierzu: Lindner, Burkhardt: *'Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...'* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 7–11.
Das einseitige Kippen dieser Sinnspannungen bleibt auch aufgrund der historischen Perspektive Benjamins importun — denn erwiese sich die Grunddichotomie des Aufsatzes nicht mehr als relevante Spannung, so verschwänden damit *beide* Pole dieses theoretischen Blickwinkels. Ähnlich wie die Aura unbemerkt blieb, bis sie zu verschwinden drohte, wäre 'die' technische Reproduzierbarkeit selbstverständlich, sobald sie realisiert würde. Andere Perspektiven müssten die von Benjamin vorgestellten Begriffe dann ablösen.

[432]Eine ähnlich unauflösbare wie uneinholbare Entgegnung von (fälschlicher) Nähe und (ebenso fälschlicher) Ferne hat zeitgleich Robert Musil im Gegensatz von "Peristaltik und Ideologie" festgehalten. (Musil, Robert: *Nachlass zu Lebzeiten.* [1936] In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Hier: 503.)

[433]Zur Logik dieser widersprüchlichen "Dialektisierung" vgl.: Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie.* 233; Voigts, Manfred: *Die Mater der Gerechtigkeit. Zur Kritik des Zitat-Begriffes bei Walter Benjamin.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 97–115. Hier: 100f.

beziehungsweise der gegenteiligen Verhaftetheit des Kunstwerks im Feld der Politik.[434] Je nach dem Grad der Öffentlichkeit der Rezeption eines Werkes lässt sich dann wiederum entsprechend ein Primat des Kult- oder des Ausstellungswertes konstatieren. Bemessen an der argumentativen Dichte (und auch der streckenweisen Weitmaschigkeit) drängt sich der Schluss auf, dass das deduktive Verfahren Benjamins ihm kein Geheimnis war, sondern vielmehr ein ebenso offenzulegender Bestandteil jener "Konstruktion" die ihm der Aufsatz bedeutete.[435] Denn die Häufung sinnverwandter Polaritäten verbirgt ihre gemeinsame Rezeptur nur oberflächlich, wobei das methodische Suchverfahren nach diesen symptomatischen Begriffsspannungen dessen Relevanz nicht schmälert. Ganz im Gegenteil wird so offensichtlich, dass die deduzierten Begriffspaare die fruchtbare Anwendung der Grunddichotomie erweisen und sich umgekehrt als ebenfalls mitzubedenkende Gehalte in diese einschreiben. Das Verfahren, das Benjamin auf diese Weise vorführt, ist die schrittweise Konstruktion einer neuartigen Perspektive auf einen Phänomenbereich, der sich mit jedem weiteren Begriffsduo seiner Sinnhaftigkeit versichert und gleichsam sein Refugium, als Schauplatz theoretischer Kontroversen, erweitert.[436]

Bezogen auf die ebenfalls symmetrische Grundanordnung der Abschnitte werden so zuerst allgemeine, historisch begründete Bestimmungen erarbeitet: Die Problematik der Aura umfasst[437] gewissermaßen die Spannung

[434]GS I.2 445.

[435]Der Beginn des sechsten Abschnitts bezeugt diese en passant formulierte Offenlegung: "Es wäre möglich, die Kunstgeschichte als Auseinandersetzung zweier Polaritäten im Kunstwerk selbst darzustellen und die Geschichte ihres Verlaufes in den wechselnden Verschiebungen des Schwergewichts vom einen Pol des Kunstwerks zum andern zu erblicken." (GS I.2 443) Burkhardt Lindners Bemerkungen zur unauflöslichen Spannung im Text bezieht ihre Gestalt ebenso von diesem Passus.

[436]In dieser kumulativen Anreicherung von Benjamins Aura-Polarität liegt allerdings auch das deutliche Wagnis seiner Konstruktion: denn nur wenn es ihm gelingen sollte, einen Teil der zeitgenössischen Problematiken innerhalb des Kunstdiskurses, der sich als wesentlicher entpuppt, innerhalb dieser Dichotomie erhellend darzustellen, bewahrheitet sich sein Blickwinkel als relevanter. Von daher lässt sich nachvollziehen, warum die epistemologischen Dimensionen der verwendeten Kategorien nicht umfassend genug angelegt sein konnten: die von ihm präsentierte Problemsicht musste potentiell alle Bereiche ästhetischer Theorie grundieren können. Einsprüche, die sich innerhalb dieser Polarität nicht wohlfühlten, wie derjenige Bernhard Reichs, der Benjamins Diskursdisposition nicht akzeptierte, hätten die Perspektive an sich ausgehebelt: "Überhaupt erscheint es mir, daß Sie irgend eine Eigenschaft aus dem ganzen Komplex einer Erscheinung herausnehmen, sie selbständig machen und auf Grund dieser fiktiven Selbständigkeit Ihre Analyse bauen." (In: Schöttker, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 58.) Benjamin bezeichnete diese ablehnende Haltung als "unfruchtbar", da sie "keine Grundlage für die Diskussion" sei. (GB V, 254.)

[437]Benjamins eigene Formulierung legt diese zusätzliche 'Verschlagwortung' der Aura na-

von Echtheit, Einzigartigkeit und deren Verlust durch die Reproduzierbarkeit (Abschnitt 1–4). Ergänzt wird dieser Komplex durch den Hinweis, dass dieser Destruktionsprozess im Feld der Tradition als kathartischer Vorgang gefasst werden müsse, wobei "Krise und Erneuerung"[438] nebeneinander stehen bleiben.

Hinzu kommen danach die Achsen von ritualverhafteter Kunstrezeption, der eine auf Politik fußende Praxis entgegengesetzt wird (Abschnitt 5), wie auch diejenige, wonach sich Kunstwerke nach ihrem Kult- oder Ausstellungswert einstufen lassen (Abschnitt 6). Vom Kultwert ausgehend spezifiziert Benjamin zwei unterschiedliche Begriffe von Technik, nämlich erstens einer, die sich als künstlerisches Ritual gegen eine mythische Naturgewalt und deren Bedrohungen richtet, während die zeitgenössische Kunst sich als Vermittlerin zu einer emanzipierten Technik, die der Menschheit als gleichwertige Gefahr einer "zweite[n] Natur" begegne, dienen könne.[439] Die Dichotomie von dominanter Beschriftung und althergebrachtem Titel (Abschnitt 7) wie auch die der Ewigkeitswerte gegenüber der prinzipiell unabschließbaren Verbesserungsfähigkeit des Kunstwerks (Abschnitt 8) gipfeln dann vorerst in der Gegenüberstellung zweier Auffassungsweisen von Kunst: während einerseits von einem klassisch geschlossenen, invariablen Kunstbegriff ausgegangen würde, dem der Film womöglich nicht entspreche, sei umgekehrt auch von der potentiellen Transformation der gesamten Fragestellung nach Kunst auszugehen, die in der Gestalt des Films ihre aktuellste Ausprägung erhalten hätte (Abschnitt 9).

Mit diesem Schwenk zur prinzipiellen Fragestellung ist die zuvor projektierte Reformulierung des Diskurses thematisch wieder erreicht und die

---

he, indem er schreibt: "Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die historische Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache, ihr traditionelles Gewicht.
Man kann diese Merkmale im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura." (GS I.2 438, Hervorhebung von mir, MS. Hier werden positive wie auch negative Elemente der beschriebenen Erscheinung unter dem Begriff der Aura subsumiert.)

[438] Ebd., 439.

[439] Zwar wird die Rolle des Films an dieser Stelle sehr positiv bestimmt, indem er als Mittel dargestellt wird, das dem asymmetrischen Verhältnis zur übermächtigen Technik eine Harmonisierung bescheren könnte — "Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen — das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat." (Ebd., 445) — abschließend allerdings erscheint gerade der Film in seiner faschistisch-propagandistischen Verwendungsweise als ebenso kompromittierbare Technologie (Ebd., 467).

fundierende, historische Herleitung der Problemperspektive abgeschlossen. In den nachfolgenden Abschnitten wendet sich Benjamin daraufhin seinen gegenwärtigen, angewandten Transformationen zu, die sich aus der gewandelten künstlerischen Verfahrensweise seit den 1890er-Jahren[440] deduzieren lässt. Nun erst werden isolierte Kontraste zwischen herkömmlichen und filmerischen Vorgehensweisen herausgestellt, die zu weiteren Begriffspaaren wie Filmschauspieler/Mime, individuelle/massenweise Rezeption, taktile/ optische Rezeption, kontemplative/chockartige Rezeption, Zerstreuung/Sammlung, Maler/Chirurg oder auch Kino/Theater führen. Die zuerst begrifflichgeschichtlich konstruierte Problemstellung wird damit durch Hinweise auf bereits bestehende Veränderungen aus der Praxis komplettiert und gegen eine rein theoretische Herleitung imprägniert. Die bereits statthabenden Veränderungen allerdings, die in der Praxis der Filmschaffenden, der Filmschauspieler und der rezipierenden Massen bestehen, sollen gewissermaßen erweisen, wie legitim die "weltgeschichtlich"[441] dimensionierte Perspektive des Textes sich der Transformation der Kunst nähert.

Gemäß dieser Lesart zerfällt der Aufsatz nun in zwei grundlegende Spannungsfelder, die Benjamin nicht an allen Stellen verbindet, nämlich der Umklammerung des Textes — der Auseinandersetzung von kommunistischer und faschistischer Kunstpolitik —und andererseits die eingeführten Begriffspaare, die neue Aspekte im Bereich der Kunst konturieren möchten und zudem einer faschistischen Verwendung widerstehen können sollen.[442] Die bisher entwickelten Gründe dafür, dass sich die erschriebenen Polaritäten nicht einfach auflösen lassen, stehen auch dafür, dass sich eine vorschnelle Identifikation faschistischer Praxis mit jeweils einem Extrem dieser Oppositionen vornehmen ließe. Denn wäre eine solch direkte Zurechnung möglich oder gar sinnvoll, bliebe der Aufwand, der mit den so unentschiedenen und unentscheidbaren Auseinandersetzungen vorgeführt wird, unverständlich — es ließe sich einfach eine Analyse der faschistischen Kunstverwendung anstellen, der eine aus Benjamins Sicht 'richtige' kommunistische gegenübergestellt werden könnte. Dies ist allerdings nicht der Fall.

Die somit etablierte Distanz zwischen den präsentierten Einzelbetrachtungen des Aufsatzes und ihrer politischen Verwertbarkeit entspricht der bereits oben zitierten Forderung Benjamins, einen vermittelten Beitrag zur

[440]Dieser historische Spielraum des Aufsatzes geht aus dem Ende des zweiten Abschnitts hervor, da Benjamin den damals aktuellen "Standard" mit der Möglichkeit der akustischen Reproduktion und der aufkommenden Filmkunst ansetzt (Ebd., 437).

[441]Ebd., 436.

[442]Vgl., ebd., 435. Insofern ist nur zu verständlich, warum Benjamin die Streichung des ersten Kapitels unbedingt verhindert sehen wollte, da diese den Text um seine gesamte "Ausrichtung" gebracht habe. Vgl.: GB V 260.

kunstpolitischen Debatte beizusteuern.[443] Dass der Text auch assoziative Verbindungen zwischen der politischen Dichotomie und den ästhetischen Oppositionen anbietet, wurde oft als fälschliche Überbrückung dieser Distanz interpretiert. Am kurzen Beispiel der technisch-strukturellen Eigenheiten des Films lässt sich verdeutlichen, warum der Text auf dieser Ebene allerdings keinen vereindeutigenden Rückschluss zulässt:

Das grundlegende Argument für die Benjamin unterstellte Euphorie hinsichtlich des Films besteht in der (im ganzen Text vorausgesetzten) Annahme, dass der technologische Fortschritt, der sich im Film ankündigt, unaufhaltsam weitergehen würde. Die so selbstverständliche Korrelation des technisch avanciertesten Mediums mit der Tatsache einer unaufhaltsamen technologischen Verfeinerung wird im Text allerdings genauso verunsichert wie konsolidiert.[444] Äußerungen Benjamins, wie die folgende haben den Umstand der Verunsicherung allerdings in den Hintergrund treten lassen:

> *Die Kunst der Gegenwart darf auf um so größere Wirksamkeit rechnen, je mehr sie sich auf Reproduzierbarkeit einrichtet,* also je weniger sie das Originalwerk in den Mittelpunkt stellt.[445]

Abgesehen davon, dass diese "größere Wirksamkeit" selbst keine Wertung impliziert, scheint dies eine deutliche Favorisierung des Mediums Film zu sein, der als an sich revolutionäre Kunstform in den Dienst des Kommunismus zu treten habe. Auch Benjamins Beobachtung, dass die grotesken Überformungen der alltäglichen Lebenswelt im Film zu einer kathartischen Entladung im "kollektiven Gelächter" führen können, wurde als eine solche per se revolutionäre Eigenschaft des Films aufgefasst.[446] Alle drei Annahmen finden allerdings im Text selbst ebensosehr ihre Auflösung, sodass keine an sich revolutionäre Charakteristik der Filmtechnologie unterstellt werden darf. Grundlegend verunsichert wird die Annahme von positiven gesellschaftlichen Auswirkungen des technologischen Fortschritts durch Benjamins Einführung einer "zweiten Natur", die der Sphäre einer unkontrolliert sich entfaltenden technologischen Entwicklung entspricht, ohne dass diese reflexiv bewältigt würde.[447] Dieser Absage an eine positive Wertung der technologischen Verselbständigung entspricht zudem der Passus im letzten Abschnitt, der die

[443] Vgl. ebd., 435, bzw. GB V 179.

[444] Vgl. Löwy, Michael: *Walter Benjamins Kritik des Fortschritts: Auf der Suche nach der verlorenen Erfahrung.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 214–223. Hier: 216.

[445] Ebd., 452, Hervorhebung im Original.

[446] Ebd., 466.

[447] Ebd., 444.

"Ästhetisierung des Krieges" als den negativen Fluchtpunkt dieser unbewältigten Technologisierung ausweist.[448] Die zunehmende Ausrichtung der Kunst wie auch der apperzeptiven Gewohnheiten auf die technische Reproduzierbarkeit entspricht nun in erster Linie ebenso der so gefährlich dargestellten Technologisierung der Gesellschaft. Dass für Benjamin zudem die Annahme eines unwillkürlich positiven Fortschritts erst mit dem Hitler-Stalin-Pakt verunmöglicht wurde, belegen seine diesbezüglichen Aufzeichnungen aus der *Passagenarbeit*, die bis auf das Jahr 1934 zurückdatieren.[449] Der Film wird damit lediglich zum exponiertesten Vertreter des an sich als bedrohlich aufgefassten technologischen Fortschritts, der keine eschatologische Erhellung der Gegenwart mehr zulässt, sondern selbst als Mythos rückschrittliche Tendenzen fördert. Unbestritten beibt am Fortschritt lediglich, dass dieser zur weiteren technologischen Entwicklung führen wird, was dementsprechend diesem Fortschreiten nur zusätzlich destruktives Potential einräumt.

Einer positiven Bewertung der allgemeinen Tendenz zur Reproduzierbarkeit steht auch die Auffassung des "Diktators" als mediengenerierter Verkürzung demokratischer Prozesse entgegen.[450] Dieser entspricht eine vordergründige, mimetische Seduktivität, die die Scheinrealität des Films befördert, indem sie ihre Konstruktionsprinzipien verbirgt.[451] Indem die technologischen Mittel des Films von Faschismus und Kapitalismus zur illusorischen Konstruktion verwendet, aber als Werkzeuge dieser Indoktrination nicht ausgewiesen werden, gerät der Film vielmehr zu einer Gefahr der kommunistischen Direktion der Massen, als er Chance wäre.[452] Insofern werden auch Sympto-

[448]"Sie [die unnatürliche Verwertung der Produktivkräfte, MS] findet sie im Kriege, der mit seinen Zerstörungen den Beweis dafür antritt, daß die Gesellschaft nicht reif genug *war*, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug *war* die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen." (Ebd., 468, meine Hervorhebung.)

[449]Vgl. Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 106: "Die nach Benjamins eigener Auffassung anzunehmende 'naturgeschichtliche' Konstellation dagegen setzt keinen glücklichen Ausgang, ja überhaupt keinen mit Notwendigkeit erfolgenden gesellschaftlichen Ausgang voraus." Diese Auffassung steht beispielsweise Freuds Zuversicht in den "Kulturprozess", der zu einer unaufhaltsamen, wenn vielleicht auch noch lange hintangehaltenen Verfeinerung und Kultivierung führen sollte, diametral entgegen. (Vgl. Freud, Sigmund: *Warum Krieg?* [1933] In: Ders.: Studienausgabe, Band IX: Fragen der Gesellschaft; Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: Fischer 2000. 271–286. Hier: 285f.)

[450]GS I.2 454f.

[451]"Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten Geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zu der blauen Blume im Land der Technik." (Ebd., 458.)

[452]"Alles das, um das ursprüngliche und berechtigte Interesse der Massen am Film — ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis — auf korruptivem Weg zu verfälschen." (Ebd., 456.)

me wie die "Rezeption in der Zerstreuung" zu unheilvollen Aspekten des Mediums Film, da die kritische Rezeption, so Benjamin, vom Film selbst teilweise behindert werde.[453] Die dystopischen Schlussfolgerungen im letzten Abschnitt zeugen neben diesen strukturellen Schwierigkeiten des Mediums aber vor allem auch davon, dass der Faschismus die apperzeptiven Veränderungen in propagandistischer Manier bearbeitet und sich bereits der neuen technologischen Mittel zur Stilisierung der Massen bedient.[454] In kunstpolitischer Hinsicht, wie sie die Einleitung empfiehlt, ist dies vor allem die Diagnose von kommunistisch-propagandistischem Aufholbedarf.

Ungeachtet dessen, wie zwingend oder schlüssig die Verquickung von ästhetisierten Massen, deren genüsslicher Selbstvernichtung und der im Ausdruck konservierten Besitzverhältnissen sein mag[455], verweist das dystopische Finale des Textes auf die Frage, wie die filmische Technik einen produktiven Einsatz finden könnte. Denn spätestens der ausdrückliche Hinweis auf den Krieg als "Sklavenaufstand der Technik"[456] eröffnet eine Leerstelle, die gleichsam den negativen Fluchtpunkt des Textes markiert. Und auch wenn mit Palmier angenommen werden kann, dass der abschließende Chiasmus zur erneuten Gegenüberstellung von kommunistischer und faschistischer Kunstpraxis für Benjamins Zeitgenossen kein radikales, geschweige denn kämpferi-

[453]Ebd., 466.

[454]Paradoxerweise verschränkt Benjamin in seiner abschließenden Analyse der faschistischen Kriegsapotheose auf assoziativer Ebene auratische und reproduktionsbezogene Elemente der Kunstpraxis. Während die kultische Inszenierung eines rein ästhetisch genossenen Krieges auf seine frühere Einordnung des l'art pour l'art (Abschnitt 5) hinweist, eignen sich die Reproduktionsverfahren in besonderer Weise der Darstellung dieser sich genießenden Massen. (GS I.2 467) Diese Verschränkung wird in der dritten Fassung des Aufsatzes zusätzlich betont, indem Benjamin den Satz einfügt: "Der Vergewaltigung der Massen, die er [der Faschismus, MS] im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht." (GS I.2 506.) Dies bezeugt einerseits, dass die Analyse selbst nicht von einem Entweder/Oder der Kategorien ausgeht. Andererseits weist Benjamin hier negativ, also wiederum nur implizit auf die nicht kultischen, sondern eminent politischen Potentiale der neuen Kunst hin.

[455]Es stellt sich hier die Frage nach der Verbindung struktureller Charakterisitika medialer Neuerungen und der direkten politischen Verwertung derselben — denn die negative Besetzung dieser faschistischen Vorgehensweise wird bei Benjamin ebenfalls aus den materiellen Besitzverhältnissen begründet, die somit eine Entwicklung auf den Krieg hin initiieren müssten. Umgekehrt allerdings wäre eine kommunistische Propaganda, die ästhetisch gleichartig verführe, dem generierten mythischen Selbstbild nicht minder entkommen, was Benjamins Begriff des Kommunismus als aufklärerisches Projekt konturiert. Denn Propaganda selbst widerstrebt den Potentialen, die Benjamin am Film entfesseln möchte, wie dies bereits aus seinen früheren Auseinandersetzungen mit Brecht hervorging — Erkenntnis soll an die Stelle von Indoktrination treten.

[456]Ebd., 469.

sches Finale gewesen sein mag[457], so lässt sich dennoch vermuten, dass dies daher rührt, dass die Schlusspassagen in ökonomischer Hinsicht keine wirkliche Neuerung bedeuteten.

Dagegen oszilliert die "Politisierung der Kunst"[458] nicht ganz zufällig zwischen einer politisch eingeschränkten Kunstpraxis und einer politisierenden Vorgehensweise der Künstler und lenkt das Augenmerk auf die Frage nach der Anwendbarkeit dessen, was Benjamin in negativer Form für den Faschismus konstruiert hatte. Auch strukturell fügt sich diese Wendung gut in den Aufbau des Textes. Denn während die beiden Hälften des Aufsatzes von der Feststellung separiert werden, dass der theoretische Fokus auf Kunst sich durch den Film zu ändern habe, nicht umgekehrt, verweist die politische Perspektive des Schlusses zusätzlich auf die entsprechende Fragestellung, wie sich künstlerische Praxis zu verändern hätte, um den theoretisch erfassten Transformationen gerecht zu werden.

Bezogen auf das Beispiel des Films wird dies vor allem daran deutlich, dass dieser gleichermaßen als die Chance zur Herstellung eines Gleichgewichts zwischen Massen und Technik, wie auch als faschistisch instrumentalisierte Kunstform mit bereits statthabendem Kampfwert präsentiert wird. Fraglich bleibt eben nur, welche gemeinsamen Praktiken dem Film zu einem humanitär verantwortbaren Einsatz verhelfen könnten — beziehungsweise, welche Charakteristika der Wahrnehmungsverschiebung sich für eine solche Verwendung noch eignen könnten. Deutlicher, als zwischen der drohenden Vernichtungsmaschinerie des "imperialistische[n] Krieg[es]"[459] und den strukturellen Möglichkeiten des neuen Mediums (wie der davon affizierten Wahrnehmung) eingespannt, lässt sich die Frage nach der Handlungsmacht intellektueller Betätigung nicht stellen — auch, wenn sie für zeitgenössische Leser vermutlich selbst mit geringerem Aufwand mitvorausgesetzt geblieben wäre. Angesichts von Benjamins Schilderung, wie sich seine begrifflichen Errungenschaften zur ästhetischen Funktionalisierung zeitgenössischer Wahrnehmungsverschiebungen im Faschismus eignen, bleibt die nicht weiter erläuterte "Politisierung der

[457]"Der theoretische Zugang zum Nationalsozialismus, den Benjamin im Epilog seines Essays über 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' versucht, konnte seinerzeit den Eindruck von geradezu verdächtiger Belanglosigkeit wecken. Die marxistischen Theoretiker, die über den Nationalsozialismus schrieben, achteten natürlich vor allem auf seine sozioökonomische Basis, seine Rolle als 'Diktatur des Großkapitals' über das Proletariat, als letztes Hilfsmittel der 'Bourgeoisie in der Krise'. Es genügt, einige der theoretischen Haupttexte der kommunistischen Linken der dreißiger Jahre über den Nationalsozialismus zu lesen, um zu ermessen, welcher Abstand ihre Deutung von jener Dimension trennt, die Benjamin am Nationalsozialismus herauszustellen bemüht ist." (Palmier, 1142.)

[458]GS I.2 469.

[459]Ebd., 468.

Kunst" Chiffre für die Frage, was unter dieser notwendigen Gegenstrategie eigentlich zu verstehen sei. Und damit weist der Text durch seinen Aufbau, wie auch seine inhaltlichen Oppositionen, die gleichsam die Prämissen einer Überlegung inszenieren, über sich hinaus, indem ein derart aufbereiteter Spielraum für eine wie auch immer geartete Conclusio an die Leserschaft überantwortet wird:

> Die Kunstwerkthesen sind, wie sich hier an ihren Brüchen zeigt, Thesen zur Diskussion. Der 'Kampfwert', den Benjamin einleitend beansprucht, liegt darin, innerhalb einer literaturpolitischen Debatte Entscheidendes und Weiterführendes zur faschistischen Herrschaftsform auszusagen, indem der Zustand der zeitgenössischen Kunstproduktion diagnostiziert ist.[460]

Und es bleibt zu ergänzen: Nicht nur zur faschistischen Herrschaftsform als solcher — durch die Darstellung dieser Negativfolie stellt der Kunstwerkaufsatz positiv die Leerstelle ästhetisch informierter, doch politisch relevanter Praxis zu Diskussion.

3.4 Diskurskonstitution

Die bisher entwickelte Lesart des Kunstwerkaufsatzes versuchte Benjamins Anspruch, "überkommene Begriffe"[461] wie *Form* und *Inhalt* durch eine funktionale Perspektive auf den Film auszuhebeln, gerecht zu werden, indem der Fokus selbst auf die Wirkungsweise des Textes gelegt wurde. Dieser inszeniert die einleitend angekündigte kunstpolitische Wirksamkeit allerdings dergestalt, dass, in dramatischen Ausdrücken gesprochen, die hauptsächliche Analyse und die dafür eingeführten Kategorien nur die Epitasis ausmachen, die sich durch den Verweis auf die politische Dimension abschließend zur Katastasis gesteigert finden. Während in der Tragödie der soweit geschürzte

[460] Kambas, *Walter Benjamin im Exil*, 146. Kambas ist bisher die einzige, die Benjamins abschließende Formulierungen, wenn auch nur in rhetorischer Manier, als interrogative Sentenz auffasst: "Deren [der 19. These] heroische Schlußsätze: 'So steht es mit der Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.' müssen vorläufig als das große Fragezeichen aufgefaßt werden, das zur Diskussion der Kunstwerkthesen aufforderte." (Ebd.) In ihrer weiteren Darstellung allerdings beschränkt sich Kambas darauf, die erfolgte ästhetische Analyse der faschistischen Praxis zur Quintessenz dieser Diskussion zu machen. Wenngleich die von Benjamin angebotenen Schlussfolgerungen in dieser Hinsicht auch diskussionswürdig sein mögen, stellen sie innerhalb des Aufsatzes doch 'nur' einen Bestandteil dar, der auf die Notwendigkeit, kunstpolitische Forderungen zu stellen, hinweist.

[461] GS I.2 435.

Knoten sich in einer katastrophalen Spitze zerschlägt, bleibt Benjamins Analyse in ihren Verstrickungen bestehen, da gerade die Möglichkeit und eminente Wichtigkeit einer Einflussnahme auf die im Text erhellten Begebenheiten herausgestrichen wird. Die klärende und vom Publikum zu durchlebende Katastrophe allerdings wird anhand des Konstrastmittels einer faschistisch-ästhetischen Dystopie herbeizitiert, um zu unterstreichen, welche Handlungsspielräume noch zwischen deren Bestreben und deren Ausführung liegen.[462]

Handelte es sich nun in der widerstrebenden Verbindung des politischen und des theoretisch-analytischen Spannungsfeldes im Text tatsächlich um solch eine signifikante, ja appellative Leerstelle, müssten sich in Benjamins Darstellung ebenfalls positive Andeutungen darauf finden lassen, in welche Richtung die drapierten Unentschiedenheiten eine empathische Leserschaft führen sollten.

3.4.1 Explizite Bestimmungen

Bereits auf der Ebene positiver Beschreibung lassen sich einige solcher suggestiver Formulierungen finden. Vor allem der von Benjamin in Stellung gebrachte Begriff des Politischen selbst birgt Potential, zum Verständnis einer alternativen Kunstpraxis beizutragen. Während dieser bereits in der Einleitung bemüht wird, indem der Text selbst, wie bereits mehrfach erwähnt, kunstpolitische Forderungen ermöglichen soll, taucht er auch innerhalb des vermeintlich historischen Teils auf, ohne hinlänglich bestimmt zu werden. In erster Linie wird er dabei gefasst als das zeitgemäße Pendant des Rituals, wobei das Ritual als eine Praxis der Kunstrezeption dargestellt wird, die als inhabituierter Ablauf an eine transzendente Sinnsphäre rückgebunden bleibt: "An die Stelle ihrer [der sozialen Funktion der Kunst, MS] Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik."[463] Diesem Zitat folgt im Kunstwerkaufsatz ein Absatz, der, ohne als Erläuterung ausgewiesen zu werden, darauf eingeht, dass der Film nicht mehr als Kunstwerk eines einzelnen Urhebers gedacht werden kann. An dieser Stelle bleibt es insofern der Leserschaft überlassen, nach der Bedeutung beziehungsweise der Funktion des Begriffs des Politischen zu

[462] Brechts Figur des Herrn Keuner steht in auffälliger Nähe zu diesem Vorgehen: "Keuners Laster ist das Laster dessen, der glaubt, im reinen Denken die Widersprüche zur Praxis auflösen zu können, und dabei in einen Widerspruch gerät, den er selbst nicht mehr auflösen kann. Die Behauptung, daß jedes Denken von Interessen bestimmt ist, fällt zurück auf denjenigen, der sie ausspricht. Die Ideologie und mit ihr verbunden die Totalisierung, die darin liegt, daß Herr Keuner seine eigene Interesselosigkeit behauptet, erfährt in der Konfrontation mit der 'Realität', dem reagierenden Publikum, ihre Korrektur." (Müller-Schöll, *Theater des konstruktiven Defaitismus*, 32.)

[463] Ebd., 442.

fragen — er stellt also einen ähnlichen Stolperstein dar, wie es die Formulierung der "Politisierung" am Ende des Aufsatzes sein möchte. Doch ein innehaltender Leser wird an diesem Punkt der Argumentation kaum weitere Erklärungen, vielmehr den Hinweis auf eine ausgesparte Bestimmung finden. Mit etwas Phantasie ließen sich zwar die direkt nachfolgenden Passagen unter dem Blickwinkel des Politischen lesen, doch verweist nur der strukturelle Bezug des Films auf die Masse noch nicht auf einen konturierten Begriff von Politik.[464]

Diesbezüglich hilft bereits der nachfolgende sechste Abschnitt, der abschließend die zeitgemäße Aufgabe des Films — die "ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen"[465] — bestimmt und diesbezüglich auf die enormen Gefahrenpotentiale der Technologisierung hinweist. Benjamin leitet diese Beobachtung ein, indem er die Polarität von Ausstellungswert und Kultwert einführt, um damit auf die Dimension der funktionalen Verschiebungen innerhalb der Kunst aufmerksam zu machen. Während in der "Urzeit"[466] vor allem ein ritueller Kultwert die ästhetische Praxis bestimmte, so meldet sich mit der technischen Reproduzierbarkeit die Verlagerung hin zur Ausstellbarkeit der Werke an. Durch diesen Verbreitungsschub, dem sich die Artefakte gemäß erweisen müssen, verlieren sie allerdings zusätzlich, so Benjamin, ihren rituell eingebundenen Charakter. Wie in der zuvor beschriebenen Passage wird zur vermeintlich antiquierten, "parasitären" Kunstform ein sich entwickelndes Gegenstück insinuiert, das, durch einen verwandten dramatischen Effekt, erneut nur angedeutet wird:

> Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde *mit ganz neuen Funktionen*, dessen uns bewußte, die 'künstlerische', man später gewissermaßen als eine rudimentäre erkennen wird.[467]

[464]Die anschließende, durch Kursivierung hervorgehobene These Benjamins lautet: "*Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu. Sie erzwingt sie, weil die Produktion eines Films so teuer ist, daß ein Einzelner, der zum Beispiel ein Gemälde sich leisten könnte, sich den Film nicht mehr leisten kann.*" (Ebd.) Auch wenn anschließend eine Verbindung zwischen Tonfilm und Nationalismus hergestellt wird, konturiert dies den schwammigen Begriff des Politischen nicht weiter.

[465]Ebd., 445.

[466]Ebd., 444.

[467]Ebd., meine Hervorhebung, MS.

Hat man sich als Rezipient von der Unschärfe dieser "Politik" verlocken lassen, so erscheinen ganze Abschnitte von Benjamins Ausführungen plötzlich wie Konturierungsversuche dieses offenbar so zukunftsträchtigen Aspekts der kommenden Kunstwerke. Das soeben angeführte Zitat macht allerdings, ähnlich wie es bereits die Einleitung tat, deutlich, dass in einem trotzkistischen Sinne von einer vollendeten Kunst erst in einer politisch vollendeten Gesellschaft gesprochen werden könne[468], weshalb diese im Kommen begriffenen Facetten der Werke als noch unbewusst beschrieben werden. Gepaart mit der nachfolgenden Warnung, die technologischen Errungenschaften moderner Zivilisationen in ihrer mythischen Gewalt nicht zu unterschätzen, verweist somit die kommende Kunst hinsichtlich ihrer aufklärerischen Möglichkeiten auf ihre politische Relevanz. Die überkommene, doch archaisch verstandene "künstlerische" Funktion der Kunst wird damit selbst als eine mythische beschrieben.[469]

Eine weitere Bestimmung dieser neuartigen, politischen Wirkungsfelder der Werke findet sich im darauffolgenden Abschnitt. Erneut handelt es sich dabei um einen Appendix zur Dichotomie von Ausstellungswert und Kunstwert, der anhand der photographischen Entwicklung illustriert wird. Benjamin definiert dabei das Gesicht in der frühen Photographie, die ähnlich dem Porträt als Mittel zur Andacht an eine verschiedene oder entfernte Person gedient haben soll, als letztes Refugium der Aura innerhalb eines bereits technisch überformten Kunstschaffens. Die Rückgebundenheit an den Erinnerungsritus stehe damit der völlig unkommentierten Abbildungsweise eines Atget gegenüber, der eine solche mnemotechnische Vertiefung des Betrachters nicht mehr gestatte. Den politischen Charakter, den Benjamin zusätzlich als "verborgenen" bezeichnet[470], fasst er dabei folgendermaßen:

> Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne.

[468] Leo Trotzki hatte in seiner 1924 erschienen Essaysammlung *Literatur und Revolution* die These vertreten, dass eine 'proletarische Kunst' eigentlich nicht möglich sei, da jegliche Kunst solange kapitalistisch geprägt wäre, bis eine Revolution zum Umsturz und damit zu einer Diktatur des Proletariats führte. Doch da diese Diktatur als eine Übergangsphase zum vollendeten Sozialismus gedacht war, in dem dann nicht mehr von einer proletarischen Klasse gesprochen werden könnte, wäre eine nicht-kapitalistische Kunst automatisch nicht mehr als proletarische zu bezeichnen. Vgl.: Trotzki, Leo: *Literatur und Revolution.* Übersetzt nach der russischen Erstausgabe von Eugen Schäfer und Hans von Riesen. Essen: Arbeiterpresse-Verlag 1994.

[469] Ähnlich den oben referierten Überlegungen Brechts zur "Dichtung" (Vgl. Kapitel 2.7) wird auch hier angesichts der technologischen Entwicklung auf den eigentlich mythologischen Charakter von nicht diskursiv zu erschließenden Werken hingewiesen.

[470] GS I.2., 445.

> Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen.[471]

In Abgrenzung zur Erinnerung an einen vermissten Menschen, zu der so manche Daguerrotypie wohl gedient haben mag, beunruhigt der Duktus dieser Beschreibung selbst nicht unerheblich — denn einmal mehr findet sich in Verbindung von Politik und der gewandelten Funktion der Kunst ein Hinweis, der daraufhin mit einem relativ abgelegen wirkenden Themenfeld verquickt wird.[472] Insofern halten sich auch an dieser Stelle die deutliche Absicht einer fortschreitenden Bestimmung dieses politischen Desiderats und der ebenso deutliche Vorbehalt, eine treffende und vermeintlich fixierende Formel dafür zu finden, die Waage. Die Herausforderung, die eine immanente Kunst an die Rezipienten stellt, scheint hier in der Tatsache zu bestehen, dass ihnen kein tradierter Rezeptionsgestus eingeschrieben ist. Und paradoxerweise findet sich gerade in der kommenden, politisch strukturierten Kunst, die in Atgets Photographien vorgezeichnet ist, ein Moment der Distanz, das anzeigt, wie auch noch die kognitiven Herausforderungen dieser Aufnahmen innerhalb des Spannungsfeldes liegen, das Benjamin zwischen unnahbarer und "chockartig" sich nähernder Kunst eröffnete. Obschon dem politischen Aspekt der zeitgemäßen Werke damit eine auffällige Imperfektibilität eingekerbt wird, lässt sich daran ein signifikanter Aspekt ausmachen: Den aufklärerischen Impuls, den sie als politische Konterbande mit sich führen, lassen sich diese Werke nicht naiv abverlangen. Was Benjamin aber mit solch einer beunruhigenden Präsenz der nicht rituell eingehegten Kunstwerke umreißt, ist der Umstand, dass ohne eine kollektiv abgesicherte Herangehensweise an Kunst eine "gefährliche", also individuell zu etablierende Rezeptionsweise gefordert wird. Eine tendentiell immanent aufgefasste Kunst müsste dazu führen, dass die Rezipienten sich nicht durch eine gemeinschaftlich legitimierte Einfühlung in nebulöse Hinterwelten, wie es für Benjamin auch die "Schönheit" im Sinne des Scheins ist[473], flüchten könnten. Vielmehr verlangten die kommenden Kunstprodukte eine individuelle Auseinandersetzung, die in Ermangelung einer trassierten Rezeptionsweise "gefährlich" unberechenbar bliebe. Dabei belegt erneut die in Schwebe gehaltene Beschreibung, wie Benjamin die aufklärerischen Potentiale einer solchen Kunst selbst noch auf einen Annäherungsprozess beschränkt, was neben der kognitiv-politischen Aspekte

[471] Ebd.

[472] Benjamins nachfolgende Gegenüberstellung von Titel und Beschriftung gipfelt in der Bilderfolge des Films, die die Bedeutung des Einzelbildes determiniere — gerade diese Beobachtung scheint aber der Formulierung zu widersprechen, dass man sich einen Weg zu den Werken suchen müsste. (Vgl. ebd., 445f.)

[473] Ebd., 441.

auch auf die realpolitischen hinweist, wie der deutliche Bezug zu Mannheims freischwebender Intelligenz andeutet. Kunst, die so verstanden zum Anstoß wird, eröffnet einen Spielraum, der sein politisches Potential in der kritischen Auseinandersetzung seiner Rezipienten trägt, ohne diese Reaktionen selbst zu determinieren.[474]

Bezogen auf den Film entspricht der befreiten Reaktion des Publikums jener Spielraum, den Benjamin mit dem bekannt gewordenen Terminus des 'unbewusst durchwirkten Raumes' bezeichnet.[475] Während die illusorisch-verklärenden Aspekte des Kinos, die den Rezipienten den Schein einer apparatfreien Mimesis bereiten, von Benjamin als zerstreut konsumierte Befestigung des Konformismus geschildert wird[476], gelingt es dem Film andererseits, durch ungewohnte Inszenierungen des Alltags auf die vorhandenen "Spielräume"[477] der Realität hinzuweisen. Avantgardistische Techniken wie vor allem die Montage, die im Film ihre jüngste Gestalt fanden[478], dienen dazu aufzuzeigen, dass dem scheinbar so erschlossenen Alltagsverständnis unbekannte Dimensionen hinzugedacht werden können. Erneut finden sich so in den Verfremdungen, die der Film bieten kann, die revolutionären Potentiale einer gewandelten Kunst. Erneut liegen allerdings die politisch bedeutsamen, als Mittel der "Klassenerkenntnis"[479] zu gebrauchenden Charakteristika des Films nahe an den faschistisch instrumentalisierbaren. Der filigrane Begriff der Politik einer anstoßenden Kunst muss dabei verstanden werden als Verantwortung der Kunstschaffenden, die durch den reflektierten Umgang mit veränderten Apperzeptionsbedingungen den "technischen"[480] Charakter

[474]Warum gerade der so illusionär verfahrende Kinofilm von Benjamin mit diesen Beobachtungen zusammengedacht werden können soll, ist nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Benjamin selbst deutet allerdings an, dass die kapitalistischen Verhältnisse die Massen davon abhalten, ihre kritische Funktion ausüben zu können: "Die Autorität dieser Kontrolle aber wird gesteigert durch jene Unsichtbarkeit. Freilich darf nie vergessen werden, daß die politische Auswertung dieser Kontrolle so lange wird auf sich warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird." (Ebd., 451.)

[475]Ebd., 461.

[476]Ebd., 466.

[477]Ebd., 461.

[478]Vgl. auch Benjamins frühere Überlegungen zu diesem Thema, die er anlässlich von Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* 1927 entwickelte: GS II.2 752. Was hier noch als die "politische Entjungferung der Kunst" bezeichnet wird (Ebd., 751f.) findet auch ohne politische Interpretation 1931 Eingang in die *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II.1 371.

[479]GS I.2 456.

[480]"Die Frage einer sinnvollen Filmhandlung ist genauso selten gelöst worden, wie die abstrakten Formprobleme sind bewältigt worden, die aus der neuen Technik sich ergeben. Und vor allem wird damit *eines* bewiesen: die wichtigen, elementaren Fortschritte der Kunst sind weder neuer Inhalt noch neue Form — die Revolution der Technik geht beiden

der Kunst zu beherrschen suchen, selbst wenn die Transformationsprozesse der kollektiven Wahrnehmung dem Großteil der Rezipienten selbst verborgen bleiben.

Eine so aus dem Text konstruierte Vorstellung von Politik entspricht einmal mehr einer mehrdeutigen *Aufgabe*. Neben des investigativen Aufwands, der für die nähere Bestimmung des Begriffs selbst notwendig ist, illustriert der Aufsatz zunächst die Notwendigkeit, warum die reflektierte Entwicklung künstlerischer Mittel eine eminent politische Dimension birgt. Die faktische Umsetzung dieser Erkenntnis allerdings anhand eines revolutionären und kognitiv provokanten Vorgehens wird den Produzenten dieser kommenden Kunst als Aufgabe überantwortet. Verbunden ist diese Vorstellung mit einer erkenntnisgebundenen Fallibilität, da die sich erst anbahnende Verfügung über die funktionalen Möglichkeiten der gewandelten Kunst (respektive der Medien) in produktiver Hinsicht der Streuung korrespondiert, die jede vermittelte Einflussnahme mit sich bringt.[481] Die Schwierigkeit, den Vermittlungsstufen dieser Einflussnahme ihre revolutionären Möglichkeiten abzuringen, ohne dass diese selbst die erkenntnisfördernde Intention konterkarieren, führt zu einer degradierten künstlerischen, aber auch didaktischen Souveränität. Doch gerade die Didaxe bildet das zentrale Anliegen, das hier, noch eine Vermittlungsschicht unter der Ausarbeitung der Mittel, in theoretischer Form propagiert wird.[482]

3.4.2 Strategische Angriffsfläche

Ausgehend von der Annahme, dass der Kunstwerkaufsatz die Frage nach einer gelungenen, also antifaschistischen Vorgehensweise von Kunstschaffenden stellt, indem er Kategorien aus dem zentralen Spannungsfeld von strukturell massenbezogener und überkommener, "ideologischer"[483] Kunst dedu-

voran." (GS II.2 751.)

[481] In diesem Sinne ist Benjamins Forderung, sich der reproduzierbaren Kunst wegen ihrer erhöhten "Wirksamkeit" zu bedienen, kein banaler Hinweis, sich der medialen Reichweite des Rundfunks zu versichern. Vielmehr bleiben die Chancen einer kognitiven Provokation und damit auch Edukation an einen funktionalen Wandel gebunden, dessen sinnvolle Beherrschung selbst aber im Text als offene Frage bestehen bleibt. (Vgl. GS I.2 452.)

[482] In den Paralipomena zum Kunstwerkaufsatz findet sich auch ein Exzerpt, das nach einer Anregung Aldous Huxleys den Kommentar Benjamins enthält: "Man kann nicht zwingender auf die Notwendigkeit hinweisen, die Kunst durch ihre innigste Verbindung mit didaktischen, informatorischen, politischen Elementen vor dem schrecklichen Verfallsprozeß, der sie bedroht, zu schützen." (GS I.3 1049.)

[483] Vgl.: GS I.3 1050: "Die Arbeit sieht keineswegs darin ihre Aufgabe, Prolegomena zur Kunstgeschichte zu liefern. Sie bemüht sich vielmehr an erster Stelle, der Kritik des aus dem neunzehnten Jahrhundert uns überkommenen Begriffs der Kunst die Wege zu ebnen. Von diesem Begriff wird zu zeigen versucht, daß er den Stempel der Ideologie trägt. Sein

ziert, zeigt sich, dass der Text damit zentrale Anliegen der frühen 1930er-Jahre nicht fallengelassen hat. Doch gerade weil dies so ist, lässt sich die Frage anschließen, warum der Text eine derartige strukturelle Komplexität entwickelt, um auf den aus Benjamins Sicht so zentralen Nexus von reproduktionstechnisch transformierter und überlieferter Kunst als Ausgangspunkt für künstlerisches wie intellektuelles Engagement hinzuweisen? Die bereits oben angedeutete Antwort, dass eine direktere Formulierung dieser Gegebenheit eine schmerzliche Komplexitätsreduktion erforderte, wird von den Schwächen des Vortrags *Der Autor als Produzent* belegt.[484] Zudem liegt die Vermutung nahe, dass Benjamin das theoretische Feld, das sich ausgehend von 'seiner' Fragestellung eröffnet, ihm eine folgenschwere Reformulierung zentraler ästhetischer Begriffe gestatten könnte, weshalb gerade eine verfrühte Festlegung innerhalb dieses Problembezirks nicht im Sinne des "Erfinders" gewesen wäre. Dementsprechend bildet der Aufsatz auch hierzu nur eine Vorstufe.[485] Bezogen auf die Problematik der politischen Wirksamkeit von Theoretikern und Künstlern allerdings zeigt sich, dass Benjamins Strategie sich von einer präskriptiven Poetik — beziehungsweise einem verbindlichen Forderungskatalog — zu einer artifiziell drapierten Provokation verschoben hat.

Als solche präsentiert Benjamin sein Unterfangen, wenn er aufgrund der Überzeugtheit von dessen inhaltlicher Relevanz brieflich berichtet, dass er damit "einen schmalen Weg bahne, der bestimmt ist, einmal eine der wichtigsten Verkehrsstraßen zu werden."[486] Angesichts der persönlichen Bemühungen um die Verbreitung des Textes, der poetologischen Situation des Exils, der strukturellen Raffinesse des Aufsatzes und der suggestiven Leerstelle(n) darin liegt der Schluss nahe, dass Anstoß und Widerspruch das primäre Ziel dieser Konstruktion waren.[487] Und nicht zuletzt das Bild der "Verkehrsstraße" macht die Vorstellung von regem Austausch — als kooperative theoretische Bemühung, die Benjamins Ausgangspunkt erweitern müsste — nicht unwahrscheinlicher. Die bisher beleuchteten Aspekte des Kunstwerkaufsatzes lassen sich hinsichtlich dieser Ausrichtung des Textes zusammenführen, indem die verschiedenen Ebenen seiner Konstruktion mit dieser Anforderung abgeglichen werden. Aus

ideologischer Charakter ist in der Abstraktion zu erblicken in welcher er die Kunst im allgemeinen und ohne Ansehung ihrer geschichtlichen Konstruktion aus magischen Vorstellungen definiert."

[484]Siehe oben, 92.

[485]GS I.3 1050.

[486]GB V 205. Hinsichtlich der bisherigen öffentlichen Wirksamkeit Benjamins ist die Vehemenz dieser Ankündigung mehr als überraschend.

[487]Markus Bauer hat festgestellt, dass schon im Kafka-Aufsatz ähnliche Strategien "mit Schnitten und 'Hilfsmotiven"' erreicht werden sollten: Bauer, Markus: *Imagination und Politik. Zum Begriff des Exils bei Walter Benjamin.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 1569–1583. Hier: 1581.

der bisherigen (Re)Konstruktion ergibt sich ein Schema, das zumindest die nachfolgenden drei Betrachtungsebenen berücksichtigen muss:

Abgesehen davon, dass der Kunstwerkaufsatz durch seine thematische Affinität zu avantgardistischen Techniken die parteigebundenen Literaten und Künstler im Pariser Exil ebenso zu Widersprüchen herausgefordert haben müsste[488], wie auch jene, die sich auf eine transhistorische Humanität[489] beriefen, um sich nicht in tagespolitische Poetikdiskurse verwickeln zu lassen, bietet vor allem die primäre Argumentationsebene des Textes eine plakative Angriffsfläche. Die scheinbar definitorisch auftretenden Polaritäten, die den Aufsatz durchziehen und in thesenhafte Abschnitte portionieren, fordern nicht zufällig dazu heraus, sich innerhalb des von ihnen dargestellten Spektrums zu verorten. Es wurde oft bemerkt, dass diese Ebene der Provokation zusätzlich vom Stil Benjamins genährt wird, der strategisch mit Unklarheiten und bildhaften Beschreibungen verfährt.[490] Durch den damit gewährten Raum für Interpolationen seitens der Leserschaft und die so fundamental auftretenden Bestimmungen bietet der Aufsatz sogar innerhalb seiner Beobachtungen genug Platz für Parteinahmen und Empörung, — sei es, weil der Verlust der Aura schlichtweg nicht wahr, oder womöglich nicht radikal genug gefasst sei. Auf dieser Ebene bietet der Text eine fast schon sportlich aufzufassende Betätigungsmöglichkeit für die Leserschaft, den losen Argumentationsstrukturen zu folgen, wie auch diesen zu widersprechen.[491]

Auf einer übergeordneten Ebene lässt sich jenes Netz, das aus der konsequenten Überkreuzung verschiedener Polaritäten entsteht, hinsichtlich seiner

[488]Vgl.: Lindner, Burkhardt: *Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins 'positives Barbarentum' im Kontext.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Köngistein/Ts.: Athenäum 1985. 180–223. Hier: 187.

[489]Der von Horkheimer beeinspruchte Ausdruck der "Ewigkeitswerte" (GS I.2 446), der als "valeurs éternelles" dann unter Anführungszeichen in die französische Fassung übernommen wurde, kann als zusätzliche Spitze gegen eine idealistische Selbstauffassung französischer Intellektueller aufgefasst werden.

[490]Beispielhaft ist hierbei einmal mehr sein in mehreren Stufen ablaufendes Unterfangen, den Begriff der Aura zu umreißen. Wo das nebulöse Phänomen die Hoffnung auf eine Definition weckt, wird ein Gleichnis gegeben (GS I.2 440), wo eine Bestimmung der Kunst erwartet wird, folgt ein Beispiel aus der Natur, die zuvor explizit aus der Betrachtung ausgeschlossen wurde (Ebd., 438). Neben chemische Analysen des Werkmaterials treten zudem unhintergehbare Distanzen, bis ausgerechnet die disparate Begründungsfigur selbst alle Ratlosen ergreift: "*An der Hand* dieser Definition ist es ein Leichtes, die besondere Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen." (Ebd., 440, meine Hervorhebung, MS.) Vgl. auch: Stierle, *Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts.* 41; Ders.: *Walter Benjamin: Der innehaltende Leser.* In: Fragment und Totalität. Herausgegeben von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. 337–349. Hier: 338, 347.

[491]Vgl. oben: 125.

politischen Verwertbarkeit kritisieren. Da es sich ausdrücklich, selbst wenn dies bisher oft ignoriert wurde, um den Versuch handelte, Begriffe in die ästhetische Theorie einzuführen, die aufgrund ihres fundamentalen Charakters kunst-politische Folgerungen ermöglichen, wenn nicht erzwingen können sollen, lädt der Text ebenso dazu ein, Benjamins begriffliche Prägungen auf diese Anwendbarkeit hin zu befragen.[492] Auch auf diesem Frageniveau arrangiert der Aufsatz allerdings ein Gefüge von thetischen Annahmen, die mit einer durchaus bekannten ökonomischen Analyse des Faschismus kurzgeschlossen werden. Inwiefern der historische Umschlagpunkt der Benjaminschen Analyse und der gesamte Komplex einer veränderten apperzeptiven Ausgangslage mit dieser begrifflich weitgehend unabhängigen Schlussanalyse zusammengedacht werden kann, bleibt erneut der Leserschaft überlassen. Die sich anschließende Frage nach einer aussichtsreichen und zeitgemäß informierten Kunstpraxis als poetologische Reflexion bewegt sich ebenfalls auf diesem analytischen Niveau.[493]

Zuletzt lässt sich die Verfahrensweise des Textes selbst, wie sie explizit reflektiert wird, als Ansatzpunkt möglicher Kritik auffassen. Das offengelegte Konstruktionsprinzip des Textes, wonach Benjamin scheinbar willkürlich eine Reihe vermeintlich antifaschistischer Begriffe prägen möchte[494] und die fortlaufend als Konstruktion kommentierten Polaritäten[495] erweisen die Darstellung nicht als naturwüchsigen Organismus, sondern als holzschnittartige Schematisierung. Der historischen Relativierung der ästhetischen Kategorien wie auch des apperzeptiven Apriori der Rezipienten entspricht insofern der Schreibgestus, der sich gleichermaßen als innovativer, wie auch vorläufiger Versuch versteht, um der theoretischen Perspektive auf Kunst einen anderen Blickwinkel zu erschließen. Auch auf dieser Ebene werden die Fugen zwischen den angestellten Betrachtungen betont, da die fast schon anstößige Einfachheit, mit der die Betrachtungen aus der Auraproblematik hervorgeholt werden, alles andere als eine vollständige, begriffliche Armatur darstellen können. Der historische Index, den die Untersuchung von Anfang an trägt, indem sie sich ausdrücklich vom Phänomen der Masse und des Films an-

[492]Für eine Rekonstruktion von Benjamins Faschismus-Analyse vgl.: Kambas, *Walter Benjamin im Exil*, 149–157. Die darin vertretene These, dass Benjamins Errungenschaft in der gegebenen Analyse faschistischer Massenästhetik liege, die auf zeitgenössische marxistische Debatten zurückzuführen sei, widerspricht Benjamins eigener Zielsetzung, neuartige, ästhetisch fokussierte Forderungen anzuregen. Vgl. außerdem: Hillach, Ansgar: *'Ästhetisierung des politischen Lebens'. Benjamins faschismustheoretischer Ansatz — eine Rekonstruktion.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 127–167.

[493]Vgl. oben: 135.

[494]GS I.2 435.

[495]Ebd., 443, 446, 465.

geregt zeigt, steht in seiner Relativität dem einleitenden Anspruch harsch entgegen, auf einer kategorialen Ebene die fundamentalen Begriffe von Form und Inhalt, Genialität und Stil zu beerben. Indem die ehrwürdigen aristotelischen Dichotomien aus politischen Gründen ersetzt werden sollen und gleichzeitig die neue, funktionale Betrachtungsweise Benjamins sich nur im ausdrücklichen Kontrast zu formalen/inhaltlichen Analysestrategien erweisen kann, stellt diese programmatische Provokation selbst eine argumentative Hilfestellung dar. Auf diesem fundamentalen Niveau allerdings zeigt der Aufsatz wenig Verhandlungspotential. Während die beiden vorhergehenden Ebenen durchaus damit zu rechnen scheinen, dass sie als Montage partieller Betrachtungen hinsichtlich einer ästhetischen oder auch kunstpolitischen Brauchbarkeit in Teilen kritisiert, komplettiert oder ersetzt werden könnten[496], wäre dies auf fundamentalem Niveau nicht möglich.[497]

Signifikant ist allerdings hinsichtlich dieser Perspektive, dass der Text von seiner strukturellen Anlage her einen auffallenden Spielraum für die komplettierende Lektüreleistung der Leserschaft einräumt.[498] Die dargestellten Ebenen veranschaulichen, inwiefern sich der Aufsatz ausdrücklich als eine Vorstufe präsentiert, die einerseits hinsichtlich der exakten Erfassung der dargestellten Dichotomien einen interpolierenden Aufwand der Rezipienten beansprucht.[499] Zusätzlich bleibt diese produktive Lektüre als fortgesetzte Reflexion des eingeführten Problemdistrikts eine ausdrückliche Forderung, die erst die programmatisch vorgetragene Relevanz des Textes erweisen könn-

[496]Dafür spricht nicht nur die oben zitierten briefliche Äußerung Benjamins (siehe oben: 108), sondern auch der Umstand, dass er selbst die auf zeitgenössische Praxis bezogenen Einzelbetrachtungen fortlaufend umarbeitete und ersetzte. Der Abschnitt zum "Ewigkeitswert" fehlt in der Fassung von 1939 genauso wie derjenige zur "erdumkreisenden Micky-Maus". (GS I.2 462.)

[497]In der idiosynkratischen Erscheinungsform, die Benjamin der zu verhandelnden Grundkategorie gibt, spiegelt sich selbst noch der Versuch, der Debatte eine individuelle Prägung zu geben. Wäre auch die Grunddichotomie des Textes ausdrücklich auf bestehende Theoreme rückbezogen, ließe sich auch auf dieser fundamentalen Ebene konstruktive Kritik üben. Die Ausdrücklichen Hinweise auf Brecht und Valéry in der dritten Fassung des Textes allerdings zeigen, dass Benjamin diese Perspektive zunehmend in Betracht zog. (GS I.2 472, 475, 484, 488.)

[498]Vgl. dazu u.a.: Garber, Klaus: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin.* Tübingen: Max Niemeyer 1987. Hier: 7f. und 19f.; Ders.: *Walter Benjamin in Paris und Berlin. Gedanken zur internationalen Rezeption anläßlich zweier Kongresse.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 9–19. Hier: 9f.

[499]Die oben unternommene Rekonstruktion des Begriffs des "Politischen" versucht zudem anzudeuten, inwiefern explizite Forderungen Benjamins sich nur andeutungsweise auffinden lassen und somit auch für die Argumentation hochgradig relevante Konzeptionen aus verschiedenen Hinweisen erst erstellt werden müssen.

te. Durch die strukturelle Notwendigkeit, die Spontaneität der Leserschaft zu mobilisieren, um damit die Problemstellung zu legitimieren, ließe sich die Vorgehensweise des Textes als der Versuch lesen, im Foucaultschen Sinne als "Diskursivitätsbegründer"[500] zu fungieren. Die Besonderheit solcher "Diskursivitätsbegründer" fasst Foucault darin,

> dass sie nicht nur die Autoren ihrer Werke, ihrer Bücher sind. Sie haben mehr geschaffen als das: die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte. [...] Freud ist nicht einfach der Autor der *Traumdeutung* oder der Abhandlung über den *Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*; Marx ist nicht einfach der Autor des *Manifests*, des *Kapitals*: Sie haben eine unbegrenzte Diskursmöglichkeit geschaffen.[501]

Diese "unbegrenzte Diskursmöglichkeit" allerdings besteht laut Foucault gerade darin,

> dass sie nicht einfach eine Reihe von Analogien ermöglicht haben, sondern ebenso sehr eine Reihe von Unterschieden. Sie haben den Raum für etwas anderes als sich selbst geöffnet, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben.[502]

Wenngleich die Konzeption Foucaults zugegebenermaßen eher ein definitorisches Arbeitsvorhaben war, als dass sie trennscharfe Unterscheidungen ermöglichen könnte[503], so gibt sie doch einen Eindruck davon, inwiefern sich die provokante Ausgestaltung eines theoretischen Arbeitsfeldes dazu eignen könnte, eine spezifische diskursive Trasse zu etablieren, die noch den entschiedensten Widerspruch dazu verlocken müsste, an der erstmals systematisch inaugurierten Problematik fortzudenken.

Die Provokation dergestalt auf einer theoretischen Ebene zum Denkanstoß werden zu lassen, verweist zurück auf das gemeinsam mit Brecht und dessen Kreis erdachte Konzept einer intellektuellen Betätigung, die unter wechselseitiger Kontrolle die Reflexion der zeitgemäßen künstlerischen Mittel betreibt. Im Unterschied zum Vortrag *Der Autor als Produzent* allerdings, findet sich, wie oben erwähnt, anstelle einer vorgeschlagenen Methodik, die anhand von Brechts epischem Theater und Tretjakows funktionaler

[500] Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* [1969] In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 234–270. Hier: 252.

[501] Ebd.

[502] Ebd., 253.

[503] Selbstverständlich lassen sich das Vorgehen Benjamins und die Vorstellung Foucaults nicht identifizieren. Die von Foucault im Gegensatz zur Wissenschaft angeführten Spezifika der "Diskursivitätsbegründer" (Ebd., 254f.) beispielsweise widersprächen Benjamins Strategie, ebensosehr wie der projektive Charakter jeglicher Strategie der retrospektiven Definition Foucaults zuwiderläuft.

Verwandlung der Arbeiterliteratur illustriert wurde, kein positives Beispiel einer gelungenen Schaffenspraxis innerhalb der bereits gewandelten Kunst.[504] Waren durch die zu direkten Verweise auf Praktiken die Möglichkeiten der Begründung, also die Durchdringung des stattfindenden medialen Wandels, zu kurz gekommen, ist im Kunstwerkaufsatz der diskursiven Erschließung dieses Phänomenbereichs die volle Aufmerksamkeit gewidmet. Diskursivitätsbegründung bezeichnet Benjamins Vorhaben insofern treffend, als er im Unterschied zu Brecht, der eine funktional fokussierte, verändernde Anwendung zeitgemäßer Kunst fordert[505], den Versuch unternimmt, diesen Phänomenbereich auch in theoretischer Form urbar zu machen. Damit kehrt als das zentrale Anliegen des Textes das gemeinsame Problemfeld von Benjamin und Brecht wieder, ohne die Lösungsvorschläge des Brecht vor der Emigration als paradigmatische anzuführen. Ein derartiger Schritt zurück hinter die Theaterpraxis Brechts kündigt dabei aber gerade die thematische Nähe zu dessen Überlegungen nicht auf. Ganz im Gegenteil lässt sich nachvollziehen, inwiefern die zentralen Begriffe von Benjamins früher Analyse des Brechtschen Theaters strukturbildend für den Kunstwerkaufsatz fortwirken.

Wie weiter oben dargestellt, lassen sich diese provisorisch anhand der Begriffe: *Aufhebung der Distanz, Unterbrechung, Literarisierung* und *Widerspruch* fassen.[506] Erstaunlich ist dabei, dass diese Grundkategorien an zentralen Stellen des Kunstwerkaufsatzes aufzufinden sind, sodass sie als funktionale Grundpfeiler von Benjamins Analyse angesehen werden können. Beispielsweise die Distanzreduktion, die der neue Bühnenbetrieb im Theater vornimmt, tritt als allgemeine Bestimmung des auf Reproduzierbarkeit aus-

[504]Dieser Umstand hat zu der Annahme geführt, dass Benjamin sich von der Vorreiterrolle Brechts distanziert hätte: Vgl. u.a.: Kambas, *Walter Benjamin im Exil*, 146: "Kein Kunstwerk seiner zeitgenössischen Gegenwart erreicht in beispielhafter Analogie das Vermögen, das Benjamin dem Film über seinen Ausstellungswert zuschreibt. Dada, in dem das Kunstwerk zu einem Geschoß wurde, bleibt die fortgeschrittenste Position der Moderne." Dem entgegen lässt sich anführen, dass Dada zum Zeitpunkt der Abfassung bereits keine gangbare Alternative zum überkommenen Kunstschaffen mehr darstellte — vielmehr fällt auf, dass auch die Folgeerscheinungen wie der Surrealismus, der Benjamin nachweislich näher stand, nicht erwähnt werden. Insofern bildet erneut das Fehlen einer idealen Praxis — unter Berücksichtigung der bereits obsoleten Vorstufe des Dadaismus — die Notwendigkeit einer Verständigung auf relevante Praktiken ab. Die Fundamente dieser Fragestellung allerdings bleiben eindeutig auf die gemeinsam mit Brecht entwickelten Bedingungen einer solchen Vorgehensweise bezogen, wie die in der dritten Fassung nachgetragenen Verweise auf Brecht — und vor allem den *Dreigroschenprozeß* belegen. (GS I.2 484.)

[505]Vgl. GBA 21, 469: "Aber wir reden, so redend, von einer Kunst mit ganz anderer Funktion im gesellschaftlichen Leben, nämlich der, Wirklichkeit zu geben, und wir tun es nur, um das, was die 'Kunst' hierzulande macht, von solchen Ansprüchen zu befreien, die nicht aus ihrer Funktion resultieren."

[506]Siehe oben, 65f.

gelegten Kunstwerks wieder auf.[507] Außerem führt die Reproduktionstechnik als solche zu Distanzverlust, indem Reproduktionen von Kunstwerken sie in Abbildungen und Tonaufnahmen portabel werden lassen.[508] Die größtmögliche Steigerung dieser Dynamik wird abschließend im Film ausgemacht, wo "die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich (versenkt)".[509] Bereits in der frühen Brechtstudie wird dieses gewandelte Näheverhältnis mit der Verabschiedung eines "sakralen Ursprungs"[510] verbunden, die als wesentliches Bestimmungsglied des Auraverlustes im Kunstwerkaufsatz wiederkehrt.

Die Kategorie der *Unterbrechung* tritt in Erscheinung als "Brandmal einer Reproduktion", da der Dadaismus bereits durch moralische Schocks die Wirkungsweise des auf Montage beruhenden Films und damit seine "rücksichtslose Vernichtung der Aura"[511] vorwegnahm. Was bei Brecht die illusionsstörenden Songs, das betont herausgestellte Gestenmaterial ist, wird im Film zu einer Reihe disparater Aufnahmen, die dem Rezipienten eine zwar unterbrochene, doch vorgeschriebene Reihenfolge aufnötigen: "Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen."[512] Die moralische Schockwirkung der Dadaisten findet sich im Film so noch gesteigert zu einer physischen, wobei beide im Idealfall im "Groteskfilm" kombiniert werden könnten.[513] Auch im Zusammenhang der verfremdenden Möglichkeiten der Kamera spielt die Unterbrechung eine zentrale Rolle, da sie, als Mittel der Isolation und damit auch der Konzentration, in den Raum des "Optisch-Unbewußten" einzudringen vermag.[514]

Die bei Benjamin auf der Unterbrechung aufbauende Kategorie der *Literarisierung* findet sich ebenfalls in den soeben beschriebenen technischen Besonderheiten des Films wieder. Die durch Unterbrechung hergestellten Sinnportionen werden benennbar, sofern sie den Rezipienten als isoliertes Tatsachenmaterial zustoßen[515], wobei der Film, wie Benjamin ebenfalls herausstellt, permanent der Literarisierung entgegenarbeitet, wo er den Schein

[507]"Die Dinge sich 'näherzubringen' ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt." (GS I.2 440.)

[508]Ebd., 438.

[509]Ebd., 465.

[510]GS II.2 519.

[511]GS I.2 463.

[512]Ebd., 464.

[513]Anstelle einer Schlussfolgerung, welchen Effekt eine solche Verschränkung der beiden Schockmomente hätte, verweist Benjamin auf Chaplin, der als vorrangiges Beispiel anstelle der interpretierbaren Wirkung steht. (Ebd.)

[514]Ebd., 461.

[515]Ebd., 464.

bruchloser Abbildung aufbaut.[516] Insofern ist dem revolutionären Vorgehen des literarisierenden Darstellens, als im engeren Sinn *analysierender* Kunstproduktion, der gesamte Themenkomplex einer vom Apparat durchdrungenen "Realität" entgegengestellt.[517] Die Brechtsche Auffassung der "Literarisierung", die sich als demokratisierte Schreibkultur verstand[518], widerspricht zwar Benjamins Auffassung einer indirekten Einflussnahme auf das Proletariat, wird jedoch im Kunstwerkaufsatz als eine auch positiv zu wertende Folge der Ausrichtung der Publikationsmedien auf die Massen dargestellt.[519] Angesichts einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung negiert Benjamin allerdings in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass die mediale Wiedergabe der Massen selbst bereits zu einem revolutionären Geschehen beitragen könnte — wie das aus der Übertragung der Brechtschen 'Literarisierung' gefolgert hätte werden können.

Zuletzt lässt sich auch die Kategorie des *Widerspruchs* im Kunstwerkaufsatz ausmachen — wenngleich auch sie dem positiven Experimentalcharakter des epischen Theaters entraten ist. Denn unter den Bedingungen des kapitalistischen Filmbetriebs bleibt das kritische Einspruchspotential der Zuschauenden befangen in der illusorischen Darbietung und dem Ritus des Starkults.[520] Doch wenngleich dieser Aspekt auch begründen mag, warum die Hoffnungen in das Brechtsche Theater überzogen gewesen sein mögen[521],

[516]Ebd., 466.

[517]Seine [des Films, MS] illusionäre Natur ist eine Natur zweiter Ordnung, sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: *im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer eigenen technischen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch die besonders eingestellte Kamera und ihrer Montierung mit andern Aufnahmen von der gleichen Art ist.*" (Ebd., 458) Dass diese verklärende Übersteigerung der Montage und die Gewöhnung an solche Momente zu einer zerstreuten Rezeption führen, wird durch den Verweis auf die "zweite Natur" eindeutig mit den Gefahren der Technologisierung verbunden.

[518]GBA 21, 407: "Die Literaten haben die Aufgabe, das Volk zu literarisieren. Selbst schlechte Literaten können unter Anleitung aus Proleten gute Literaten machen. Im Volk wird das Schreiben und die Verwertung des Geschriebenen ein revolutionärer Prozeß."

[519]GS I.2 455.

[520]"Freilich darf nie vergessen werden, daß die politische Auswertung dieser Kontrolle [der Kontrolle des Dargestellten durch das Publikum, MS] so lange wird auf sich warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln der kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird. Denn durch das Filmkapital werden die revolutionären Chancen dieser Kontrolle in gegenrevolutionäre verwandelt. Der von ihm geförderte Starkultus konserviert nicht allein jenen Zauber der Persönlichkeit, welcher schon längst im fauligen Schimmer ihres Warencharakters besteht, sondern sein Komplement, der Kultus des Publikums, befördert zugleich die korrupte Verfassung der Masse, die der Faschismus an die Stelle ihrer klassenbewußten zu setzen sucht." (Ebd., 451f.)

[521]Der verallgemeinerende Schritt, den der Kunstwerkaufsatz bedeutet, ermöglicht es gewissermaßen, die Brechtsche Vorgehensweise als Künstler nur als methodischen Vorschlag

bleibt die Kategorie des kritischen Einspruchs der zentrale Fluchtpunkt einer vom Schein befreiten Kunst. Die oben angestellte Rekonstruktion des "Politischen" vereint dementsprechend die positiven Wirkungen der hier nochmals rekapitulierten Kategorien. Jene "verborgene politische Bedeutung" der Werke, die keine gesicherte Rezeptionsform vorgeben, vielmehr die Betrachtenden verunsichern und aufgrund dieses Heraustretens aus der kontextuellen Einhegung zum Denkanstoß werden, stellen die erfolgreiche Zusammenwirkung von Nähe (Zustoßen), Unterbrechung (Dekontextualisierung), Literarisierung (Sinngebung) und Widerspruch (Stellungnahme) dar.

Angesichts der zuvor herausgearbeiteten Reibungsflächen, die der Aufsatz selbst mehrschichtig inszeniert, finden sich diese Kategorien zudem im Text selbst als angewandte. Die positive Darstellung der Brechtschen Verfahrensweise rückt zwar in den Hintergrund[522], doch strukturiert dieses an und mit Brecht geschulte Kunstverständnis die funktionale Ausrichtung des Textes, der selbst qua Provokation und Leerstellen in Gefilde verleiten soll, die den Aspekten einer funktionalen Ästhetik im Zeitalter der aufkommenden Massenmedien verpflichtet bleiben. Der Umstand, dass ein großer Teil der bereits in Grundzügen bekannten Beobachtungen einer umfunktionierten Kunst im Text selbst in ein Spannungsgefüge von Chancen und Risiken des medial transformierten Kunstschaffens eingebettet werden, korrespondiert der Herausforderung einer dadurch alarmierten Leserschaft.

3.4.3 Die Aufgabe des Intellektuellen als Überantwortung

Vom derzeitigen Stand der (Re)Konstruktion einiger Wirkungsweisen aus, die der Kunstwerkaufsatz entfaltet, lässt sich die Frage anschließen, inwiefern die funktionale Ausrichtung des Textes Benjamins zuvor formulierten Anforderungen an intellektuelles Engagement entspricht. Die wesentlichen Charakteristika dieser Vorstellung leiteten sich aus Brechts Zielsetzung einer "Umfunktionierung" der Produktionsmittel her, die es den spezialisierten Intellektuellen ermöglicht, innerhalb ihres Metiers — und innerhalb ihrer gesellschaftlichen Klasse — an der Entwicklung ihrer geistigen Mittel zu feilen, um diese auf Zwecke der proletarischen Revolution auszurichten. Diese ver-

innerhalb der vom Aufsatz umrissenen Problematik zu behandeln und zu kritisieren, ohne dass Brecht bereits den "Standard" einer Lösung bedeuten würde.

[522] Anlässlich der Aufführung von Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* am 16./17. Oktober 1937 schreibt Benjamin dementsprechend an Alfred Crohn: "Sieht man sich derzeit auf dem französischen Theater um — was mir seit Jahren zum erstenmal bei Brechts Hiersein möglich war — so überzeugt man sich nicht allein von dem gewaltigen Abstand, den Brechts Versuche, auch die realistischen, von der 'Avantgarde' behaupten, sondern wohl auch von der soliden Grundlage der Prognosen, die meine Reproduktionsarbeit dem Theater stellt." (GB V, 605f.)

mittelte Parteinahme, die sich einer direkten politischen Wirksamkeit laut Benjamin entschlagen sollte, resultiert gewissermaßen aus den Beobachtungen zum funktionalen Wandel der Kunst wie der Medien, die veränderte Rezeptionsstrukturen bedingt. Aus der Not, nur entfernt und vermittelt an der Aufklärung und damit Mobilisierung der Massen mitwirken zu können, entsteht so die Notwendigkeit, auf die Bedingungen der Möglichkeit medial präformierter Erkenntnisvermittlung zu reflektieren. Diesen Umweg ergänzt Benjamin angesichts anderer Bestimmungen des Engagements um eine wechselseitige Kontrolle der Intellektuellen im Zuge ihrer distanzierten, revolutionären Arbeit, um willkürliche Entscheidungen einem wissenschaftlich reglementierten Forschen unterzuordnen. Diese Kontrollfunktion innerhalb der intellektuellen Arbeitsgemeinschaft wird zudem ergänzt durch die von Brecht adressierte Kritik des Publikums, die dem experimentellen Theater ein aus der Praxis herrührendes Korrektiv bedeuten sollte. Benjamins Anforderungen bezogen sich dabei in ähnlicher Weise auf die Gruppe der Kunstschaffenden (vornehmlich allerdings der Literaten), denen er als Kunsttheoretiker zuzuarbeiten gedachte — womit nicht nur eine weiter vermehrte Distanz zum faktisch-revolutionären Geschehen bestand, sondern auch die Hoffnung, in der informatorischen Arbeit für intellektuelle Arbeiter wirkungsvolle Multiplikatoren zu finden.

Angesichts dieser Faktoren lässt sich ein großer Teil der im Kunstwerkaufsatz ausgemachten Strategeme und — weniger intentional konnotiert — Wirkungsweisen dem von Benjamin entwickelten Schema intellektuellen Engagements zuordnen. Denn tatsächlich besteht ein großer Teil dieser Wirkung darin, dass Benjamin als souveräner Intellektueller von deutlich propagierten Positionen abrückt und eine spezifische Problemsicht für andere, öffentlich wirksame Geistesarbeiter aufbereitet. Der Verzicht auf doktrinäre Grundlagenarbeit spiegelt sich insofern wider in der provokanten Inszenierung des für Benjamin relevanten Kunstdiskurses seiner Zeit, die aus einem beweglichen Ensemble von Beobachtungen und funktionalen Veränderungen besteht, welche allesamt auf die Auswirkung der massenorientierten Tatsachenverarbeitung im Bereich der klassischen und filmischen Kunst ausgerichtet sind. Der Verzicht auf eine eindimensionale Auswertung seiner Beobachtungen zum filmisch bewirkten Wandel der apperzeptiven Grundverhältnisse, wie auch das Abrücken von produktionsästhetischen Empfehlungen entsprechen dem Vorsatz, grundlegende kunsttheoretische Analysen und letztlich auch Direktiven *vorzubereiten*, indem ein Diskursbezirk der ästhetischen Theoriebildung konstruiert wird. Dieses konstruktive Moment des Aufsatzes, das als solches zwar betont und reflektiert wird, trägt gleichermaßen zur Provokation von methodologischen Reflexen bei, wie es umgekehrt die Frage aufwirft, ob nicht gerade die konstruktiven Überlegungen eines Einzelnen sich der von Benja-

min so gemiedenen Willkür verdächtig machen müssten. Dem auch den meisten avantgardistischen Kunsttechniken noch anhaftenden Übel, dass in der so deutlichen Betonung des verarbeiteten Materials dennoch die Selektion dieser montierten Stücke der Sicht des souveränen Künstlers entspricht[523],

[523]Die mittlerweile umfangreich erforschten Quellen, die Benjamin im Kunstwerkaufsatz bemüht, legen einen Schluss nahe, der dem Anschein willkürlicher Prioritätensetzung im Text entgegenläuft. In Anbetracht der gebotenen Kürze sei er hier nur angedeutet: Das für Benjamin überdurchschnittlich intensive Quellenstudium der filmspezifischen Literatur, wie auch die vielen expliziten Hinweise auf zeitgenössische Forschungspositionen lassen vermuten, dass Benjamin die Relevanz seiner Sichtweise durch eine Collage unterschiedlichster Theoriebelege zu erweisen suchte (Vgl. die Überlegungen zur "Kartothek" in: GS IV.1 103). Das wohl prominenteste Beispiel bildet erneut der Begriff der Aura, der einer technischen Revolution entgegengestellt wird. Diese Grundambivalenz findet sich nicht nur in der oben zitierten Reflexion Brechts im *Dreigroschenprozeß*, sondern prägte auch weite Teile des Schaffens von Paul Valéry. Der Bogen, den Benjamin durch diesen einenden Fokus zu spannen in der Lage ist, verführt zum Vergleich mit dem schon oben erwähnten Notat zur *Passagenarbeit*: "Breton und Le Corbusier umfassen — das hieße den Geist des gegenwärtigen Frankreich wie einen Bogen spannen, aus dem die Erkenntnis den Augenblick mitten ins Herz trifft." (GS V.1 573) Durch solch eine Metacollage theoretischer Positionen blieben die signifikanten Unentschiedenheiten von Benjamins Gegenwart eine tatsächlich vorgefundene Spannung innerhalb eigentlich gegensätzlicher Poetologien. (Die Montage eröffnet als völlige Offenlegung der Konstruktionsprinzipien wie auch der versammelten Fragmente die Möglichkeit, auch eine kunstpolitische Stellungnahme in ihrem vorgehen luzide und kritisierbar zu halten. Vgl. dazu: Diederichsen, Diedrich: *Sampling und Montage. Modelle anderer Autorschaften in der Kulturindustrie und ihre notwendige Nähe zum Diebstahl.* In: Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Herausgegeben von Anne-Kathrin Reulecke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 390–405. Hier: 393f.)
Dass Benjamin durch Verbindungen mit Diskursen wie der Psychoanalyse oder der (ironisch verkehrten) bürgerlichen Filmtheorie eines Rudolf Arnheim zusätzliches symbolisches Kapital für die präsentierte Problemperspektive lukrieren konnte, scheint evident. Trotz der umfangreichen theoretischen Einsprengsel im Text und der stellenweise wohl auch schematischen Darstellung solcherart übernommener Theorien, besteht ein großer Teil der eigentümlichen Qualität des Aufsatzes in der idiosynkratischen Überformung der eingewobenen Theoreme. Die theoretische Absicherung anhand von zweifellos relevanten Autoren wie Brecht und Valéry allerdings korrespondiert auffällig mit Benjamins eigenen Bemühungen, sein "Werk" durch einflussreiche (und selbst an Archivierung interessierte) Beziehungen zu sichern.
Für weitere Hinweise zu den von Benjamin eingearbeiteten Schriften vgl. Schöttker, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, 108–118 und 177–196; Tiedemann, Rolf: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. 99f. Von besonderer Wichtigkeit in diesem Zusammenhang erscheinen mir: Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Jena: Eugen Diederichs 1914. 37f., 56, 91; Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst.* [1932] Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.* [1924] Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; Eisenstein, Sergej M.: *Montage der Attraktionen.* [1923] In: Jenseits der Einstellung.

versucht Benjamins Rückzug in theoretische Vorarbeit Rechnung zu tragen. Doch nicht nur diese zusätzliche Vermittlungsschicht in Form seiner ebenfalls theoretisch fokussierten Rezipienten ist ein Anzeichen für diesen 'souveränen' Rückzug der Urheberfigur[524]. Denn die Überlegungen zur Einbeziehung der Lesenden, zur Verlagerung des Gewichtes auf ein offenes Problemfeld und nicht eine verkürzte Lösung[525], wie auch zur aktiven Berücksichtigung der eigenen Überlieferung und postumen Rezeption stellen einen auffällig reflektierten Bestandteil von Benjamins schriftlichen Äußerungen dar. Damit lassen sich die analysierten Eigenheiten des Kunstwerkaufsatzes nicht nur als Engagement in Benjamins Sinne auffassen, sondern auch mit einer generellen Tendenz seines Schreibens in Verbindung bringen, wie sie Detlev Schöttker als systematische Ausrichtung auf nachhaltige Rezipierbarkeit herausgestellt hat.[526] Dass Benjamin dem Fortdauern seiner Werke einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, führt allerdings auch schnell zu dem Verdacht, dass die enorme postume Wirkung, die seine Schriften nach wie vor entfalten, eher Anlass für

Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 9–14; Ders.: *Montage der Filmattraktionen.* [1924] In: Ebd. 15–40; Ders.: *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form.* [1925] In: Ebd. 41–49; Friedell, Egon: *Apologie des Kinos.* [1912/1919] In: Kein Tag ohne Kino. Schrifsteller über den Stummfilm. Herausgegeben von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1984. 115–117; Kestenberg, Leo (Hg.): *Kunst und Technik.* Berlin: Wegweiser Verlag 1930; Siegfried Kracauers Artikel *Die Photographie* [1927] (21–39, v.a.: 34) und *Das Ornament der Masse* [1927] (50–63) in: Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977; Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland.* [1929] Frankfurt am Main: ^{9}2004. 99f.; Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film.* München: Langen 1925; Schmitt, Carl: *Politische Romantik.* [1919] Berlin: Duncker & Humblot ^{5}1991; Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben.* In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908. Gesamtausgabe Band 7. Herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. 116–131; Valéry, Paul: *Poésie pure.* [1928] In: PV 5, 65–74. Hier: 74.

[524]Benjamin hat diesen Rückzug auch in anderen Kontexten betont, sah ihn gewissermaßen als grundlegende Bedingung erfolgreichen Schreibens an. Früh betont er dies, nicht ohne Pathos im *Trauerspielbuch*, durch den Hinweis: "Die Wahrheit [...] ist der Tod der Intention." (GS I.1 216.) Dies liege, wie oben erwähnt, an der Materialität der Sprache, denn diese "hat den Vortritt. Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich." (*Der Sürrealismus*, GS II.1 297.) Für die Rolle Brechts in diesem Zusammenhang vgl.: Wohlfahrt, Irving: *'Immer radikal, niemals konsequent ...' Zur theologisch-politischen Standortbestimmung Walter Benjamins.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 116–137.

[525]"Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt." (GS IV.1 88.)

[526]Vgl. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 19–54, 94–109.

retrospektive Projektionen, als reflektierte Strategie des Autors ist.[527] Hierbei gilt es einige verschiedene Aspekte von Benjamins vermeintlichen Nachwelt-Überlegungen auseinanderzuhalten. Denn der faktische Umstand, dass Benjamin bereits vor dem Exil dafür sorgte, dass seine Schriften, die oftmals nur in Form von wenigen Abschriften existierten, in einigen Privatarchiven gesammelt wurden, zeigt, dass seine prekären Publikationsmöglichkeiten ihn von Anfang an zu gewissen strategischen Überlieferungsbemühungen antrieben.[528] Diese Bestrebung Benjamins hat sich durch die Emigration notgedrungen verschärfen müssen — seit Mitte der 1930er-Jahre rechnete er selbst nicht mehr mit dem Erscheinen seiner "großen" Werke zu seinen Lebzeiten[529] —, wobei neben all den Anlässen zur Legendenbildung[530] tatsächlich davon ausgegangen werden kann, dass die langfristigen Bemühungen einer solchen "eigenhändigen" Überlieferung seiner Schriften durch Benjamin und dessen Vertraute hauptverantwortlich für die Möglichkeit ihrer nachträglichen Entdeckung waren.[531]

[527]Vgl. Pethes, Nicolas: *Medium Benjamin. Forschungspolitische Anmerkungen zur Historizität von Theorie.* In: Archiv — Zitat — Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Herausgegeben von Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. 185–202. Schöttker oszilliert zwischen einer Nachzeichnung von Benjamins faktischer Vorgehensweise und seiner eigenen, stellenweise sehr selbständigen Konstruktion von Überlieferungsgenialität: "Er [Benjamin, MS] hat deshalb Strategien für die Überlieferung seiner Arbeiten entwickelt, die so wirkungsvoll waren, daß sie ihn und sein Werk berühmt gemacht haben. Nicht Zufall, sondern Kalkül ist also Grundlage der postumen Rezeption Benjamins, wie ich im folgenden zeigen möchte." (Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 93f.)

[528]Vgl. Wizisla, Erdmut: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen. Herausgegeben vom Walter Benjamin Archiv.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. sowie: Ders.: *'Im Interesse meines gesammelten Briefwechsels' Nachwelt in Benjamins Briefen.* In: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. Herausgegeben von Detlev Schöttker. München: Fink 2008. 181–193; ders.: *'Verzettelte Schreiberei'. Walter Benjamins Archiv.* In: Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Herausgegeben von Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 152–162.

[529]Vgl. u.a.: GB IV, 394.

[530]Am bekanntesten ist sicherlich die Frage nach der großen Aktentasche, die Benjamin bei seiner Flucht nach Port Bou bei sich hatte und deren Inhalt nach seiner überlieferten Aussage wichtiger gewesen sei als sein eigenes Leben. Vgl. Fittko, Lisa: *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerunger 1940/41.* München: Carl Hanser 1985. 129–144; Scholem, Gershom: *Über Benjamins letzte Flucht. Zu einem Bericht von Lisa Fittko.* In: Benjamin und sein Engel. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. 204–210. Auch Giorgio Agambens später Fund von versteckten Manuskripten Benjamins in der Bibliothèque Nationale in Paris waren diesbezüglich seduktiv.

[531]"Daß sein Archiv heute in einer Dichte vorliegt, die vor dem Hintergrund seines Schicksals kaum zu fassen ist, verdankt sich dem strategischen Kalkül, mit dem er Manuskripte, Notizbücher und Druckbelege in die Obhut von Freunden in verschiedenen Ländern gab, somit Archive in fremder Hand anlegte, um die Dokumente zu überliefern. Die Empfän-

Diesem nicht wenig erstaunlichen Umstand korrespondieren nun auch einige verstreute Überlegungen Benjamins, die ausweisen, dass er sich seit seinem Frühwerk mit einem textuellen "Fortleben"[532] beschäftigt hat. Neben der romantischen Vorstellung vollendender Kritik, wie er sie im Zuge seiner Dissertation umrissen hatte, spielen dabei in struktureller Hinsicht vor allem auch die sprachtheoretischen[533] und zuletzt die späten geschichtsphilosophischen Überlegungen eine Rolle. Die expliziten Beschäftigungen mit einer ausformulierten Theorie des Fortlebens blieben allerdings Fragment, wenn nicht gar Projekt. So konzipierte Benjamin eine Studie, in der er sich dem Phänomen des Ruhmes als einer werkaffizierenden Kategorie dieses Fortwirkens widmen wollte, wie einige Notizen dazu belegen.[534] Daneben bildet auch die stilistische Eigenart Benjamins, sich in hoch verdichteten Bildern zu äußern, in denen sich nicht selten ein weitläufiges Kapitel seiner Überlegungen geballt findet, eine Spielart dieser Beschäftigung. Sein Anspruch

ger haben das als Verpflichtung angesehen und die Papiere treulich aufbewahrt. Mit dem Ethos eines Archivars sicherte Benjamin das Fortleben seines Denkens, das durch die Lektüre von Zeugnissen der Vergangenheit die Gegenwart begreifen wollte." (Wizisla, *Walter Benjamins Archive*, 8.) Zu Benjamins Selbstüberlieferung durch Briefwechsel vgl.: Mattenklott, Gert: *Benjamin als Korrespondent, als Herausgeber von 'Deutsche Menschen' und als Theoretiker des Briefes.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 575–582. Hier: 577; Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin — Adressat literarischer Frauen. Zur Überlieferung von Briefen an Walter Benjamin.* In: Ebd. 786–800.

[532]Abgesehen von noch früheren Briefen (Vgl. *Man unterschätzt heute Briefwechsel.* [1919] In: GS VI 95) beispielsweise in seinem Übersetzungsvorwort *Die Aufgabe des Übersetzers.* GS IV.1 12. Burkhard Lindner verallgemeinert diesen Aspekt sogar: "Alles was Benjamin schrieb, hatte eine doppelte Adressierung: es stand im Spannungsfeld zwischen dem Anspruch auf direkter zeitgenössischer Wirkung und dem Anspruch auf künftige Überlieferung aller seiner Texte als Texte eines Werks, das eine eigene Vernetzungs- und Verweisstruktur unterhält." (Lindner, Burkhardt: *Von Menschen, Mondwesen und Wahrnehmungen.* In: Walter Benjamins Medientheorie. Herausgegeben von Christian Schulte. Konstanz: UVK 2005. 9–38. Hier: 35.)

[533]Vgl. beispielsweise: Schneider, Manfred: *Der Barbar der Bedeutungen: Walter Benjamins Ruinen.* In: Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Herausgegeben von Norbert Bolz und Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. 215–236. Hier: 227f.

[534]GS VI, 172, bzw. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 92. Diese Überlegungen waren Bestandteil einer geplanten Ausgabe seiner literarischen Essays und hätten 1930/31 im Vorwort berücksichtigt werden sollen. Benjamin bezieht sich in seinen Überlegungen zum Ruhm auch später vor allem auf Julian Hirschs *Genesis des Ruhms* von 1914 und Franz Mehrings *Die Lessing-Legende* von 1893, wie seine Anmerkungen im *Fuchs-Essay* belegen. (GS II.2 469, bzw.: Hirsch, Julian: *Die Genesis des Ruhms. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte.* Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1914; Mehring, Franz: *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur.* [1893] Berlin: Dietz 1953.)

an einen "lapidaren Stil"[535], der zusätzlich durch Adornos Rückbezug auf Benjamins eigenes Schreiben in seiner Wirkung gesteigert wurde[536], zeigen, dass diese theoretischen Aspirationen auf vielfältige Weise mit seinen Schriften verknüpft werden können. Die Auswirkungen, die solche Reflexionen auf die Gestalt von Benjamins Schriften gehabt haben mögen, sind sicherlich mitverantwortlich für die nach wie vor andauernde Auseinandersetzung mit diesen. Dennoch soll an dieser Stelle nicht versucht werden, die postume Rezeption Benjamins mit den im Kunstwerkaufsatz aufgewiesenen Strategemen kurzschlussartig zu verbinden.[537] Vielmehr zeigen die erhaltenen Dokumen-

[535]Es ist zudem kein Zufall, dass diese Reflexionen in Auseinandersetzung mit Brecht entstanden — zudem ließen sich auch hinsichtlich der materiellen Überlieferungsbestrebungen zwischen beiden Autoren einige Parallelen ziehen. Benjamins Formulierung lautet: "Die Kriegsfibel ist in 'lapidarem' Stil geschrieben. Das Wort kommt vom lateinischen lapis, der Stein, und bezeichnet den Stil, der sich für Inschriften herausgebildet hatte. Sein wichtigstes Merkmal war die Kürze. Sie wurde einmal durch die Mühe bedingt, das Wort in den Stein einzugraben, zum andern durch das Bewußtsein, es sei für den schicklich, sich kurz zu fassen, der zu einer Folge von Geschlechtern spricht." (GS II.2 563.) Vgl. auch für weitere Verbindungen zu Brecht: *Die Verfasser der unvergänglichen Schriften.* [1936] In: GS VI 209.

[536]Adorno bezieht diese Formulierung eindeutig auf den Kunstwerkaufsatz: " 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' beschreibt nicht nur die geschichtsphilosophischen Zusammenhänge, die jenes Element [das unkommunikative der Frühschriften, MS] auflösen, sondern enthält insgeheim auch ein Programm für Benjamins eigene Schriftstellerei [...] Ihm schwebte die Kommunizierung des Unkommunizierbaren durch lapidaren Ausdruck vor." (Adorno, *Einleitung zu Benjamins 'Schriften',* 578f.) Vgl. auch: Scholem, Gershom: *Walter Benjamin und sein Engel.* In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. 87–138. Hier: 88.

[537]So wurde Schöttker für seine Unterstellung einer intentionalen Überlebensstrategie im Text durchaus kritisiert (Vgl. Nebelin, Marian: *Walter Benjamin und die Besiegten. Theologie — Verlust — Geschichte.* Hamburg: Dr. Kovač 2007. Hier: 12.), wobei Nebelin seine Kritik nicht weiter begründet. Relativ unreflektiert bleibt bei Schöttker sicherlich, in welchem Verhältnis der von ihm konstruierte Benjamin zu den Intentionen steht, die er retrospektiv behauptet. Die nicht immer miteinander in Einklang zu bringenden Analysen Schöttkers legen zwar die stilistische und faktische Reflexion des "Fortlebens" nahe, stehen aber in keiner bündigen Beziehung zu einer konsequenten und bündigen Vorgehensweise, die ursächlich und kontinuierlich prägend für die Werkgestalt wäre. Sinnvoller scheint es mir, mit Jacques Derrida davon auszugehen, dass es an vielen, nicht immer zu verbindenden Stellen eine untergründige Affinität zu sich anderswo fortsetzenden und so unabschließbaren wie unkontrollierbaren Dynamiken gibt, die sich auch auf die anzunehmende Rezeption nach dem Tod des Autors beziehen lassen. ("Benjamin ... interessiert sich nicht für die Zukunft oder besser, er interessiert sich recht eigentlich für die Zukunft als für das *Unabsehbare par excellence.*" "Man müsste auch einmal im gesamten Benjaminschen Werk dem mit Empfangen und Gebären ganz benso wie mit Überleben oder Fortleben zusammenhängenden Motiv des Samens, des Fortzeugens nachgehen" In: Derrida, Jacques: *Rückkehr aus Moskau.* [1992] Wien: Passagen 2005. Hier: 73 bzw. 81.) Unter Betonung

te von Benjamins Beschäftigung mit der Überlieferung, dass eine indirekte Verpflichtung der Intellektuellen im Werkkontext etliche — und nicht selten unwahrscheinlicher klingende — Entsprechungen findet. Dieses Ensemble an Beobachtungen zum "Fortleben" wird nun erweitert durch eine tatsächlich strategisch angelegte Wirksamkeit, die auf die Widersprüche und Ergänzungen der Rezipierenden hin ausgelegt bleibt. Das Zutrauen, dass eine kritische Auseinandersetzung mit den überlieferten Texten und Werten möglich sei, ist noch 1938 in Benjamins *Ein deutsches Institut freier Forschung*[538] zu spüren. Dort steht diese kritisch sondierende Lektüre des Überkommenen in einer engen Beziehung zu den bedrohten demokratischen Fundamenten, die darin gewissermaßen überdauern. Die von Benjamin angedeutete "echte Überlieferung"[539] kommt ohne die aktive Reflexion auf ihre Rezeption, wie auch auf ihre offengelegte Vorgehensweise nicht aus. Der scheinbar auf möglichst umfangreiche Wirkung abzielende Gestus der Provokation entpuppt sich unter dieser Perspektive also auch als einer der Abwehr, der Verunmöglichung einer missbräuchlichen Fortführung. Und gerade darin bleiben die oben aufgewiesenen Strategeme des Textes an den unmittelbaren Kontext ihrer Entstehung rückgebunden. Der historische Index des Textes zeigt sich dort am deutlichsten, wo die Anforderungen an seine Wirkung von Benjamin selbst an revolutionäre Hoffnungen geheftet werden. Auf Scholems Frage, worin das verbindende Glied zwischen Auraverfall und seiner politischen Filmtheorie bestünde, soll Benjamin 1938 geantwortet haben: "Das von dir vermißte philosophische Band zwischen den zwei Teilen meiner Arbeit wird von der Revolution wirksamer geliefert werden als von mir."[540] Bezeichnend ist, dass hierbei der Verweis auf die Leerstelle zur Antwort werden konnte. Denn gemessen an den im Exil radikalisierten Hoffnungen blieb jegliche von Benjamin womöglich bezweckte Wirkung des Textes aus. Doch gerade die Offenheit, die noch in der Antwort an Scholem zum eigentlichen Akteur wird, stellt bereits die Verbindung her zu den unerwartbaren und unkontrollierbaren Effekten, die der Kunstwerkaufsatz nach wie vor entfaltet. Denn die

dieser Inkommensurabilität ließe sich den erhaltenen Auseinandersetzungen Benjamins wesentlich eher gerecht werden.

[538]GS III, 518–526.

[539]"Und es ist Sache der Denker und Forscher, welche noch eine Freiheit der Forschung kennen, von der Vorstellung eines ein für alle Mal verfügbaren, ein für alle Mal inventarisierten Bestandes an Kulturgütern sich zu distanzieren. [...] Demgegenüber [dem falschen kulturellen Reichtum, MS] den technischen Bedingungen kulturellen Schaffens, seiner Aufnahme und seines Überdauerns nachzugehen, schafft, auf Kosten bequemer Übereinkommen, einer echten Überlieferung Platz." (Ebd., 525.)

[540]Scholem, Gershom: *Walter Benjamin.* In: Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. 9–34. Hier: 25.

vielseitigen Techniken zur Aktivierung der Leserschaft, die "reliefartig unvollständige Darstellung"[541] verfehlen ihre Wirksamkeit nicht, wenngleich sie dies mittlerweile unter der zur Autorität gewordenen Chiffre der Autorfigur Benjamin tun, die gerade durch den Rückzug an Intention eine strategische Stärkung erfahren hat.

Eine Einschätzung dieses Vorgehens als politische Strategie bleibt hinsichtlich dieser Wirkungen genauso schwierig wie fragwürdig, da der Begriff des "Politischen", wie er oben aus dem Kunstwerkaufsatz rekonstruiert wurde, in seiner epistemologischen Hinsicht zweifellos als erfüllt angesehen werden kann. Umgekehrt entzieht er sich genau in dieser Konfektionierung der Perspektive einer realpolitischen Wirksamkeit, auf die sich die Bemühung um eine Einschätzung meist bezieht. Dieses mittlerweile prominente Unverhältnis des Textes, der wie kein anderer als Adresse von Benjamins Gegenwart verfasst und fast schon unpassenderweise postum kanonisiert wurde, verweist darauf, dass die Perspektive einer rezeptionsorientierten Schreibweise als reflektiertem Verfahren dennoch Entscheidendes zum Verständnis des Aufsatzes beitragen kann. Denn die Unverdaulichkeit seiner Konstruktion, die mithilfe von Leerstellen, bipolaren Spannungsfeldern, "lapidaren" Sentenzen, die in Bildern einen Umbruch zentraler ästhetischer Kategorien festhalten, wie auch den zahlreichen Widersprüchen hergestellt wird, erweist sich somit nicht als notgedrungene Schwäche, wie dies Horkheimer bemerkte.[542] Stattdessen zeigt die vorangehende Auseinandersetzung mit Brechts Vorgehensweise, dass der Aufsatz in seiner gespannten Funktionsweise auch Benjamins Vorbehalte gegen eine vorschnelle Vereindeutigung konserviert und somit in seinen vermeintlichen Schwächen eine konsequente Umsetzung seiner so widersprüchlichen Auffassungen erreicht.

[541]"Das Unvollständige als das Wirksame. — Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer, als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war." (Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I.* [1878] In: Ders. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgo Colli und Mazzino Montinari. Band 2. Berlin/New York: de Gruyter 1980. 9–366. Hier: 161f.) Vgl. auch: Gfrereis, Heike: *Double Bind. Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise.* In: Schrift – Bilder – Denken. Walter Benjamin und die Künste. Herausgegeben von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 186–193.

[542]Vgl. Horkheimers Brief an Adorno vom 22. Januar 1936 in: Adorno, Theodor W.: *Briefe und Briefwechsel.* Herausgegeben von Christoph Gödde. Band 4, Briefwechsel 1927–1937. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 109.

4 Ausblick

Retrospektiv lässt sich festhalten, dass Benjamins besondere Auffassung von Engagement, wie sie über seine verstreuten Äußerungen als Kritiker und auch über seinen Austausch mit Brecht hinaus nachgezeichnet werden konnte, ihre konsequente Fortsetzung im *Kunstwerkaufsatz* findet. Gerade die von ihm entwickelten Kategorien von Distanzverminderung, Unterbrechung, Literarisierung und Widerspruch erwiesen sich dort als tragende Konstruktionsprinzipien, die in funktionaler Hinsicht den Text strukturieren. Vor allem die bipolaren Gegensätze, die im Text auf mehreren Ebenen für unaufgelöste Spannungen sorgen, lassen sich so einer reflektierten Vorgehensweise zurechnen, die gezielt Unschärfen einsetzt, um vereindeutigende Reaktionen der Leserschaft zu evozieren. Auffallend ist dabei auch, dass diese tatsächlich *subtile* — im Doppelsinn von unaufdringlicher Feinsinnigkeit und einem hohen Grad an Komplexität — Strategie ein weiteres Abrücken Benjamins von agitativen Ambitionen dokumentiert. Denn gerade durch seinen Versuch, die Rezipienten verstärkt zu Ein- und Widersprüchen innerhalb eines von ihm aufbereiteten Diskursfeldes zu bewegen, verschanzt er sich in und hinter Theoremen, deren realpolitischer Bezug, zumindest aus heutiger Perspektive, zunehmend undeutlich wird. Dieses Engagement des Theoretikers hinter dem tatsächlichen, literarisch wirksamen Engagement erhellt dennoch Facetten des *Kunstwerkaufsatzes*, die bisher nur als grobe Irrtümer Benjamins interpretiert werden konnten. Und wenn auch — beispielsweise — die starke Betonung des Montageprinzips im Nachhinein als überzogen gewertet werden kann, so lässt sich diese nicht nur wegen ihrer literaturpolitischen Diffamierung seit dem Jahr 1934 als Protesthaltung verstehen. Angesichts der Tatsache, dass die Montage im Aufsatz als eine verhandelbare Größe inszeniert wird, bietet die erarbeitete Frageperspektive nach der Funktionsweise des Textes auch hier die Möglichkeit, Benjamins Verzicht auf eine kategorische Befürwortung dieser Methode nachzuvollziehen.

Zugleich wird aber auch verdeutlicht, dass Benjamin auf jene didaktischen Kategorien pocht, die er zwar im Zuge von *Was ist das epische Theater?* nicht veröffentlichen konnte und denen auch Brechts Aufführungspraxis im Exil nicht mehr entsprach. Obwohl diese Überlegungen zur Wirkung und Inszenierung von Texten nur einem kleinen Kreis bekannt waren, werden sie auch im Kunstwerkaufsatz noch betont und gerade nicht durch politisch womöglich wirksamere Formeln ersetzt. Dieses Festhalten an Theoriebruchstücken, die durch größere begriffliche Raster (wie beispielsweise der Frage, welcher Auffassung von Marxismus der Aufsatz entspricht) fallen, veranschaulicht nicht nur die Arbeitsweise Benjamins. Umgekehrt lässt sich auch erkennen, dass Begriffe wie Engagement, Marxismus oder Avantgarde sich indirekt aus

scheinbar entfernten Überlegungen konturieren lassen. Dass diese stärker in Auseinandersetzung mit der Vorgehensweise Brechts oder auch Benjamins Überlegungen zum Nachleben von Texten stehen, als sie sich mit Parteipolitik beschäftigen, ist genauso ein Ergebnis dieser Untersuchung, wie es die direkten begrifflichen Klärungen von Konzepten der "Technik", der Benjaminschen "Literarisierung" oder der "Politik" im Kunstwerkaufsatz sind.

Die Wirkungsweise des Aufsatzes, wie ich sie als unabgeschlossenes Spannungsfeld rekonstruiert habe, verweist aber noch auf einen weiteren Umstand: Dass Benjamin seine Thesen darin zwar als geschichtsträchtig und relevant ansah, ihnen aber auch keinen (einzelnen) finiten Schluss abnötigen wollte. Diese Vorläufigkeit der Thesen des Kunstwerkaufsatzes unterscheidet sich grundlegend vom apodiktischen Charakter beispielsweise seiner *Geschichtsphilosophischen Thesen*. Gerade in dieser Hinsicht wird also deutlich, dass Benjamin zwar als ein anonym gebliebener Vordenker der Rezeptionsästhetik gesehen werden kann, sein Ansatz sich aber gleichzeitig grundlegend davon unterscheidet. Denn dadurch, dass sich Benjamin einer diskreten Schlussfolgerung hinsichtlich eines "richtigen" ästhetisch-politischen Vorgehens enthält, betont er einmal mehr die Notwendigkeit, die von ihm verhandelten Inhalte fortzudenken. Diese Verlagerung der Textfunktion von einer Thesenschrift hin zu einer in Schwebe gehaltenen, ästhetischen Grundlagen-Provokation ohne gewissen Ausgang bedeutet einen deutlichen und aktiv vollzogenen Verzicht auf eine verbindliche Interpretation der Verhältnisse seiner Zeit. Die herausfordernd aufbereitete Bestandsaufnahme bietet stattdessen für Beobachtungen Platz, deren Einordnung, Interpretation oder auch Weiterverwendung noch ausständig bleibt. Genau in diesem Sinn wird implizit betont, dass es sich nicht um Überzeugungen, sondern um unfertige Teile seiner Gegenwartsdiagnostik handelt, wie dies einleitend hinsichtlich der "Aufgabe" umrissen wurde. Ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit ist also auch, dass der vermeintlich abgeschlossene Kunstwerkaufsatz auch als Ensemble spannungsreich konstellierter Theorie-Fragmente verstanden werden kann, ohne die darin verhandelten Inhalte hinsichtlich ihres Gewichts oder ihrer Adäquatheit zu schmälern. Gerade wenn der Aufsatz nicht auf eine zentrale, inhaltliche These hin gelesen wird, bieten sich Möglichkeiten für Beobachtungen, die auch im so gut erschlossenen Werk von Benjamin noch Platz für Entdeckungen erkennen lassen. Die vorliegende Arbeit versteht sich insofern als Plädoyer für eine Lesart der Benjaminschen Schriften, die den unabgeschlossenen und teilweise auch provisorischen Charakter seiner Theoreme ernst nimmt. Die Wirkungsweise des Kunstwerkaufsatzes besteht in einem zum Prinzip erhobenen *work in progress*, das seine Authorität aus den Fragestellungen, nicht den Antworten bezieht. Daher sollten die fordernden Gedankengänge Benjamins auch als Herausforderungen begriffen werden, die im Verzicht auf vorschnelle Lösun-

gen inspirierende Perspektiven eröffnen können. Die Lesarten von Alexander García Düttman[543] und Nikolaus Müller-Schöll[544] sollen stellvertretend für solche Lektüren genannt werden. Beide nehmen unaufgelöste Spannungen in verstreuten Notaten Benjamins zum Ausgangspunkt, um die darin erhaltene Problemsicht auf gegenwärtige Phänomene zu richten. Indem sie aber offen gebliebene Fragestellungen als solche nehmen und damit ausdrücklich über Benjamin hinausgehen, entsprechen sie den konservierten Energien von dessen Überlegungen. Es ist nicht ohne Ironie, dass gerade eine der wenigen abgeschlossenen Arbeiten Benjamins den provisorisch bleibenden, fragenden Charakter seines Denkens betont. Aber auch nicht minder, dass gerade in einem scheinbaren Rückzug, nämlich dem Aussparen eines auktorialen Urteils Benjamins spezifisches Verständnis von Engagement bestand. Dennoch bleibt genau dadurch die Möglichkeit erhalten, an seine Überlegungen anzuknüpfen und damit — mit diesen — über sie hinaus zu gelangen.

> Man hat gesagt: der Schriftsteller muß sein Werk einem Engagement verpflichten. Aber das ist Theorie, da es jeden Tag scheitert. Man kann sich fragen, warum es zu diesem Scheitern kommt... Doch der einfachste Grund ist, weil das Schreiben die Kunst ist, Fragen zu stellen, und nicht, sie zu beantworten.
> Allein das Schreiben kann eine Frage stellen, und weil es eine Kraft in sich trägt, kann es diese Frage in der Schwebe lassen. Wenn die gestellten Fragen wahr sind, stören sie.[545]

[543] Alexander García Düttmann: *Das Verwischen der Spuren.* In: Ders.: Verwisch die Spuren. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005. 57–68. García Düttmann betont dabei ebenfalls, dass durch die unaufgelöste Spannung in Benjamins Denkfiguren Anknüpfungspunkte für die Gegenwart konserviert bleiben: "Wenn die Parole 'Verwisch die Spuren' weiterhin aktuell ist, so deshalb, weil der Ausstellungswert, der zum Grundsatz der Kultur geworden ist, an einen Kultwert gekettet bleibt." (66)

[544] Vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'.*

[545] Barthes, Roland: *Bedeuten die Dinge etwas?* [1962] In: Ders.: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. 14–16. Hier: 15.

5 Anhang

5.1 Siglenverzeichnis

Sigle *Verwendete Ausgabe*

GS Die Werke Walter Benjamins werden zitiert nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften*: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Sieben Bände und zwei Supplementbände. Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{4}2006.
Die Angaben folgen der Syntax: GS [Band].[Teil] [Seite].

GB Die Briefe Walter Benjamins werden zitiert nach der Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe.* Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv — Christoph Gödde und Henri Lonitz. Sechs Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995–2000, unter Angabe von Band und Seitenzahl.

GBA Die Werke Bertolt Brechts werden zitiert nach der Ausgabe: Bertolt Brecht: *Werke.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 30 Bände. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp 1997, unter Angabe von Band und Seitenzahl.

PV Die Werke Paul Valérys werden zitiert nach der Ausgabe: Paul Valéry: *Werke.* Frankfurter Ausgabe in sieben Bänden. Herausgegeben von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main: Insel 1989, unter Angabe von Band und Seitenzahl.

5.2 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.* [1938] In: Ders. Dissonanzen. [1956] Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 14-50.

— ders.: *Einleitung zu Benjamins 'Schriften'.* [1955] In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 567–582.

— ders.: *Engagement.* [1962] In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. 409–430.

— ders.: *Ästhetische Theorie.* [1970] Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

— ders.: *Briefe und Briefwechsel.* Herausgegeben von Christoph Gödde. Band 4, Briefwechsel 1927–1937. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Jena: Eugen Diederichs 1914.

Amery, Carl: *Warum retten uns die Intellektuellen nicht? Die weitoffene Flanke der Intelligenzija.* In: Denken im Zwiespalt. Über den Verrat von Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Werner von Bergen und Walter H. Pehle. Frankfurt am Main: Fischer 1996. 91–101.

Andersson, Dag T.: *Destruktion/Konstruktion.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 147–185.

Arendt, Hannah: *Die finsteren Zeiten.* In: Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Herausgegeben von Detlev Schöttker und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 66–84.

Aristoteles: *Poetik.* Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2005.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst.* [1932] Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Auerochs, Bernd: *Aura, Film, Reklame. Zu Walter Benjamins Aufsatz 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'.* In: Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Herausgegeben von Theo Elm und Hans H. Hiebel. Freiburg im Breisgau: Rombach 1991. 107–127.

Balász, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.* [1924] Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

— ders.: *Der Geist des Films.* [1926] Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}2004.

Ball, Hugo: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz.* [1919] Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1991.

Barthes, Roland: *Bedeuten die Dinge etwas?* [1962] In: Ders.: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. 14–16.

Baudelaire, Charles: *Tableaux parisiens.* Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg: Richard Weissbach 1923.

Bauer, Markus: *Imagination und Politik. Zum Begriff des Exils bei Walter Benjamin.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 1569–1583.

Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.* [1916] In: GS II.1 140–157.

— ders.: *Man unterschätzt heute Briefwechsel ...* [1919] In: GS VI, 95.

— ders.: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik.*[1920] In: GS I.1 7–122.

— ders.: *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus.* [1922] In: GS II.1 241–246.

— ders.: *Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin.* [1923] In: GS IV.1 7–63.

— ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* [1925/1928] In: GS I.1 203–430.

— ders.: *Paul Valéry an der École Normale.* [1926] In: GS IV.1 479–480.

— ders.: *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz.* [1927] In: GS II.2 751–755.

— ders.: *Henry Poulaille, L'enfantement de la paix. Roman. Paris: Bernard Grasset 1926. 266 S.* [1927] In: GS III, 74f.

— ders.: *Moskauer Tagebuch.* [1927] In: GS VI, 292–409.

— ders.: *Erste Notizen* [zum Passagenwerk, zwischen 1927 und 1930] In: GS V.2 993–1038.

— ders.: *Einbahnstraße.* [1928] In: GS IV.1 83–148.

— ders.: *Lebenslauf. (Variante III.)* [1928] In: GS VI, 217–219.

— ders.: *Bücher, die lebendig geblieben sind.* [1929] In: GS III, 169–171.

— ders.: *Bücher, die übersetzt werden sollten.* [1929] In: GS III, 174–182.

— ders.: *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.* [1929] In: GS II.1 295–310

— ders.: *Nochmals: Die vielen Soldaten.* [1929] In: GS IV.1 461–463.

— ders.: *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar.* [1930] In: GS III, 219–225.

— ders.: *Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis und Kritik'* [1930] In: GS VI, 619–621.

— ders.: *Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift 'Krieg und Krieger'. Herausgegeben von Ernst Jünger.* [1930] In: GS III, 238–250.

— ders.: *Die Aufgabe des Kritikers (fr 137)* [1931] In: GS VI, 171f.

— ders.: *Karl Kraus.* [1931] In: GS II.1 334–367.

— ders.: *Kleine Geschichte der Photographie.* [1931] In: GS II.1 368–385.
— ders.: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft.* [1931] In: GS III, 283–290.
— ders.: *Paul Valéry.* [1931] In: GS II.1 386–390.
— ders.: *Tagebuch bis zum Todestag.* [1931] In: GS VI, 441–446.
— ders.: *Was ist das epische Theater? ⟨1⟩ Eine Studie zu Brecht.* [1931] In: GS II, 519–531.
— ders.: *Der Irrtum des Aktivismus. Zur Kurt Hillers Essaybuch 'Der Sprung ins Helle'.* [1932] In: GS III, 350–352.
— ders.: *Theater und Rundfunk.* [1932] In: GS II.2 773–776.
— ders.: *Erfahrund und Armut.* [1933] In: GS II.1 213–219.
— ders.: *Der Autor als Produzent.* [1934] In: GS II.2 683–701.
— ders.: *Die technische Fragestellung (fr 149)* [1934] In: GS VI, 183.
— ders.: *Franz Kafka.* [1934] In: GS II.2 409–438.
— ders.: *Notizen Svendborg Sommer 1934.* In: GS VI, 523–532.
— ders.: *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers.* [1934] In: GS II.2 776–803.
— ders.: *Brechts Dreigroschenroman.* [1935] In: GS III, 440–449.
— ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*[1. Fassung von 1935] In: GS I.2 431–469.
— ders.: *Die Verfasser der unvergänglichen Schriften ... (fr 186)* [1936] In: GS VI, 209.
— ders.: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker.* [1936] In: GS II.2 465–505.
— ders.: *Ein deutsches Institut freier Forschung.* [1938] In: GS III, 518–526.
— ders.: *Tagebuchnotizen 1938.* In: GS VI, 532–539.
— ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* [Fassung von 1939] In: GS I.2 471–508.
— ders.: *Die Rückschritte der Poesie. Von Carl Gustav Jochmann.* [1939] In: GS II.2 572–598.
— ders.: *Kommentare zu Gedichten von Brecht* [1939] In: GS II.2 539–572.
— ders.: *Notiz über Brecht.* [1939] In: GS VI, 540.
— ders.: *Über einige Motive bei Baudelaire.* [1939] In: GS 1.2 605–653.
— ders.: *Versuche über Brecht.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1967.
— ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente.* Herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
Bernofsky, Susan: *Lesenlernen bei Walter Benjamin.* In: Übersetzen: Walter Benjamin. Herausgegeben von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. 268–279.
Betz, Albrecht: *Exil und Engagement: deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreissiger Jahre.* München: Edition Text + Kritik 1986.

Bialas, Wolfgang: *Intellektuellengeschichtliche Facetten in der Weimarer Republik.* In: Intellektuelle in der Weimarer Republik. Herausgegeben von Wolfgang Bialas und Georg G. Iggers. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. 13–30.

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Bourdieu, Pierre: *Ich bin dazu da, die Intellektuellen nicht in Ruhe zu lassen. Jeanne Pachnicke im Gespräch mit Pierre Bourdieu.* In: Ders.: Die Intellektuellen und die Macht. Herausgegeben von Irene Dölling. Hamburg: VSA-Verlag 1991. 13-31.

— ders.: *Der Korporativismus des Universellen. Die Rolle des Intellektuellen in der modernen Welt.* In: Ders.: Die Intellektuellen und die Macht. Herausgegeben von Irene Dölling. Hamburg: VSA-Verlag 1991. 41–65.

— ders.: *Und dennoch …* In: Intellektuelle, Markt & Zensur. Herausgegeben von Pierre Bourdieu. Konstanz: UVK 1998. 99–103.

Brandt, Hans-Jürgen: *»Benjamin und kein Ende.« Zur Filmtheorie Walter Benjamins.* In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. Herausgegeben von Walter Dirks und Eugen Kogon. Heft 3, März 1983. 48–54.

Brecht, Bertolt: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig.* [1926] In: GBA 2, 93–168.

— ders.: *Junges Drama und Rundfunk.* [1927/1928] In: GBA 21, 189–190.

— ders.: *Über Stoffe und Form.* [1929] In: GBA 21, 302–304.

— ders.: *Entwurf zu einer Zeitschrift 'Kritische Blätter'.* [1929] In: GBA 21, 330–331.

— ders.: *Muster der Motive junger Intellektueller.* [1929/30] in GBA 21, 335–337.

— ders.: *Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn.* [1929] In: GBA 21, 337–340.

— ders.: *Aufgabe der Literaten.* [1930/1931] In: GBA 21, 407.

— ders.: *Das Denken als ein Verhalten.* [1930/1931] In: GBA 21, 421–422.

— ders.: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment.* [1931/1932] In: GBA 21, 448–514.

— ders.: *Der Tuiroman.* [1933 –] GBA 17, 9–161.

— ders.: *Der Rundfunkt als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks.* [1932/1933] In: GBA 21, 552–557.

— ders.: *Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen.* [1939/40] In: GBA 22.1, 519–520.

Bredekamp, Horst: *Der simulierte Benjamin. Mitelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität.* In: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Herausgegeben von Andreas Berndt. Berlin: Reimer 1992. 117–140.

Brüggemann, Heinz:	*Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts.* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1973.
Bröcker, Michael	*Sprache.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 740–773.
Buck-Morss, Susan:	*Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
Bürger, Peter:	*Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
— ders.:	*Vermittlung — Rezeption — Form. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
— ders.:	*Benjamins Kunsttheorie. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit.* In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Herausgegeben von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 168–183.
Corino, Karl:	*Der Fall Robert Musil.* In: Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Stadler. Wien/München: Jugend und Volk 1988.538–544.
Daigger, Annette:	*Musils Vortrag in Paris (1935) und seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus.* In: Musil anders — Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen. Herausgegeben von Gunther Martens und Clemens Ruthner. Bern/Berlin: Lang 2005. 71–87.
Derrida, Jacques:	*Rückkehr aus Moskau.* [1992] Wien: Passagen 2005.
Diederichsen, Diedrich:	*Sampling und Montage. Modelle anderer Autorschaften in der Kulturindustrie und ihre notwendige Nähe zum Diebstahl.* In: Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Herausgegeben von Anne-Kathrin Reulecke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 390–405.
Döblin, Alfred:	*Wissen und Verändern. Offene Briefe an einen jungen Menschen.* [1931] In: Ders.: Der deutsche Maskenball von Linke Poot, Wissen und Verändern. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Herausgegeben von Walter Muschg und Heinz Graber. Olten/Freiburg: Walter 1972.
Düttmann, Alexander García:	*Tradition and Destruction: Benjamin's Politics of Language.* In: MLN. Modern Language Notes. Volume 106 (1991). Baltimore: Johns Hopkins University Press. 528–554.
— ders.:	*Das Verwischen der Spuren.* In: Ders.: Verwisch die Spuren. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005. 57–68.
Eisenstein, Sergej M.:	*Montage der Attraktionen.* [1923] In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 9–14.

— ders.: *Montage der Filmattraktionen.* [1924] In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 15–40.

— ders.: *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form.* [1925] In: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. 41–49.

Faber, Richard: *Paris, das Rom des XIX. Jahrhunderts. Eine Metacollage.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 52–96.

Fetscher, Justus: *Fragment.* In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Herausgegeben von Karlheinz Barck. Band 2. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. 551–588.

Fittko, Lisa: *Mein Weg über die Pyrenäen. Erinnerunger 1940/41.* München: Carl Hanser 1985. 129–144.

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 234–270.

— ders.: *Die Intellektuellen und die Macht.* In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften. Herausgegeben von Daniel Defert, François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band II: 1970–1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. 382–393.

— ders.: *Die politische Funktion des Intellektuellen.* In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften. Herausgegeben von Daniel Defert, François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band III: 1976–1979. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. 145–152.

Freud, Sigmund: *Warum Krieg?* [1933] In: Ders.: Studienausgabe, Band IX: Fragen der Gesellschaft; Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: Fischer 2000. 271–286.

Friedell, Egon: *Apologie des Kinos.* [1912/1919] In: Kein Tag ohne Kino. Schrifsteller über den Stummfilm. Herausgegeben von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1984. 115–117.

Fürnkäs, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin — Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen.* Stuttgart: Metzler 1988.

— ders. *Aura.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 95–146.

Garber, Klaus: *Walter Benjamin in Paris und Berlin. Gedanken zur internationalen Rezeption anläßlich zweier Kongresse.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 9–19.

— ders.: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin.* Tübingen: Max Niemeyer 1987.

Geulen, Eva: *Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Modern Language Notes. January 1992, Volume 107, No. 1. Johns Hopkins University Press 1992. 580–605.

Gfrereis, Heike: *Double Bind. Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise.* In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Herausgegeben von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 186–193.

Gilcher-Holtey, Ingrid: *Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen.* Weilerswist: Velbrück 2007.

Götze, Karl-Heinz: *Die mit dem Bauch denken. Brecht und die Intellektuellen.* In: Brecht 98. Poétique et politique. Herausgegeben von Michel Vanoosthuyse. Montpellier: Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes 1999. 101–115.

Greffrath, Krista R.: *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins.* München: Fink 1981.

Groys, Boris: *Topologie der Kunst.* München/Wien: Carl Hanser 2003.

— ders.: *Das kommunistische Postskriptum.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Habermas, Jürgen: *Bewußtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins.* In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. 173–223.

— ders.: *Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland.* In: Ders.: Eine Art Schadensabwicklung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. 25–54.

Hamacher, Werner: *Schuldgeschichte. Benjamins Skizze 'Kapitalismus als Religion'.* In: Kapitalismus als Religion. Herausgegeben von Dirk Baecker. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2003. 77–119.

Hansen, Miriam B.: *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema.* In: October 109 (2004) 3–45.

Hartung, Günther: *Der Stratege im Literaturkampf.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner 2. erweiterte Auflage. Königstein: Athenäum 1985. 15–29.

Heinrich, Richard: *Wahrheit.* Wien: facultas 2009.

Heissenbüttel, Helmut: *Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen.* In: Merkur. 21. Jahrgang (1967) Heft 3. 232–244.

— ders.: *Schriftsteller in der Emigration: Walter Benjamin.* In: Ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1972. 291–315.

Hillach, Ansgar: *'Ästhetisierung des politischen Lebens'. Benjamins faschismustheoretischer Ansatz — eine Rekonstruktion.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 127–167.

— ders.: *Dialektisches Bild.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 186–229.

Hiller, Kurt (Hg.): *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik.* Drei Bände. München: Kurt Wolff Verlag 1919.

Hirsch, Julian: *Die Genesis des Ruhms. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte.* Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1914.

Jauss, Hans-Robert: *Spur und Aura. (Bemerkungen zu Walter Benjamins »Passagen-Werk«)* In: Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. Herausgegeben von Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard. München: Fink 1987. 19–38.

Jennings, Michael: *Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins 'Einbahnstraße'.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 517–528.

Jerzewski, Roland: *Zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin. Zum Engagement-Begriff bei Walter Benjamin und Paul Nizan.* Stuttgart: M & P 1991.

Jhering, Herbert: *Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert.* Herausgegeben von Klaus Völker. München: Kindler 1980.

Kambas, Chryssoula: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer 1983.

— dies.: *Walter Benjamin.* In: Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Herausgegeben von Simone Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994. 57–59.

— dies.: *Walter Benjamin — Adressat literarischer Frauen. Zur Überlieferung von Briefen an Walter Benjamin.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 786–800.

— dies.: *Kunstwerk.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 524–551.

— dies.: *Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. Moderne, Exil und Kulturtransfer in Walter Benjamins Werk.* Hannover: Offizin 2009.

Kaulen, Heinrich: *Der Kritiker und die Öffentlichkeit. Wirkungsstrategien im Frühwerk und im Spätwerk Walter Benjamins.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. Band 2. München: Fink 1999. 918–942.

Kemp, Wolfgang: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Königstein: Athenäum 1985. 223–257.

Kesting, Marianne: *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{13}1968.

Kestenberg, Leo (Hg.): *Kunst und Technik.* Berlin: Wegweiser Verlag 1930.

Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater.* Suttgart: Metzler 1980.

Köhn, Eckhardt: *Ein letzer, wie ich es bin. Bemerkungen zum schriftstellerischen Selbstverständnis Walter Benjamins.* In: Was nie geschrieben wurde, lesen. Frankfurter Benjamin-Vorträge. Herausgegeben von Lorenz Jäger und Thomas Regehly. Bielefeld: Aisthesis 1992. 157–186.

Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

— ders.: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland.* [1929] Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{9}2004.

— ders.: *Minimalforderung an die Intellektuellen.* In: Die Neue Rundschau, Jg. 42 (1931), Band 2, Heft 7 (Juli) 71–75. Wieder abgedruckt in: Ders.: Aufsätze 1927–1931. Schriften, Band 5.2. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. 352–356.

Kraus, Wolfgang: *Der Fünfte Stand. Aufbruch der Intellektuellen in West und Ost.* [1966] Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Krauss, Rolf H.: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie.* Ostfildern: Cantz 1998.

Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien.* Berlin: Akademie 1987.

Küpper, Thomas: *Rezeptionsgeschichte.* (gemeinsam mit Timo Skrandies) In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 17–22.

Llanque, Marcus: *Politische Theorie in politischer Heimatlosigkeit. Walter Benjamin und Ernst Jünger.* In: Intellektuelle in der Weimarer Republik. Herausgegeben von Wolfgang Bialas und Georg G. Iggers. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996. 105–119.

Lefebvre, Henri: *La conscience mystifiée* (mit Norbert Guterman) Paris: Gallimard 1936.

Lenk, Elisabeth: *Warum retten uns die Intellektuellen nicht? Über Sinnstiftung und Selbstüberschätzung. In: Denken im Zwiespalt. Über den Verrat von Intellektuellen im 20. Jahrhundert.* Herausgegeben von Werner von Bergen und Walter H. Pehle. Frankfurt am Main: Fischer 1996. 102–126.

Lindner, Burkhardt: *Habilitationsakte Benjamin.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 324–341.

— ders.: *'Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...'* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. 7–11.

— ders.: *Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins 'positives Barbarentum' im Kontext.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erw. Ausg. Köngistein/Ts.: Athenäum 1985. 180–223.

— ders.: *Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text.* In: Walter Benjamin. 1892–1940. Zum 100. Geburtstag. Herausgegeben von Uwe Steiner. Bern u.a.: Lang 1992. 217–248.

— ders.: *Allegorie.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 50–94.

— ders.: *Mickey Mouse und Charlie Chaplin. Benjamins Utopie der Massenkunst.* In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Herausgegeben von Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. 144–155.

— ders.: *Von Menschen, Mondwesen und Wahrnehmungen.* In: Walter Benjamins Medientheorie. Hg. v. Christian Schulte. Konstanz: UVK 2005. 9–38.

— ders.: *'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'* In: Benjamin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 229–251.

— ders.: *Was ist das* Passagen-Werk? In: Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Herausgegeben von Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 63–72.

Löwy, Michael: *Walter Benjamins Kritik des Fortschritts: Auf der Suche nach der verlorenen Erfahrung.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 214–223.

Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein.* [1923] In: Ders.: Werke. Band II, Frühschriften II. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968.

Lyotard, Jean-François: *Grabmal des Intellektuellen.* In: Ders.: Grabmal des Intellektuellen. [Tombeau de l'intellectuel, 1983] Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995. 9–19.

Makropoulos, Michael: *Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland.* In: Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Herausgegeben von Manfred Gangl und Gérard Raulet. Frankfurt am Main/New York: Campus 1994. 197–211.

Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie.* Frankfurt am Main: Schulte-Bulmke 1965.

Mattenklott, Gert: *Benjamin als Korrespondent, als Herausgeber von 'Deutsche Menschen' und als Theoretiker des Briefes.* In: Global Benjamin. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 575–582.

Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition.* In: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Menke, Bettine: *Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.* In: Gedächtniskunst. Raum — Bild — Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Herausgegeben von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. 74–110.

— dies.: *Sprachfiguren. Name · Allegorie · Bild nach Benjamin.* München: Fink 1991.

— dies.: *Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin.* In: Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Herausgegeben von Sigrid Weigel. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1995. 49–70.

Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Mehring, Franz: *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der klassischen Literatur.* [1893] Berlin: Dietz 1953.

Missac, Pierre: *Es sind Thesen! Sind es Thesen?* In: Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'. Beiträge und Interpretationen. Herausgegeben von Peter Bulthaup. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. 318–336.

Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.* München: Fink 2000.

Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film.* München: Langen 1925.

Müller-Funk, Wolfgang: *Der Intellektuelle als Souverän.* Wien: Deuticke 1995.

Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.* Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2002.

— ders.: *Bertolt Brecht.* In: Benjamin-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. 77–91.

Musil, Robert: *Aphorismen.* In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.

— ders.: *[Vortrag in Paris. Vor dem Internationalen Schriftsteller-Kongress für die Verteidigung der Kultur.]* [1935] In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 8: Essays und Reden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. 1259–1265.

— ders.: *Nachlass zu Lebzeiten.* [1936] In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. 471–561.

Naville, Pierre: *Mieux et moins bien.* [1927] In: La Révolution et les intellectuels. Paris: Gallimard 1975. Deutsch als: Besser und weniger gut. In: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Herausgegeben von Günter Metken. Suttgart: Reclam 1976. 96–107.

Nebelin, Marian: *Benjamin und die Besiegten. Theologie — Verlust — Geschichte.* Hamburg: Dr. Kovač 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Fünf Vorreden. Ueber das Pathos der Wahrheit.* [1872] In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1. Berlin/New York: de Gruyter 1980. 753–760.

— ders.: *Menschliches, Allzumenschliches I.* [1878] In: Ders. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgo Colli und Mazzino Montinari. Band 2. Berlin/New York: de Gruyter 1980. 9–366.

— ders.: *Morgenröthe.* [1881] In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 3. Berlin/New York: de Gruyter 1980. 9–331.

Nomura, Osamu: *Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 391–408.

Opitz, Michael u. *Einleitung.* (Gemeinsam mit Erdmut Wizisla.) In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 9–13.

Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin.* Herausgegeben von Florent Perrier. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Peitsch, Helmut: *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit.* In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Herausgegeben von Karlheinz Barck. Band 2. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. 178–222.

Pethes, Nicolas: *Medium Benjamin. Forschungspolitische Anmerkungen zur Historizität von Theorie.* In: Archiv — Zitat — Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Herausgegeben von Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. 185–202.

Pfohlmann, Oliver: *Literaturkritik in der Weimarer Republik.* In: Literaturkritik. Geschichte — Theorie — Praxis. Herausgegeben von Thomas Anz und Rainer Baasner. München: Beck 2004. 114–127.

Puttnies, Hans G. (Hg.) *Benjaminiana. Eine biographische Recherche.* Herausgegeben von Hans Puttnies und Gary Smith. Gießen: Anabas 1991.

Raddatz, Fritz J.: *Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen. Der Literaturbegriff des preußischen Snobs und jüdischen Melancholikers Walter Benjamin.* In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays 3. Texte zur Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990. 201–233.

Ramuz, Charles Ferdinand: *Mass des Menschen.* Zürich: Büchergilde Gutenberg 1947.

Rang, Florens Christian: *Hugo von Hofmannsthal — Florens Christian Rang, Briefwechsel 1905–1924.* In: Die Neue Rundschau 70 (1959) 402–449.

Raulet, Gérard: *Allegorie und Moderne.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 203–219.

Recki, Birgit: *Aura und Autonomie: zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno.* Würzburg: Königshausen u. Neumann: 1988.

Riese, Hans-Peter: *Kunst: Konstruktiv/Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne.* München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008.

Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* [Qu'est-ce que la littérature? 1947] Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{2}1959.

Schlich, Jutta: *Geschichte(n) des Begriffs 'Intellektuelle'.* In: Dies. (Hg.): Intellektuelle im 20. Jahrhundert in Deutschland. Ein Forschungsreferat. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 11. Tübingen: Niemeyer 2000. 1–114.

Schmitt, Carl: *Politische Romantik.* [1919] Berlin: Duncker & Humblot ^{5}1991.

Schneider, Manfred: *Der Barbar der Bedeutungen: Walter Benjamins Ruinen.* In: Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Herausgegeben von Norbert Bolz und Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. 215–236.

Schoeps, Julius H. (Hg.): *Dreyfus und die Folgen.* Berlin: Edition Hentrich 1995.

Scholem, Gershom: *Walter Benjamin und sein Engel.* In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. 87-138.

— ders.: *Über Benjamins letzte Flucht. Zu einem Bericht von Lisa Fittko.* In: Benjamin und sein Engel. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. 204–210.

— ders.: *Walter Benjamin.* In: Ders.: Walter Benjamin und sein Engel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. 9–34.

Schöttker, Detlev: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

— ders.: *Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 745–773.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben.* In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908. Gesamtausgabe Band 7. Herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. 116–131.

Sontag, Susan: *Im Zeichen des Saturn.* In: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. Frankfurt am Main: Fischer ^{3}2003. 127–148.

Stark, Michael (Hg.): *Deutsche Intellektuelle. 1910–1933. Aufrufe Pamphlete, Betrachtugnen.* Heidelberg: Lambert Schneider 1984.

Sternberg, Fritz: *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht.* Göttingen: Sachse & Pohl 1963.

Stierle, Karlheinz: *Walter Benjamin: Der innehaltende Leser.* In: Fragment und Totalität. Herausgegeben von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. 337–349.

— ders.: *Aura, Spur und Benjamins Vergebenwärtigung des 19. Jahrhunderts.* In: Art social und art industriel. Funtionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. Herausgegeben von Helmut Pfeiffer u.a. München: Fink 1987. 39–47.

Stoessel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin.* München und Wien: Carl Hanser 1983.

Tiedemann, Rolf: *Nachwort.* In: Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{2}1967. 137–152.

— ders.: *Aura.* In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Herausgegeben von Joachim Ritter und Karl Gründer. Band 1. Basel: Schwabe 1971. 652f.

— ders.: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

— ders. (Hg.): *Walter Benjamin 1892–1940. Eine Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann u.a. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1990.

Trotzki, Leo: *Literatur und Revolution.* Übersetzt nach der russischen Erstausgabe von Eugen Schäfer und Hans von Riesen. Essen: Arbeiterpresse-Verlag 1994.

Tsunekawa, Takeo: *Konfiguratives Denken und Allegorie.* In: Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Fink 1999. 191–202.

Valéry, Paul : *Eupalinos oder der Architekt.* [1921] In: PV 2, 7–85.

— ders.: *Fragment eines Descartes.* [1925] In: PV 4, 7–13.

— ders.: *Über die Krise der Intelligenz.* [1925] In: PV 7, 55–74.

— ders.: *Vorrede.* [1928] In: PV 5, 7–11.
— ders.: *Rede über die Dichtkunst.* [1928] In: PV 5, 44–64.
— ders.: *Poésie pure.* [1928] In: PV 5, 65–74.
— ders.: *Die Politik des Geistes. Unser höchstes Gut.* [1932] In: PV 7, 75–104.
— ders.: *Antrittsvorlesung über Poetik am Collège de France.* [1937] In: PV 5, 118–140.
van Doesburg, Theo: (gemeinsam mit: El Lissitzky und Hans Richter:) *Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten.* In: De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Herausgegeben von Hagen Bächler und Herbert Letsch. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer 1984. 56–58.
Voigts, Manfred *Die Mater der Gerechtigkeit. Zur Kritik des Zitat-Begriffes bei Walter Benjamin.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 97–115.
— ders.: *Zitat.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 826–850.
Weber, Thomas: *Erfahrung.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 230–259.
Witte, Bernd: *Benjamin and Lukács. Historical Notes on the Relationship Between Their Political and Aesthetic Theories.* In: New German Critique, Number 5 (Spring 1975) 3–26.
— ders.: *Walter Benjamin — Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk.* Stuttgart: Metzler 1976.
— ders.: *Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{7}2000.
Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht.* In: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin — Theoretiker der Moderne. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin Gropius-Bau von 28. Dezember 1990 bis zum 28. April 1991. Herausgegeben vom Werkbund-Archiv in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin. Gießen: Anabas-Verlag 1990. 113–114.
— ders.: *Revolution.* In: Benjamins Begriffe. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 665–695.
— ders.: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
— ders.: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen. Herausgegeben vom Walter Benjamin Archiv.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

— ders.: *»Im Interesse meines gesammelten Briefwechsels« Nachwelt in Benjamins Briefen.* In: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. Herausgegeben von Detlev Schöttker. München: Fink 2008. 181–193.

— ders.: *'Verzettelte Schreiberei'. Walter Benjamins Archiv.* In: Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Herausgegeben von Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 152–162.

Wohlfahrt, Irving: *Der 'Destruktive Charakter'. Benjamin zwischen den Fronten.* In: Walter Benjamin im Kontext. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 2. erweiterte Auflage. Königstein: Athenäum 1985. 65–99.

— ders. *'Immer radikal, niemals konsequent ...' Zur theologisch-politischen Standortbestimmung Walter Benjamins.* In: Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins 'Passagen'. Herausgegeben von Norbert Bolz und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. 116–137.

Wuss, Peter: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte und Theorie des Spielfilms.* Berlin: Henschel 1990. 255–265.

Zill, Rüdiger: *Produktion/Poiesis.* In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Herausgegeben von Karlheinz Barck. Band 5. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. 40–87.

Zumbusch, Cornelia: *Benjamins Strumpf. Die Unmittelbarkeit des Mediums und die kritische Wendung der Werke.* In: Archiv — Zitat — Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Herausgegeben von Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2005.

5.3 Abstract

Die vorliegende Arbeit versucht eine neuartige Perspektive auf Walter Benjamins *Kunstwerkaufsatz* zu eröffnen, indem die im Aufsatz angewandten Schreibstrategien als Umsetzung eines indirekten politischen Engagements nachgezeichnet werden.

In einem ersten Teil wird Benjamins spezifisches Verständnis von Engagement rekonstruiert, wie er es zwischen den Jahren 1929 und 1935 entwickelte. Dabei wird nicht nur auf die expliziten Äußerungen im Rahmen seiner Kritiken und Essays eingegangen, sondern auch die bisher kaum beleuchtete Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht an einem letztlich gescheiterten Zeitschriftenprojekt dahingehend miteinbezogen. In der kritischen Auseinandersetzung mit Brechts ästhetisch-politischem Ansatz zeichnet sich eine indirekte Auffassung von politischer Einflussnahme im Sinne Benjamins ab. Diese kann bis zum Vortrag *Der Autor als Produzent* im Pariser Exil 1934 als eine Forderung aufgefasst werden, den Theoretiker als einen technisch-reflexiven Informanten der Kunstschaffenden zu verstehen. Indem theoretisches Engagement so einer vorgelagerten, kunstpolitischen Ebene zugewiesen wird, wird deutlich, dass die von ihm geforderte Information und Agitation anderer Intellektueller eine für Benjamin selbst unerfüllte Aufgabe blieb.

Im zweiten Teil der Arbeit wird daher der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* einer Relektüre unterzogen, die Benjamins Anforderungen an dementsprechend engagierte Theoriebildung nachspürt. Dabei kann gezeigt werden, dass nicht nur Verweise auf die literaturpolitische Situation des Jahres 1935 im Einklang mit diesen Voraussetzungen stehen und auch Benjamins aktives Auftreten als intellektueller Informant dem rekonstruierten Schema entspricht. Darüber hinaus erweist sich der Aufsatz auf funktionaler Ebene so konzipiert, dass er gleichzeitig die Qualitäten einer theoretischen Gegenwartsdiagnose und einer provozierenden Thesenschrift vereinen soll. Der oftmals bemerkte Grundwiderspruch des Textes, dass die eigenen politischen Anforderungen nicht mit den in Schwebe gehaltenen Betrachtungen zur Kunst im Zeitalter des Medienwandels der 1930er-Jahre zusammenstimmen, wird somit als eine textuelle Strategie lesbar, die aktiv auf Ein- und Widersprüche von intellektuellen Mitstreitern hin angelegt ist. Diese Form der vorgelagerten Einmischung lässt sich dadurch als konsequente Umsetzung eines indirekten, kooperativen Engagements verstehen, das durch die Aufwertung der Rezipierenden mit Benjamins Überlegungen zum Fortleben von Texten verknüpft werden kann. Gemäß der Anforderungen, gleichermaßen für theoretisches Rüstzeug und intellektuelle Entrüstung zu sorgen, werden zentrale Widersprüche des *Kunstwerkaufsatzes* nachvollziehbar.

5.4 Curriculum Vitae

Matthias Schmidt, geboren 1984 in Wien.
Matura an der Bundeshandelsakademie Wien XIII im Jahr 2003. Danach Zivildienst im Bundesinstitut für Gehörlosenbildung in Wien.

Seit Wintersemester 2004 Diplomstudium der Philosophie, seit Wintersemester 2005 Diplomstudium der Germanistik.

Ab 2009 Mitarbeiter des FWF-Projekts: *Notwendige Verschränkungen: postcolonial-queer. Postkoloniale Theorien und Queertheorien im Dialog mit deutschsprachiger Literatur. Zu den Wechselwirkungen theoretischer Erkenntnisse und literarischer Erkundungen* (Leitung Mag.^{a} Dr.^{in} Anna Babka) am Institut für Germanistik der Universität Wien.
Ab 2009 Herausgeber der interdisziplinären Halbjahresschrift *Triëdere — Zeitschrift für Theorie und Kunst.*

Veröffentlichungen:

"Blinde Passagiere. Eine Betrachtung zum ungewollten Ballast der Zitation bei Homi K. Bhabha." In: *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung — Kritik — Reflexion.* Wien: Turia & Kant. Erscheint Frühjahr 2011.

"Anstelle eines Schlusses. Nachwort zur Übersetzung." In: Trinh T. Minh-ha: *Postkolonialität und Feminismus schreiben. Woman, Native, Other.* Herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Anna Babka unter Mitarbeit von Matthias Schmidt. Wien: Turia & Kant 2010.

"Die Unheimlichkeit des Humanen. Zur Subjektivität in Siegfried Kracauers geschichtsphilosophischen Überlegungen." In: *Triëdere — Zeitschrift für Theorie und Kunst.* Heft 3 (2/2010). 47–57.

"abgegriffenes erleben. Walter Benjamin und der Kitsch." In: *aerosol.* Heft 1/2010. 39–46.

"Queer Reading in den Philologien — Modelle und Anwendungen. Bericht zur Tagung am 2.–5. November 2006 an der Universität Wien." In: *Queer Reading in den Philologien.* Herausgegeben von Anna Babka und Susanne Hochreiter. Göttingen: V & R Unipress 2008. 285–295. (Gemeinsam mit Katrin Brandl)