

global benjamin

Band I

- I Perspektiven und Panoramen
- II Sprechende Allegorie und Theorie der Sprache
- III Erfahrung; Traumschlaf und Wachwelt
- IV Werkausstellung

Band II

- V Kontakte und Korrespondenzen
- VI Prismatische Konjunktionen

Band III

- VII Rezeption und Regulation
 - VIII Zur Anthropologie
 - IX Katastrophe und Katharsis
- Dokumentation

global benjamin

Internationaler
Walter-Benjamin-Kongreß 1992

Herausgegeben von
Klaus Garber und Ludger Rehm

Wilhelm Fink Verlag

Michael Jennings

Trugbild der Stabilität

Weimarer Politik und Montage-Theorie in Benjamins „Einbahnstraße“

Im Jahre 1928 veröffentlichte Rowohlt einen Band mit Aphorismen und Kurzprosa unter dem Titel „Einbahnstraße“; seinerzeit schien der Band für die Regale der Belletristik bestimmt, ein Urteil, das noch heute von vielen Wissenschaftlern geteilt wird.¹ Wie der Schutzumschlag – eine brillante Heraufbeschwörung der Stadtstraße in der Photomontage von Sascha Stone – bereits verdeutlichte, handelte es sich bei Benjamins Buch jedoch viel eher um einen Versuch, die Montage in den Dienst spezifischer soziopolitischer Ziele zu stellen. So war Benjamins Wahl der Form sicher nicht zufällig; er benötigte eine formale Strategie, die ein kontinuierliches Zusammenspiel der oftmals räumlich voneinander entfernten Diskursebenen seines Textes ermöglichte: hoch persönliche Meditationen wechseln ab mit politischem und sozialem Kommentar, mit Philosophie, psychologischen Beobachtungen und Ästhetik. Die subjektive Einfärbung des Textes reicht über die nachhaltige Thematisierung persönlicher Belange, besonders der Liebe, hinaus, indem eine Vielzahl noch persönlicheren Materials miteinbezogen wird: Bezüge auf Personen – auf Benjamins Frau und seine Liebhaberin Asja Lacis – und eine große Anzahl von Benjamins eigenen Traumprotokollen. Jedoch wird dieses äußerst private Material ein ums andere Mal neben Material von direkter politischer und ökonomischer Relevanz gestellt. So ist Benjamins Text durchsetzt von scharfsinnigen Beobachtungen und Kommentaren zum Weimarer Leben.

Dem Leser von Benjamins Text wird dieses eigenartige Wechselspiel der verschiedenen Diskursschichten, die in Verbindung stehen mit der autonomen, aphoristischen Qualität des jeweiligen Textes, zur einmaligen Leseerfahrung. Als Lehrmaterial – ob in einem Kurs über Benjamin oder Weimar – bringt dieser Text selbst die hellsten und engagiertesten Studenten in eine Zwickmühle: einerseits sind sie zwar durchaus in der Lage, der einzelnen Abschnitte Herr zu werden, andererseits stehen sie jedoch vor einem Rätsel, wenn von ihnen verlangt wird, die Gesamtstruktur des Buches zu artikulieren. So möchte ich heute – indirekt – über die

Aus dem Englischen von Gerhard Richter und Michael Jennings.

¹ Welches Urteil natürlich nicht von allen Zeitgenossen geteilt wurde; cf. Blochs große, bis heute ohne Folgen gebliebene Interpretation und die eher bekanntere von Adorno. Ernst Bloch, *Revueform in der Philosophie*, in: id., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M. 1962, pp. 368–371, und Theodor W. Adorno, *Benjamins 'Einbahnstraße'*, in: id., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, pp. 680–685.

Schwierigkeiten beim Lesen der „Einbahnstraße“ sprechen, indem ich versuche, ihre Struktur und die dahinterstehende Theorie darzulegen.

Das Wechselspiel zwischen Persönlichem und Sozialem, auf das ich mich hier beziehe, spiegelt die besondere Genese des Buches wider: sie umspannt zwei Epochen im Leben von Weimar und in dem Walter Benjamins. Der früheste Abschnitt der „Einbahnstraße“, „Kaiserpanorama“, entstand 1923, auf der Höhe der Inflation. „Diese letzten Reisetage durch Deutschland haben mich wieder an einen Rand von Hoffnungslosigkeit geführt und mich in den Abgrund sehen lassen“, schrieb Benjamin an seinen Freund Florens Christian Rang.² Wie wir sehen werden, spielt die Figur des Abgrunds eine tragende Rolle in der Gesamtgestalt des Benjaminischen Textes. Benjamin fuhr damit fort, kleinere Prosatexte zu verfassen (und gelegentlich zu veröffentlichen), Texte, die einmal sein Montage-Buch ausmachen sollten. Der erste Ausschnitt erschien 1925 im Berliner Tageblatt. Die tatsächliche Entstehungszeit des Buches umspannt zeitlich also sowohl die Inflationsjahre als auch die Jahre, die gemeinhin als Stabilisierungsphase bezeichnet werden; von Bedeutsamkeit ist die Tatsache, daß sie einen entscheidenden Moment im Leben Benjamins umfaßt, nämlich seine Wende zum Marxismus.

Die Jahre von 1923 bis 1925 sind in jeder Hinsicht von besonderer Bedeutung in Benjamins geistiger und politischer Entwicklung. Denn zu jener Zeit trat er aus seinen „Lehrjahren der deutschen Literatur“ heraus und schlug, indem er eine Menge dieses Gepäcks mit sich führte, den Pfad des Weimarer Links-Intellektuellen ein. Unter dem Einfluß von Asja Lacis, und nach Lektüre von Georg Lukács' bahnbrechender Vermittlung zwischen der Philosophie des deutschen Idealismus und des Marxismus, nahm Benjamin Kernaspekte des historischen Materialismus in seine eigene Arbeit auf. Die „Einbahnstraße“ stellt das erste bedeutende und bislang überzeugendste Zeugnis der konkreten Natur dieses Kurswechsels dar. So möchte ich heute argumentieren, daß die „Einbahnstraße“ bereits die wesentlichen Aspekte der Theorie dessen vorwegnimmt, mit denen Benjamin später in den dreißiger Jahren seine Arbeit strukturieren sollte, seine „Passagen“-Arbeit. Jedoch ist dieser Text bislang, wo er überhaupt herangezogen wurde, zu den frühen Sonetten und den Denkbildern in den Bereich von Benjamins belletristischer Produktion gestellt worden.³

Der zentrale Textabschnitt, „Kaiserpanorama“, signalisiert Benjamins seinerzeit noch junges Interesse an Deutschlands sozialen Verhältnissen; der nachhaltige Tenor ist hierbei die Misere der unteren Klassen.

² Briefe, p. 299.

³ Die erstaunliche Abstinenz der Benjamin-Industrie in Hinsicht auf die „Einbahnstraße“ dauert bis heute. Nur Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*, Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen, Stuttgart 1988, behandelt den Text in extenso; Fürnkäs präzisiert die Lage des Textes in der Literaturgeschichte, indem er Benjamins Beziehungen zum Surrealismus betont. Er interessiert sich weniger für Interpretation des Textes selber.

Was vielmehr die groteske Isolation Deutschlands in den Augen anderer Europäer erst vollendet, was in ihnen im Grunde die Einstellung schafft, sie hätten es mit Hottentotten in den Deutschen zu tun, das ist die den Außenstehenden ganz unbegreifliche und den Gefangenen völlig unbewußte Gewalt, mit welcher die Lebensumstände, das Elend und die Dummheit auf diesem Schauplatz die Menschen den Gemeinschaftskräften untertan machen, wie nur das Leben irgendeines Primitiven von den Clangesetzlichkeiten bestimmt wird. (97s.)⁴

Es ist völlig charakteristisch für Benjamin, daß die Feststellung des nackten Elends kontinuierlich von einer Analyse jener Umstände begleitet wird, die eine rationale Analyse und eine letztendliche Beseitigung dieser Umstände unmöglich machen. Anstatt jedoch die im „Kaiserpanorama“ vorgenommene Analyse menschlichen Elends mit spezifischen Aspekten der Weimarer Wirtschaftslandschaft in Verbindung zu setzen, führt Benjamin die deutsche Lage auf den fortschreitenden Zerfall des Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparates zurück: „Die Menschen, die im Umkreise dieses Landes eingepfercht sind, haben den Blick für den Kontur der menschlichen Person verloren.“ (99) Und mangelnde Wahrnehmung leitet mangelnde Erkenntnis ein:

Und mehr als jemals sind die Masseninstinkte irr und dem Leben fremd geworden. [...] Wieder und wieder hat es sich gezeigt, daß ihr Hangen am gewohnten, nun längst schon verlorenen Leben so starr ist, daß es die eigentlich menschliche Anwendung des Intellekts, Voraussicht, selbst in der drastischen Gefahr vereitelt. (95s.)

Marx und Lukács folgend, behauptet Benjamin, daß diese menschlichen Vermögen dem allgemeinen Einfluß der Waren zum Opfer gefallen sind, „dem maßlosen Widerstand der Umwelt“ (99).

Aus den Dingen schwindet die Wärme. Die Gegenstände des täglichen Gebrauchs stoßen den Menschen sacht aber beharrlich von sich ab. In summa hat er tagtäglich mit der Überwindung der geheimen Widerstände – und nicht etwa nur der offenen –, die sie ihm entgegensetzen, eine ungeheure Arbeit zu leisten. (99)

Deutlich wird Benjamins lebenslange Gegenüberstellung von Natürlichem (hier das Anorganische) und Menschlichem – also dem Geistigen und dem Rationalen.⁵ Seine Analyse der Macht, die vom Ding und besonders von der Ware ausgeht (was er später im Rahmen der Passagen-Arbeit den „sex-appeal des Anorganischen“ nennt), beruht auf seiner speziellen Biegung des von Marx und Lukács hergeleiteten Begriffs der Verdinglichung.⁶ Benjamin signalisiert seinen Gebrauch dieses Begriffs früh in der „Einbahnstraße“ auf typisch indirekte Art und Weise. Im Ab-

⁴ Zitate aus der „Einbahnstraße“ (GS IV/1, 83–148) werden im Text unter Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

⁵ Cf. Michael Jennings, *Dialectical Images*, Walter Benjamins Theory of Literary Criticism, Ithaca 1987, pp. 67–70, pp. 97–98.

⁶ Cf. op. cit. pp. 70–81, und Bernd Witte, Benjamin and Lukács, *Historical Notes on the Relationship between their Political and Aesthetic Theories*, in: *New German Critique* 56 (1975) 3–26.

schnitt „Mexikanische Botschaft“ zitiert er zunächst Baudelaire bezüglich der Macht des Fetischen und erzählt daraufhin die Anekdote einer mexikanischen Mission. „Gegen ein hölzernes Brustbild Gottvaters wurde von einem Priester ein mexikanischer Fetisch erhoben. Da bewegte das Gotteshaupt dreimal verneinend sich von rechts nach links.“ (91) Die aufgeklärte, anti-mythische Religion, und damit die aufgeklärte Menschheit, muß irgendwie die Unwahrheit der fetischisierten Ware durchschauen und ablehnen.

Benjamin ist bezüglich der direkten Auswirkungen dieses Fetischen auf menschliches Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen ganz unzweideutig. Er empfindet das Wesenhafte des Warenfetischismus als Ambiguität:

Wie alle Dinge in einem unaufhaltsamen Prozeß der Vermischung und Verunreinigung um ihren Wesensausdruck kommen und sich Zweideutiges an die Stelle des Eigentlichen setzt, so auch die Stadt. (100)

Menschliche Vernunft, die Fähigkeit zu unterscheiden und auszusondern wird von der Macht der Ware untergraben und letztlich außer Kraft gesetzt. Dieser in den zwanziger Jahren auf Ambiguität gesetzte Schwerpunkt verbindet die „Einbahnstraße“ nachhaltig mit der Passagen-Arbeit: Benjamin geht hier hinaus über die von Lukács gemachte Feststellung der Existenz einer zweiten Natur, eine von Menschenhand erstellte Umwelt, die eine autonome Existenzform angenommen hat. Benjamin beschreibt die Auswirkungen der Warennetze als Trugbilder: die Welt des Anblicks, der Ware und der Simulation hat keine direkte Beziehung zum Realen, sondern kaschiert und entnaturalisiert es. Als akute Verwirrung unseres Sinnes für Raum und Zeit, für Anwesenheit und Relation, bricht und beugt das Trugbild menschliche Wahrnehmung und Rationalität.

In der „Einbahnstraße“ werden die Auswirkungen dieser Orientierungslosigkeit in erster Linie in räumlichen Begriffen beschrieben. Dabei ist die räumliche Dimension natürlich bereits im Titel enthalten; das Buch ist „eine Organisation oder Konstruktion aus meinen Aphorismen geworden, eine Straße, die einen Prospekt von so jäher Tiefe – das Wort nicht metaphorisch zu verstehen! – erschließen soll, wie etwa in Vicenza das berühmte Bühnenbild Palladios: Die Straße“.⁷ Zum einen bringt der Text diese Empfindung mittels der offenkundigen Autonomie seiner Einzelteile hervor; Erzählstrukturen fehlen völlig, und die gröbere Strategie der Linearität – ein Nacheinanderlesen der Abschnitte – stellt sich sofort als trügerisch heraus, indem sie ein Gefühl der Orientierungslosigkeit hervorruft. Diese Straße hinunterzuschauen soll so sein, wie wenn man sein eigenes Leben an den Rand eines Abgrunds stellt, der uns zu verschlucken droht. Hierbei handelt es sich um genau jenen Effekt, der in „Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung“ beschrieben wird. Benjamin behauptet hier in nur teilweise schelmischer Weise, daß der Detektivroman – den er fleißig las – lediglich deswegen erfunden worden sei, um die Raumkonstellation einer bourgeoisen Wohnung, mit all ihrem Möbel-Überfluß, ihrem Schnickschnack und ihren übersättigten Einwohnern, zu verdeutli-

⁷ Briefe, p. 433.

chen. In dem bürgerlichen Interieur des neunzehnten Jahrhunderts, das „adäquat allein der Leiche zur Behausung wird,“ wimmelt es nur so von „Schnitzereien überquollenen Büfets, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht“, kurzum von jenem „üppigen Orient in ihren Interieurs: der Perserteppich und die Ottomane, die Ampel und der edle Kaukasische Dolch“. (89) Dieser Raum wird von unüberwindlicher Ambiguität markiert. Einerseits hermetisch verriegelt und unvorstellbar insular – der „Erker wird von der Balustrade verschantzt“ –, ist die Wohnung gleichzeitig Burg und Sarg. Das mußte sie sein: im neunzehnten Jahrhundert war die Straße draußen voll von Barrikaden und Revoltierenden: das Heim versprach Selbsterhaltung und Besitzsicherung. Andererseits ist das Heim auch immer ein Anderswo, es existiert in einem metaphorischen Orient, dessen Exotizismus die Stumpfsinnigkeit der tatsächlichen Umgebung verwischt und kaschiert. Die Wohnungsfalle muß zumindest die Illusion von Distanz, Flucht und Freiheit bieten. So ist der Bewohner immer gleichzeitig gefangen und ewig auf der Flucht; seine Existenz läuft fortwährend Gefahr, ihrer Festigkeit und Authentizität beraubt zu werden. Diese Ambiguität kann sich gar als tödlich erweisen:

Hinter den schweren gerafften Kelims feiert der Hausherr seine Orgien mit den Wertpapieren, kann sich als morgenländischer Kaufherr, als fauler Pascha im Khanat des faulen Zaubers fühlen, bis jener Dolch im silbernen Gehänge überm Divan eines schönen Nachmittages seiner Siesta und ihm selber ein Ende macht. (89)

Die vielleicht brillianteste Heraufbeschwörung dieser Form räumlicher Verschiebung erscheint gegen Ende des Bandes, und zwar in „Stehbierhalle.“ Dort wird suggeriert, daß Seemänner beredtestes Beispiel abgeben für den Einfluß der Waren, insofern diese Waren und deren Zwangsgewalt vom internationalen Kapital organisiert und eingesetzt werden. Der Seemann, dessen Arbeit „Führung mit der Ware hält“, ist in hohem Maße einer besonderen Form von Unwahrheit ausgesetzt. „Bis in die Knochen ist die internationale Norm der Industrie für sie präsent, sie sind nicht dupe der Palmen und Eisberge.“ Die Bourgeoisie erfährt diese verwirrenden Mächte hingegen lediglich mittelbar; ihr Zwangsexotizismus ist dabei nur ein indirektes Resultat. Für den Seemann jedoch hört die Welt, in der er reist und lebt, auf, örtlichen, das heißt jeweils erfahrungsspezifischen Charakter zu besitzen.

Die Stadt wird nicht besichtigt sondern eingekauft. Im Koffer des Matrosen liegt der Ledergurt aus Hongkong neben dem Panorama von Palermo und einem Mädchenphoto aus Stettin [...] Er wohnt auf offenem Meer in einer Stadt, wo auf der marseillaiseren Cannebière eine Kneipe aus Port Said schräg gegenüber einem hamburger Freudenhaus und das napoleonische Castel dell'Ovo auf der Plaza Cataluna Barcelonas sich befindet. (145)

Benjamin besitzt eine deutlich flaubertsche Angst vor der Vermischung als der bösesten Form von Ambiguität. Solche eine Vermischung zeigt, „welche Verlogenheit im Reisen steckt“. (145) Dieses Argument könnte auf die „Einbahnstraße“ als ganze erweitert werden: das Reisen durch den Raum des industriellen Kapitalismus ist selbst bereits die Unterwerfung des Ichs unter eine Reihe verwirrender und denaturalisierender Lügen.

In „Spielwaren“ erweitert Benjamin diese Analyse räumlicher Verschiebung und Grenzaufhebung in Richtung auf eine Atmosphäre des Eingeschlossenseins und durch dieses dann wiederum auf größere geschichtliche Vorgänge. Dieser Abschnitt stellt die eindringlichste von Benjamins frühen literarischen Herausforderungen der trügerischen Qualität des Lebens in der modernen Großstadt dar. Die sich verschiebende, völlig anti-perspektivische Qualität der Straße ist in der zweiten Untersektion, „Schießscheiben“, eingefangen, in der der Besucher des Jahrmarkts mit seinem Gewehr von Bude zu Bude zieht. Noch überzeugender beschwört „Unverkäuflich“, eine Vorwegnahme der bekannteren, wenn auch weniger komplexen Metapher der türkischen Puppe in den „Geschichtsphilosophischen Thesen“, eine besondere Geschichtsvision herauf, die durch den trügerischen Schleier des modernen Lebens wahrgenommen wird. Der Besucher einer Ausstellung historischer Bilder begegnet nicht nur einer Puppe, sondern einem ganzen Raum voller Puppen. Dieser Text teilt mit der späteren Erzählung der türkischen Puppe die Vorstellung, daß die Geschichte von unerkannten Kräften vorangetrieben wird, die unter der Oberfläche agieren. Im Gegensatz zu der späteren Meditation werden diese Kräfte hier jedoch nicht benannt. Statt dessen sehen wir die direkten Resultate historischen Wandels. Sogar die Anordnung der beiden großen Tische – an dem dem Betrachter am nächsten befindlichen Ende weit auseinanderstehend, jedoch am anderen Ende eng aneinandergerückt, so daß Möglichkeiten und Perspektivik sich allmählich einschränken, wenn man sich zwischen ihnen bewegt – steht als Geschichtsmetapher; wie eine Einbahnstraße bewegt sich Geschichte zwangsläufig immer der Begrenzung zu, der Reduzierung menschlicher Freiheit. Dabei ist dieser Vorgang jedoch nur durch Zerrspiegel und in der Verkleidung von Vergnügen erfahrbar. Das Kernstück des Texts ist Benjamins Lesart der Erfahrung zeitgenössischer Geschichte. Die aufeinanderfolgenden Beschreibungen der diversen Bilder erwecken den Eindruck der fragmentierten, diskontinuierlichen Erfahrung verzerrter Geschichte; die Puppen selbst kommentieren, in der ihnen eigenen Mischung von Wahrheitsgehalt und protziger Maschinenbewegung, die Arten menschlicher Erwiderns-Rezeption und des Handelns, welche den Menschen als Akteure in geschichtlichen Vorgängen offenstehen – indem sie sie als konditioniert, unvollständig und als primär sich unendlich wiederholend bezeichnen, wobei die Möglichkeit der Veränderung negiert wird.

Interessanterweise handelt es sich bei diesem kurzen Text jedoch nicht nur um eine Anklage einer vom Kapitalismus hervorgerufenen mißlichen Lebenslage: er fungiert als Mikrokosmos der „Einbahnstraße“ im ganzen, indem er darauf besteht, daß sozialer Wandel, oder direkter: politisches Handeln, völlig abhängt von vorausgegangenen Erkenntnisvorgängen, Vorgängen, die aus einer eigentümlichen Art des Sehens entstehen. Entschleierung des Trugbildes, Erkennen der Gründe und Auswirkungen unserer Täuschung, ist dabei absolut notwendig, wenn sich die Dinge ändern sollen. Der Besucher dieser Bude auf Benjamins Jahrmarkt tritt rechts hinein und taucht links wieder auf: wenn die wahre Natur geschichtlicher Zustände auf die Ebene des Bewußtseins emporgehoben wird, folgt notwendigerweise ein Wandel der politischen Perspektive.

Das gleiche Argument, das den Schwerpunkt auf Ambiguität, Trugbild und Erkenntnis legt, dominiert ganz offenkundig auch Benjamins Materialauswahl und Theorieartikulation in der Passagen-Arbeit. Als Schlüsselsymbol der kapitalistischen Metropole des mittleren neunzehnten Jahrhunderts sind die Passagen selbst sowohl das Produkt des Warenkapitalismus als auch die Produzenten eines Trugbildes. Weder ganz drinnen noch ganz draußen, weder ganz Vergnügen noch ganz Kommerz, dienen die Passagen als den Buden auf dem Benjaminschen Jahrmarkt verwandter Raum: aufgrund der Überzeugung, daß sie einen Wissenskern enthalten, der zu sozialem Wandel führen kann, werden Benjamins Textproduktionen fortlaufend allegorisiert. Benjamins Einführung des Begriffs der Ambiguität als zentrale Erkenntniskategorie der kapitalistischen Moderne läßt sich also nicht lediglich in die dreißiger Jahre zurückverfolgen, sondern in den Zeitraum, in dem er die „Einbahnstraße“ konzipierte.⁸

Dabei ist die „Einbahnstraße“ nicht bloß ein Zustandsbericht über die politische Ökonomie Deutschlands in den zwanziger Jahren; denn zusätzlich wird hier der Versuch unternommen, eine neue ästhetische Form zu schaffen, der es möglich ist, in diese Zustände einzugreifen. Entsprechend formuliert Benjamin:

Wer sich der Wahrnehmung des Verfalls nicht entzieht, der wird unverweilt dazu übergehen, eine besondere Rechtfertigung für sein Verweilen, seine Tätigkeit und seine Beteiligung an diesem Chaos in Anspruch zu nehmen. Darum ist die Luft so voll von Lebenstheorien und Weltanschauungen, von Trugbildern, Luftspiegelungen einer trotz allem über Nacht blühend hereinbrechenden kulturellen Zukunft, weil jeder auf die optischen Täuschungen seines isolierten Standpunktes sich verpflichtet. (98s.)

„Standpunkt“ ist hier ein Schlüsselbegriff. Genau wie er den Essay über den Surrealismus auf die Erstellung eines Vorrats neuer optischer Bilder fixiert, die zu Bausteinen sozialen Wandels avancieren könnten, so konstruiert Benjamin die „Einbahnstraße“ um die Notwendigkeit herum, Vorgänge des Sehens, der Wahrnehmung und des Lesens umzuschulen. Das Bezwingen alter und die Erschaffung neuer Standpunkte ist dabei das Herzstück von Benjamins Inangriffnahme; das Wort „Standpunkt“ wurde nicht zufälligerweise gewählt, da seine Position in einer optischen und politischen Rhetorik für beide Textebenen von entscheidender Bedeutung ist.

Nun bleibt jedoch die Frage, wie diese Illusion in Angriff genommen werden kann, das heißt, wie die neue Optik kreiert werden soll. Der erste Abschnitt des „Kaiserpanoramas“ enthält Benjamins erste Formulierung dessen, was zur fundamentalen Einsicht seiner Politik von 1924–1940 werden sollte: nämlich, daß politische Stabilität nicht mehr ist als die Erhaltung von Zuständen der Unterdrückung.

⁸ Cf. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis* (Anm. 3) pp. 252–287, und Bernd Witte, *Walter Benjamins 'Einbahnstraße', Zwischen 'Passage de l'Opera' und 'Berlin Alexanderplatz'*, in: *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, ed. Uwe Steiner, Frankfurt a. M., Bern e.a. 1993, pp. 255–260.

Die hilflose Fixierung an die Sicherheits- und Besitzvorstellungen der vergangenen Jahrzehnte verhindert dem Durchschnittsmenschen, die höchst bemerkenswerten Stabilitäten ganz neuer Art, welche der gegenwärtigen Situation zugrundeliegen, zu apperzipieren. Da die relative Stabilisierung der Vorkriegsjahre ihn begünstigte, glaubt er, jeden Zustand, der ihn depossediert, für instabil ansehen zu müssen. Aber stabile Verhältnisse brauchen nie und nimmer angenehme Verhältnisse zu sein, und schon vor dem Kriege gab es Schichten, für welche die stabilisierten Verhältnisse das stabilisierte Elend waren. Verfall ist um nichts weniger stabil, um nichts wunderbarer als Aufstieg. Nur eine Rechnung, die im Untergange die einzige ratio des gegenwärtigen Zustandes zu finden sich eingesteht, käme von dem erschlaffenden Staunen über das alltäglich sich Wiederholende dazu, die Erscheinungen des Verfalls als das schlechthin Stabile und einzig das Rettende als ein fast ans Wunderbare und Unbegreifliche grenzendes Außerordentliches zu gewärtigen. (94s.)

Benjamins Kritik stellt die Stabilität selbst als eine der Haupttäuschungen dar, die eingesetzt werden, um Wandel zu verhindern. Als nach dem Chaos der Inflationsperiode eine Form von „Stabilität“ nach Deutschland zurückkehrte – und der Zeitraum von 1924 bis 1928 wird im allgemeinen als eine Zeit der Wiederbelebung angesehen, sozusagen als „goldenes Zeitalter“ von Weimar –, konnte diese Stabilität großenteils im Wirtschaftsbereich isoliert werden. Sogar während der Inflation war Deutschland Zeuge einer noch nie dagewesenen Kapitalkonzentration in großen Kartellen und Firmen gewesen, von denen es viele schafften, den Anteil am internationalen Markt, den sie vor dem Krieg besaßen, entweder beizubehalten oder gar auszudehnen. Die kartellierte deutsche Industrie profitierte ebenfalls von grassierenden Konkursverfahren, frühzeitiger Schuldenerlassung im Zuge der Ruhrbesetzung und neuen Steuergesetzen. Jedoch waren Konzessionen an die Arbeiter, wie etwa Realbezüge und Sozialleistungen, im Umfeld der Ruhrbesetzung und allgemeiner Wirtschaftskrise zurückgeschraubt worden. Dabei waren die von der Schwerindustrie erzielten Resultate beeindruckend; 1927 hatte es Deutschland zur nach den Vereinigten Staaten zweitgrößten Industriemacht gebracht. Weniger häufig erinnert man sich jedoch daran, daß die konjunkturelle Erholung und die daraus entstandene Stabilität kaum materielle Gewinne für die Arbeiter mit sich brachte, und, was noch mehr Anlaß zur Sorge gab, die Arbeitslosigkeit sogar höher war, als man sie sich zu Zeiten der Inflation hatte vorstellen können.

Offenkundig hatte Benjamin es sich zur formalen Strategie erkoren, soweit diese vor dem Hintergrund falscher Stabilität artikuliert wurde, eine instabile Form zu benutzen, eine Form, die, durch eine gewisse Labilität, in das Trugbild der Stabilität eindringen und die „wahre Geschichte“, die in den Rissen und Spalten eingebettet war, ins Bewußtsein emporheben konnte. Diese neuartige Textform war die Montage. Nun ist es natürlich Mode geworden, weitläufige Analogien zwischen Montage-Form und engagierten linkspolitischen Positionen zu ziehen: die die Montage ausmachende Doppelbewegung von Destruktion bzw. Zitat von Vorausgegangenem und Umpolung des so gewonnenen Materials zu einer neuen Form wurde als Allegorie gewaltsamen politischen Wandels gelesen. Dabei stand der Gebrauch von Montage-Formen in Weimar konkreten geschichtlichen Situationen

weitaus näher, als derartig grobe Parallelen zu suggerieren vermögen. Die Berliner Dadaisten, insbesondere Hannah Höch, George Grosz und John Heartfield, sahen in der Photomontage die reelle Möglichkeit zur Erstellung eines neuen sozialen Raums für Weimar. Klebebilder wie „Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauch-Kultur-Epoche Deutschlands“ und „Leben und Treiben in Universal City um 12:05 Mittag“ setzten eine atemberaubende Vielzahl von Bruchstücken des alten Kaisersystems einem perspektivisch flachen Hintergrund gegenüber, was die Möglichkeit der Schaffung einer neuen Gesellschaft suggerieren sollte. Die Dada-Montage deutet auf die Möglichkeit nahtloser politischer Transformation des Alten ins Neue hin, besonders da das Neue oft als eine Art fortwährende Revolution empfunden wurde.⁹ Um 1925 wurde es dann nur zu deutlich, daß die Revolution keine bleibenden Auswirkungen auf Deutschland gehabt hatte. Die Einsicht, daß die alte Gesellschaftsordnung überlebt hatte, war weit verbreitet; oftmals wurde diese Einsicht zusammengefaßt mit Bezug auf Theodor Plieviers vielgelesenen Roman „Der Kaiser ging, die Generäle blieben“. Benjamin geht es somit in seinem Gebrauch der Montage viel mehr um die Bereitstellung einer neuen Optik, die mit Erkenntnis- und Analysevorgängen fest verbunden ist – den Vorgängen also von Aufklärung – als um den konkreten Entwurf eines neuen sozialen Raums. Benjamins Text macht es sich zur Aufgabe, eine der Photomontage und der Collage äquivalente Prosaform zu finden; deren analoge Mechanismen sind dabei mitnichten die des Films. Seine Praxis unterscheidet sich jedoch von den meisten anderen Formen literarischer Vereinnahmung des Montage-Prinzips (Döblins „Berlin Alexanderplatz“ ist natürlich hierfür das Paradebeispiel), da er nicht Fragmente bereits bestehender, fertiger Texte, welcher Herkunft auch immer, in sein eigenes Textgefüge mitaufnimmt.¹⁰ Statt dessen besteht der Band aus Kurzprosatexten, die von hoch theoretischen Fragmenten bis hin zum literarischen Kleinod reichen. Benjamin stellt diesen Kurztexten jeweils einen Bezug zu scheinbar belanglosen Bildern des Alltags gegenüber: Tankstellen, Briefmarkensammlungen, Kriegsdenkmäler, Feuermelder. Interessanterweise unternehmen es diese Bruchstücke Weimarer Lebens nicht, die jeweiligen Objekte heraufzubeschwören. Das gesamte „Realgewicht“ jedes Abschnitts liegt allein im Titel verankert. Titel wie „Papier- und Schreibwaren“ oder „Wettannahme“, die konkrete Objekte evokieren, wechseln ab mit Titeln, die sich auf Gebots- und Verbotsschilder beziehen, wie etwa „Vorsicht, Stufe!“ und „Ankleben verboten!“ Im Gegensatz jedoch zur Technik von Photomontage und Collage begnügt sich Benjamin nicht damit, die Zitate der Realität für sich selbst sprechen zu lassen und Bedeutung lediglich erfahren zu lassen durch das Wechselspiel von innerem Bezug zur Außenseite des Bildes und ihrem Bezug auf die übrigen Montageelemente; seine Vorgehensweise hat

⁹ Bloch, Erbschaft dieser Zeit (Anm. 1) p. 273, hat schon 1928 die „Einbahnstraße“ eine „Photomontage“ genannt.

¹⁰ Die beste, wenn auch eigenwilligste Einführung in Benjamins essayistische Praxis bleibt Richard Faber, *Der Collage-Essay, Eine wissenschaftliche Darstellungsform, Homage à Walter Benjamin*, Hildesheim 1979.

also nichts mit der Döblins in „Berlin Alexanderplatz“ zu tun. Statt dessen sucht er den Titel samt den jeweiligen Referenzen durch den darauffolgenden Text zu theoretisieren. Dies unternimmt er aus zwei Gründen. Zunächst einmal aus einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber der scheinbar bloßen Faktizität seines Materials. Sein Kommentar reißt dem zitierten Objekt die letzten illusionären Bruchstücke weg, die sich eventuell noch an dieses klammern; dieser Prozeß war natürlich schon initiiert worden, ganz wie in der Photomontage, durch die gewaltsame Loslösung des Objekts aus seinem ursprünglichen, scheinbar natürlichen Kontext. Durch die Einfügung des Objekts in die Montage sucht Benjamin „die traumatische Energie, den kleinen spezifischen Schrecken [...] aus den Dingen herauszuholen“.¹¹ Jedoch wird seine Vorgehensweise ebenso angespornt von einem grundsätzlichen Vertrauensenzug gegenüber dem herkömmlichen Sprachverständnis. „Die Konstruktion des Lebens“, schreibt er zu Beginn, „liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, die zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind.“ Benjamin war also auf der Suche nach einer „prompten Sprache“, die „sich dem Augenblick wirkend gewachsen zeigt“. (85) Seine Ausgangsmodelle waren dabei nicht in der diskursiven Erzählform angesiedelt, sondern in den literarischen Formen, die ihren Weg in die Dada-Photomontage gefunden hatten: unscheinbare Formen wie Flugblätter, Broschüren, Zeitschriftenartikel und Plakate. Nachdem er die Bedeutsamkeit der typographischen Experimente der Dadaisten hervorgehoben hat, behauptet Benjamin, daß „die Schrift unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinausgezerrt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt wird. Das ist der strenge Schulgang ihrer neuen Form.“ Ihm schwebt eine neue Form vor, in der das Schreiben „immer tiefer in den graphische Bereich ihrer neuen exzentrischen Bildlichkeit vorstößt, mit einem Male ihrer adäquaten Sachgehalte habhaft wird“. (103) Als Paradigma zieht er dabei das statistisch-technische Diagramm heran. Benjamins Theorie der Erfahrung, mit all ihrer Befürwortung des gewaltsamen Schocks als befreiendes Moment, ist hier am Werk.¹²

Diese Kombination von Diskurstheorie und Bezug auf konkrete Objekte in der Lebenswelt gibt Benjamins Text eine neue Qualität. Benjamin versucht, „die äußerste Konkretheit, wie sie dort hin und wieder für Kinderspiele, für ein Gebäude, eine Lebenslage in Erscheinung trat, für ein Zeitalter zu gewinnen“.¹³ Trotz ihrer theoretischen, essayistischen Qualität, behalten die einzelnen Abschnitte der „Einbahnstraße“ einen Großteil der Konkretion, die ihrem Zeitalter eigen ist. Diese Konkretion ist ein Schlüsselbeitrag zur Konstruktion dieser neuen Optik, mit deren Hilfe der Charakter der kapitalistischen Moderne erscheinen soll.

Indem sie die Anzeige, das Diagramm oder die Broschüre privilegiert, zeugt die Sammlung von einer entschiedenen Bevorzugung des Unvollendeten, des Frag-

¹¹ GS IV/1, 528.

¹² Cf. Michael Jennings, *Dialectical Images* (Anm. 5) pp. 82–92.

¹³ Briefe, p. 491.

mentarischen, des Geringfügigen. Benjamins Vorgehensweise stammt aus der Überzeugung, daß nur das, was unbenutzt brachliegt oder bereits weggeworfen ist, frei von ideologischen Beschränkungen der herrschenden Formation ist. Benjamins Vorschläge bezüglich der Auswirkungen eines neuen Standpunktes auf die Wahrnehmung einzelner Elemente der Lebenswelt sind relativ eindeutig. Es ist auch deutlich, daß diese neue Optik sich nie auf einen einzigen, isolierten Brennpunkt beschränkt; sie muß in besonderem Maße kombinatorisch sein, fähig, neue Relationen und neue Wünsche zu suggerieren.¹⁴ In dem Abschnitt mit dem vielversprechenden Titel „Baustelle“ schreibt Benjamin:

Kinder nämlich sind auf besondere Weise geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbar die Betätigung an Dingen vor sich geht. Sie fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten- oder Hausarbeit, beim Schneidern oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein, zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen. (93)

Dieser kurze Text ist, denke ich, der Schlüssel zur Methodologie Benjamins. Er ist zugleich Kommentar zu den Bauprinzipien des Textes, also zur Montage-Form, und überzeugende politische Allegorie. Benjamins Text besteht aus einer Art Überbleibsel, aus dem, was übersehen oder mißbraucht worden ist. So war auch das Scheitern der deutschen Revolution in erster Linie ein Beweis für die Notwendigkeit, neue Bauelemente zu finden, mit denen man ein Gebäude hätte errichten können; es reicht nicht, altes Material einfach umzustellen. Die Revolution hatte lediglich das Alte umgestellt; Armee, Rechtswesen und Bürokratie waren vom alten Kaiserreich übernommen und umgestellt worden. Diese Umstellung hatte jedoch kaum Auswirkungen auf die Fähigkeit dieser Bereiche, so weiter zu wirken wie bislang.

In Benjamins Versuch, ein neues Bauprinzip zu entwerfen, spielen Kinder eine zentrale Rolle. Sogar in der Zeit der letzten Entwürfe zum Buch über Charles Baudelaire beschäftigte er sich noch mit Fourier und der Rolle der Kinder in einer utopischen sozialistischen Gesellschaft.¹⁵ Im vorliegenden Text, also 1928, schreibt er den Kindern die Macht zu, die festgefahrenen Strukturen der Gesellschaft zu umgehen. Die Kinder sind noch nicht der europäischen Malaise von kultureller Erschöpfung und ideologischer Strangulation zum Opfer gefallen. Ihr Besitz einer neuen Intuition suggeriert wiederum die gesellschaftliche Notwendigkeit, neue konstruktive Prinzipien zu entdecken. So bietet der Text letztlich keinen Großplan

¹⁴ Wittes sonst verdienstvolle Interpretation, Benjamins ‚Einbahnstraße‘ (Anm. 8) p. 251s., die Verbindungen zwischen der ‚Einbahnstraße‘ und Benjamins sonstiger Produktion in meisterhafter Weise skizziert, suggeriert eine allzu feste Struktur: er behauptet, daß jeder Textabschnitt eine feste Korrespondenz zu einem bestimmten ‚gegenüberstehenden‘ hat.

¹⁵ Cf. besonders die in der Bibliothèque Nationale befindlichen Notizen zum geplanten Baudelaire-Buch, die nur teilweise in die Gesammelten Schriften aufgenommen sind; cf. GS VII/2, 735–770.

für die Rekonstruktion von sozialem Raum in Weimar, keine Vorschläge bezüglich Engagement und Handeln, sondern „lediglich“ eine neue Sichtweise.

Interessanterweise ist diese Form von rekombinatorischer Logik, die in Benjamins Text letztlich privilegiert wird, eine besondere Art von Intersubjektivität: Liebe. Auf den Schlußseiten der „Einbahnstraße“ dominieren plötzlich Themen der Liebe und der Erotik, die vormals nur gelegentlich erwähnt worden waren. Am offenkundigsten wird dabei die Liebe als letzte Einheit gesellschaftlicher Bindungen ausgewiesen, wobei der menschliche Zweierverband die Form ist, auf der eine Gesellschaft aufgebaut werden muß. In „Wettannahme“ schildert Benjamin die wachsende Privatisierung des Werbens und kontrastiert diese private, bürgerliche Form mit feudaler und proletarischer Verehrung, in der nicht die private Unterwerfung des Partners im Mittelpunkt steht, sondern die öffentliche Bezwungung eines Herausforderers, dessen Niederlage die Freiheit des Partners eröffnet. Diese „Verlegung der erotischen Akzente ins Öffentliche“ (144) leitet eine Reihe thematisch verwandter Gedankenbilder über die Geburt ein. In der „Nachtglocke zum Arzt“ ist das neue Leben Produkt sexueller Erfüllung; im „Torso“ Resultat vormaliger Verausgabung. In beiden Fällen verschränkt Benjamin die persönlichste Vision der Einbahnstraße mit der politischsten: die Vision der Geburt einer neuen Gesellschaft. Der menschliche Körper und der „body politic“, menschliche Vereinigung und die allmähliche Konstruktion einer neuen Nation, werden in Verbindung gesetzt. Obwohl diese Synopsis dem Großteil des Texts eher implizit innewohnt, werden diese beiden Diskurse im Rahmen des letzten Abschnitts, „Zum Planetarium“, so eng miteinander verknüpft, daß retrospektiv Licht auf die gesamte Sammlung fällt:

Der Schauer echter kosmischer Erfahrung ist nicht an jenes winzige Naturfragment gebunden, das wir „Natur“ zu nennen gewohnt sind. In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. Die Macht des Proletariats ist der Gradmesser seiner Gesundung. Ergreift ihn dessen Disziplin nicht bis ins Mark, so wird kein pazifistisches Raisonement ihn retten. Den Taumel der Vernichtung überwindet Lebendiges nur im Rausche der Zeugung. (147s.)

Die Gleichsetzung des menschlichen Körpers mit dem „body politic“ wird hier konkretisiert; in gewisser Hinsicht fällt von diesem letzten Denkbild retrospektiv auch ein Schatten auf Benjamins Sammlung, da es die Revolten von 1918 heraufbeschwört – also den Versuch, eine neue Körperform zu finden – und deren Versagen: der Körper ist rekonvaleszent. Der „body politic“ kann nur dann neu aufgebaut werden, wenn er sich aus den kleinsten Grundformen selbst formt, aus zwei Menschen, die sich agapisch und erotisch verbinden und dann eine Nachkommenschaft erzeugen, die sogleich Material und Gestalt des neuen Staates bildet.

Christian Schulte

Krieger! Denk mal!

Walter Benjamins erster Versuch über Karl Kraus¹

Das nur eine Seite umfassende Kraus-Porträt, das Benjamin 1928 in der „Einbahnstraße“ unter dem Titel „Kriegerdenkmal“ veröffentlicht hat, war die erste einer Folge von insgesamt fünf Karl Kraus gewidmeten Arbeiten.² Es dürfte bereits in den Wochen zwischen dem 8. und dem 30. April 1926 in Paris entstanden sein. Dies sind die Daten zweier an Julia Radt gerichteter Briefe, in deren letzterem der Text neben anderen Stücken aus dem Produktionskreis der „Einbahnstraße“ erstmals erwähnt wird. Benjamin läßt hier die vergangenen Wochen, die er „unter schrecklichen Depressionen verbracht“³ habe, Revue passieren:

Und dann habe ich, als es mir am schlechtesten ging, den ganzen Proust in die Ecke geworfen und ganz für mich allein gearbeitet und einige Notizen geschrieben, an denen ich sehr hänge: vor allem eine wunderschöne über Matrosen (wie sie die Welt ansehen), eine über Reklame, andere über Zeitungsfrauen, die Todesstrafe, Jahrmärkte, Schießbuden, Karl Kraus – lauter bittere, bittere Kräuter, wie ich sie jetzt in einem Küchengarten mit Leidenschaft ziehe.⁴

Benjamin, der nach dem Scheitern seiner Habilitationspläne bemüht war, sich eine Existenz als Journalist aufzubauen, mag die eigene Produktionsstätte erst recht wie ein „Küchengarten“ erschienen sein, als er davon hörte, daß auch Karl Kraus sich in Paris aufhielt. Denn Kraus befand sich Mitte der zwanziger Jahre nicht nur auf dem „Höhepunkt öffentlicher Wirksamkeit“ – in diese Zeit fallen seine großen Polemiken gegen Imre Bekessy und Alfred Kerr, er hatte auch seinen „Höhepunkt der öffentlichen Resonanz“⁵ erreicht. So liest er in den Jahren von 1925 bis 1927 insgesamt zehnmal in Paris aus seinem „Theater der Dichtung“.⁶ 1926 hält er sich vom 16. bis zum 24. April in Paris auf, um drei Vorlesungen an der Sorbonne und zwei im Théâtre du Vieux-Colombiers zu halten.⁷ Im Mittelpunkt dieser Vorlesungen, das sei nur angemerkt, stand die 20. Szene des III. Aktes der „Letzten Tage

¹ Die Werke von Karl Kraus werden nach der von Christian Wagenknecht edierten und seit 1986 bei Suhrkamp erscheinenden Schriften-Ausgabe zitiert (im weiteren: Kraus, Schriften, Vol. I–XX).

² Cf. GS II/3, 1079ss.

³ Briefe, p. 422.

⁴ Op. cit. p. 423.

⁵ Jens Malte Fischer, Karl Kraus, Stuttgart 1974, p. 38.

⁶ Cf. Op. cit. p. 38.

⁷ Cf. Friedrich Jenaczek, Zeittafeln zur Fackel, Themen – Ziele – Probleme, München 1965, p. 58.

der Menschheit“, in der Alfred Kerr als Kriegslyriker entlarvt wird. Aber auch noch aus einem anderen Grund fand Kraus in der Pariser Öffentlichkeit Beachtung. Denn er war bereits im November 1925 von Walter F. Otto und einer Reihe bekannter Professoren der Sorbonne sowohl für den Literatur- als auch für den Friedensnobelpreis des Jahres 1926 vorgeschlagen worden; ein Antrag, der in den beiden folgenden Jahren, wiederum vergeblich, erneuert wurde. Benjamin wird die Publizität von Kraus kaum verborgen geblieben sein. In dem bereits zitierten Brief an Julia Radt verschweigt er sie allerdings und teilt ihr nur lakonisch mit: „Karl Kraus war hier, um den ich mich nicht gekümmert habe.“⁸ Gewiß ist es müßig, über die Motive zu spekulieren, die Benjamins scheinbar gleichgültiger Haltung Kraus gegenüber zugrunde gelegen haben mögen. Aber vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen mit dem Universitätsbetrieb scheint der Zusammenhang der hier latent zum Ausdruck kommenden Idiosynkrasie mit dem akademischen Forum, auf dem Kraus gefeiert wurde, durchaus evident.

Es soll nun im folgenden keineswegs darum gehen, den Text „Kriegerdenkmal“ auf den situativen Kontext seiner Entstehung abzubilden. Dies wäre aufgrund seiner extremen Dichte auch gar nicht möglich. Er soll aber – wie unvermittelt auch immer – als Folie meiner Lektüre präsent bleiben. Denn es ist wohl kein Zufall, daß Benjamin sich ausgerechnet zu dem Zeitpunkt (schriftlich) mit Karl Kraus auseinandersetzen beginnt, als er gerade dabei ist, sich auf eben dem Gebiet zu profilieren, das für ihn beispielhaft von Kraus repräsentiert wird.⁹

I

Im Gegensatz zu Werner Kraft, der in dem Text – wenn auch mit einigem Recht – nur einen „Motivenbericht“¹⁰ des 1931 erschienenen Essays erkennen kann, haben Gershom Scholem und Pierre Missac auf seine ästhetische Qualität hingewiesen. Gehört er für Missac „zu den brilliantesten literarischen Texten ...“, die Benjamin geschrieben hat“,¹¹ so spricht Scholem von einem „wunderbare[n] Stück“, das Benjamin ihm „mit einer fast georgischen Feierlichkeit mit unnachahmlich erhobener Stimme“ vorgelesen habe. „Es machte mir tiefen Eindruck und ich halte es noch heute für eine der schönsten Seiten, die er geschrieben hat.“¹² Der Herausgeber-Kommentar zum Kraus-Essay schließlich konzidiert dem „Kriegerdenkmal“ den Rang eines „bedeutende[n] Stück[s]“,¹³ und zwar auch im Sinne einer Kraus-

⁸ Briefe, p. 424.

⁹ In einem Brief vom 5. 3. 1934 an Brecht nennt Benjamin als viertes Thema der von ihm geplanten Vortragsfolge „L'avantgarde allemande“: „journalisme (Kraus)“ (cf. op. cit. p. 603).

¹⁰ Werner Kraft, *Das Ja des Neinsagers, Karl Kraus und seine geistige Welt*, München 1974, p. 243.

¹¹ Pierre Missac, *Walter Benjamins Passage*, Frankfurt a. M. 1991, p. 93.

¹² Gershom Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. 1975, p. 176.

¹³ GS II/3, 1078.

Deutung. Benjamin, so heißt es, habe hier „Unüberholbare[s] – und gewiß nicht zu Revidierendes – über Kraus ... geschrieben“.¹⁴ Die Tatsache, daß keiner der hier Genannten über eine pauschale Würdigung der ästhetischen Besonderheit bzw. der interpretatorischen Kraft des Textes hinausgegangen ist, dürfte Grund genug sein, ihn eingehender zu befragen.

Wie alle Überschriften in der „Einbahnstraße“ steht auch der Titel „Kriegerdenkmal“ seitlich versetzt über dem äußeren Rand des Textes, in einer Position also, die die Aufmerksamkeit des Lesers stärker als gewohnt in Anspruch nimmt, indem sie den Beginn der Lektüre hinauszögert und ihm Gelegenheit zur Assoziation gibt. Dabei dürfte der Titel eher die Erwartung einer Gedenktafel wecken, die an gefallene Soldaten, *Kriegshelden* erinnert. Statt dessen steht um so überraschender am Beginn des Textblocks – in derselben etwas größeren Schrifttype wie die Überschrift – der Name des noch lebenden Karl Kraus. Darauf folgt, Kurt Krolop zufolge „mit angemessener taciteischer Lapidarität“,¹⁵ der apodiktische Satz: „Nichts trostloser als seine Adepten, nichts gottverlassener als seine Gegner.“¹⁶ Daß der Name Karl Kraus imstande war und es bis heute geblieben ist, Meinungen zu polarisieren, darauf ist des öfteren mit Rekurs auf Benjamins Diktum hingewiesen worden. Zuletzt von Jan Philipp Reemtsma:

Fast alle, die über Karl Kraus schreiben, tun das entweder gegen die ‚Instanz KK‘, oder sie akzeptieren sie. Das in der Regel wütende Bestreiten der einen macht einen ebenso erbärmlichen Eindruck wie der Unterwerfungsstil der anderen. Wenigen nur gelingt es, die ‚Instanz KK‘ zu akzeptieren nicht aus Schwäche, sondern aus Einsicht; keinem ist es bisher gelungen, die Attacke auf die ‚Instanz‘ anders zu beenden als durch Selbstpreisgabe.¹⁷

Als jene Ausnahmen, die sich ihre Selbständigkeit bewahren konnten, nennt er Casetti und Benjamin.¹⁸ Wenn Benjamin die Kraus-Gegner als „gottverlassene“ bezeichnet, so zielt dieses Urteil zum einen auf die *Totschweigetaktik* der Wiener Presse, deren Redakteure befürchten mußten, daß sie sich, wenn sie über Kraus schrieben, satirisch verarbeitet im nächsten Heft der „Fackel“ wiederfinden würden. 1926 aber wird sich Benjamins Verdikt in erster Linie auf die antisemitische Kampagne bezogen haben, die Imre Bekessy ein Jahr zuvor gegen Kraus ange-

¹⁴ Op. cit. p. 1084.

¹⁵ Kurt Krolop, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, 2. Aufl., Berlin 1992, p. 8.

¹⁶ GS IV/1, 121.

¹⁷ Jan Philipp Reemtsma, *Der Bote, Walter Benjamin über Karl Kraus*, in: *Sinn und Form* 43 (1991) 1, 104–115, p. 104.

¹⁸ In diesem Zusammenhang ist auch Alfred Döblin zu erwähnen, dessen 1912 entstandene, unveröffentlicht gebliebene Rezension der Aphorismensammlung „Pro domo et mundo“ eine in ihrer Differenziertheit Karl Kraus gegenüber Benjamin verwandte Form der Darstellung aufweist. Ähnlich wie später Benjamin konstatiert Döblin: „Lächerlich ihn zu vergöttern, lächerlich ihn herabzuziehen. Besser ist es Auge und Ohr zu schärfen für diese neue und fruchtbare Art der Schriftstellerei, welche ehrliche, echte, verantwortungsfrohe Leute aus dem Sumpfe des Litteratentums herausziehen und retten möge.“ (Alfred Döblin, *Karl Kraus*, in: id., *Kleine Schriften I*, Olten 1985, p. 139)

strengt hatte. Denn im März 1925 hatte Bekessy in seinem Blatt „Die Stunde“ ein der Kraus-Biographie Leopold Lieglers entnommenes Kinderbild abgedruckt, auf dem Karl Kraus mit seiner Schwester zu sehen ist. Durch eine Retusche wurde das Photo derart manipuliert, daß beide völlig entstellt wirkten. Bekessy versah das Bild – unter dem Vorwand der Gratulation zu Kraus' einundfünfzigstem Geburtstag – mit dem diffamierenden Kommentar: „Das Bild zeigt den Jubilanten in seinem 11. Lebensjahre mit seiner Schwester, mit der er bekanntlich jetzt einen Erbschaftsstreit führt.“¹⁹ Kraus reagierte prompt und druckte in der nächsten „Fackel“, im Rahmen seiner Rede „Shakespeare hat alles vorausgewußt“, die Benjamin bekannt war,²⁰ beide Photos, das Falsifikat (einschließlich Bekessys Kommentar) und das Original, nebeneinander ab. Da Benjamin 1926 die Sekundärschriften zu Kraus noch nicht zur Kenntnis genommen hatte – er las sie erst 1930 im Rahmen der Vorbereitungen seines großen Essays über Kraus²¹ – mag ihm als einer der „Adepten“ Werner Kraft vorgeschwebt haben, dessen „grenzenlose Begeisterung“²² für Kraus ihm von Beginn an suspekt war. Fünf Jahre später, in seinem Essay, ist es dann die umfassende Kraus-Würdigung Leopold Lieglers, der Benjamins Kritik gilt:

Es ist tief in der Erscheinung von Kraus begründet und ist das Stigma einer jeden ihn betreffenden Debatte, daß alle apologetischen Argumente fehlgreifen. Das große Werk von Leopold Liegler ist aus apologetischer Haltung erwachsen. Kraus als ‚ethische Persönlichkeit‘ zu beglaubigen, ist sein erstes Vorhaben. Das geht nicht.²³

Und an anderer Stelle bezeichnet er es als „das unendlich Fragwürdige“ der Kraus-Anhänger, „daß sie allein aus denen sich rekrutieren, die Kraus selber geistig erst ins Leben gerufen, die er in ein und demselben Akt zeugte und überzeugte. Bestimmen kann sein Zeugnis nur die, denen es Zeugung nie werden kann.“²⁴

Benjamins Versuch über Kraus verweigert sich also ganz bewußt jedem Konformismus. Es geht ihm vielmehr darum, seine spezifische Sicht auf das, was „in der Tiefe der Erscheinung von Kraus begründet“ liegt, also dasjenige, worin Kraus' Zeugnis ihn als dessen Leser *bestimmt*, im Medium der eigenen Zeugenschaft transparent zu machen – möglichst so, daß dem Kraus-Leser seine Meinung pro oder contra genommen wird. Darauf zielt der zweite – rhetorisch ebenso befremdende – Satz: „Kein Name der geziemender durch Schweigen geehrt würde.“²⁵ Mit ihm bestimmt Benjamin seinen eigenen Standort sowohl gegenüber den Adepten wie den Gegnern, er enthält in nuce die Theorie des Textes. Denn beide Denkmotive,

¹⁹ Kraus, Schriften, Vol. XVII, p. 36; cf. dazu Alfred Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus, Eine politische Biographie, Wien 1976, p. 260.

²⁰ Cf. GS II/1, 357.

²¹ Cf. Benjamins Brief an Scholem vom 25. 04. 1930, Briefe, p. 514 sowie das „Verzeichnis der gelesenen Schriften“ (GS VII/1, 462).

²² Scholem, Geschichte einer Freundschaft (Anm. 11) p. 105.

²³ GS II/1, 345.

²⁴ Op. cit. p. 341.

²⁵ GS IV/1, 121.

Name und *Schweigen*, sind innerhalb der Koordinaten des Benjaminschen Denkens streng aufeinander bezogen.²⁶ Ihren sprachphilosophischen Kontext zu referieren ist an dieser Stelle nicht möglich. Ich beschränke mich daher auf eine kontextbezogene Paraphrase. Steht der Name für die authentische Erfahrung der Dinge – sie geben sich im Namen zu erkennen –, so figuriert das intentionslose Schweigen als Bedingung der Möglichkeit sowohl dieser Erfahrung als auch einer ihr entsprechenden Darstellung. Den Namen eines Autors ehren, das heißt für Benjamin im emphatischen Sinne: von der Erfahrung, die sein Werk ermöglicht hat, Zeugnis ablegen, ihr – und damit dem Werk – in der eigenen Darstellung gerecht werden. Weil dies aber im Medium der konventionellen Mitteilungssprache unmöglich ist, da sie jede Partikularität in bereits vorhandene Schemata einzupassen sucht, gilt Benjamins Bemühen einer Sprache, die – möglichst frei von subjektiver Willkür – imstande wäre, dem jeweiligen Erfahrungsgehalt ein Höchstmaß an Evidenz zu verschaffen. Hieraus erklärt sich auch der hohe Anteil an Komparativen, an Bildern und der – freilich nicht unproblematische – Verzicht auf jede Argumentation in seinen Texten, der nicht selten eine apodiktische, sentenzenartige Diktion zur Folge hat.

II

Nach dieser theoretischen Miniatur konfrontiert Benjamin den Leser mit dem Resultat seiner Lektüreerfahrung, die er in einem martialischen Bild verdichtet hat:

In einer uralten Rüstung, ingrimmig grinsend, ein chinesisches Idol, in beiden Händen die gezückten Schwerter schwingend, tanzt er den Kriegstanz vor dem Grabgewölbe der deutschen Sprache. Er, der „nur einer von den Epigonen, die in dem alten Haus der Sprache wohnen“, ist zum Beschließer ihrer Gruft geworden. In Tag- und Nachtwachen harrt er aus. Kein Posten ist je treuer gehalten worden und keiner je war verlorener. Hier steht, der aus dem Tränenmeere seiner Mitwelt schöpft wie eine Danaide, und dem der Fels, der seine Feinde begraben soll, aus den Händen rollt wie dem Sisyphos.²⁷

Benjamin imaginiert Karl Kraus als vorzeitlichen Krieger, der inmitten der katastrophischen Moderne einem atavistischen Ritual huldigt, wild entschlossen, das Grab der deutschen Sprache zu verteidigen.²⁸ Damit ist die Tiefenschicht angedeutet, auf die es Benjamin hier ankommt: es ist, um den Essay von 1931 zu zitieren, der „dunkle Grund, von dem sein Bild sich abhebt, ... nicht die Zeitgenossen-

²⁶ Cf. das Denkbild „In der Sonne“, demzufolge „die Fülle des Worts nur dem zu[fällt], der das Wissen ohne die Namen hat, die Fülle des Schweigens aber dem, der nichts hat als sie“ (GS IV/1, 417).

²⁷ GS IV/1, 121.

²⁸ Winfried Menninghaus zufolge wird Kraus in diesem Bild „als eine Art Schwellengott“ dargestellt; cf. id., Schwellenkunde, Walter Benjamins Passage des Mythos, Frankfurt a. M. 1986, p. 30.

schaft, sondern die Vorwelt oder die Welt des Dämons“.²⁹ Auch einige der Motive, die im Essay das Dämonische charakterisieren, sind in diesem Bild bereits präformiert. Aus dem Kriegstanz wird der einsame Freudentanz eines verschlagenen Rumpelstilzchens, das sich an seinem geglühten Inkognito berauscht.³⁰ Und das unberechenbare Grinsen, von dem sich nicht sagen läßt, ob es nur der Verteidigung oder einem bevorstehenden Angriff gilt, kehrt im Essay als jene zweideutige Mimikry wieder, in der sich die „Grausamkeit des Satirikers“ mit der „Demut des Interpreten“ verschränkt, so daß Benjamin fragt: „Ist Höflichkeit hier Mimikry des Hasses, Haß Mimikry der Höflichkeit geworden?“³¹

In dieser Ambivalenz ist Kraus bereits 1926 dargestellt, nur liegt hier der Akzent auf seinem Verhältnis zur Sprache. Benjamin legt seiner Darstellung die Sachgehalte des für Kraus' Selbstverständnis programmatischen Gedichts „Bekenntnis“³² zugrunde, dessen Eingangsverse er zitiert. Die konservierende Treue des Epigonen Kraus gilt vor allem dem Werk Goethes, dessen Klassizität als formstiftendes Element seiner zeitenthobenen Ursprungsidee für ihn die „höchsten Werte der deutschen Sprache“³³ und damit die moralische Integrität seines Schöpfers verkörpert. An ihm als einer absoluten Norm orientiert, erscheint ihm alles von den Massenmedien, dem Feuilleton längst beeinflusste zeitgenössische Sprechen als Symptom des Verfalls und damit als Angriff auf sein puristisches Sprachideal. Kraus ist zum „Beschließer ihrer Gruft“ geworden, weil er die Sprache der „alten Meister“ in ihrer Humanität verbürgenden Reinheit, ihrer originären, klassischen Gestalt bewahren und durch die *Zeit* retten will. In „dem alten Haus der Sprache“ hat er, wie es weiter in „Bekenntnis“ heißt, sein „eigenes Erleben“, das ihn auffordert, die *Verunreinigung* der Sprache, ihren zweckgerichteten Gebrauch durch den literarischen Journalismus, als dessen Begründer er Heine denunziert, zu vergelten: „Von Rache sprech' ich, will die Sprache rächen / an allen jenen, die die Sprache sprechen.“³⁴ Folgt man seinem Selbstentwurf als „Diener am Wort“,³⁵ der nicht die Sprache beherrscht, sondern von ihr beherrscht wird, so erlebt Kraus jeden intentionalen Zugriff auf sie am eigenen Leibe als eine Innervation, die er nur affektiv verarbeiten kann, indem er den jeweiligen Sprecher mit seinem Haß verfolgt, der für Benjamin „mehr als ein sittlicher ein vitaler“³⁶ ist. So schöpft er, um in Benjamins Bild zu bleiben, „aus dem Tränenmeere seiner Mitwelt“, indem er die apologetischen Phrasen z. B. der Kriegsberichterstatter zitierend aufspießt, um sie – immer wieder aufs neue und dem Anlaß entsprechend – im Kontext seiner entlarvenden Satire gegen ihre Urheber zu richten: „mein Muß ist's nun einmal“, heißt es in „Original-

²⁹ GS II/1, 345.

³⁰ Cf. l. c.

³¹ Op. cit. p. 347.

³² Cf. Kraus, Schriften, Vol. IX, p. 93.

³³ Krolop, Sprachsatire (Anm. 14) p. 197; zur paradigmatischen Bedeutung Goethes und seiner Zeit für Kraus cf. weiterhin op. cit. p. 170 und 172.

³⁴ Kraus, Schriften, Vol. IX, p. 93.

³⁵ Kraus, Schriften, Vol. VIII, p. 116.

³⁶ GS II/1, 334.

bericht aus Innsbruck“, „den Mißton nachzusingen, von dem mir's in den Ohren klingt.“³⁷ Dieser Mißton, auf den Kraus rein affektiv, reflektorisch reagiert, konstituiert jene „schlechte Unendlichkeit“,³⁸ die seinen hoffnungslosen Kampf gegen die Presse bestimmt. Denn dieser Kampf spielt sich in einem Raum ab, der von der ephemeren Zeitungsphrase – dem „sprachliche[n] Ausdruck der Willkür ...“, mit der die Aktualität im Journalismus sich zur Herrschaft über die Dinge aufwirft“³⁹ – längst okkupiert worden ist und in dem folglich der Wertekanon des klassischen Humanismus, dem das Kraussche Ursprungsideal wesentliche Impulse verdankt, seinen *Sitz im Leben* spätestens seit dem Ersten Weltkrieg endgültig verloren hat. Die Phrase dominiert einen erfahrungsarmen, leeren Raum. Ihre Omnipräsenz und scheinhafte Realitätsnähe macht sie den überkommenen Idealen ebenso überlegen wie die Reklame der Kritik.⁴⁰ Benjamin hat die Unmöglichkeit, ihr zu entkommen bzw. sie durch *Altbewährtes* zu substituieren, in einer knappen Reminiszenz an eine alltägliche Großstadterfahrung, von der auch die „Fackel“ zahlreiche Zeugnisse enthält,⁴¹ reflektiert und in ein eindringliches Bild gefaßt. Es handelt sich um das erste der drei unter dem Titel „Halteplatz für nicht mehr als drei Droschken“ versammelten Stücke, die dem „Kriegerdenkmal“ unmittelbar vorausgehen. Im Rahmen dieser Konstellation sowie durch seine radikale metaphorische Zuspitzung kann es als allegorisches Menetekel gelesen werden.

Ich stand an einer Stelle zehn Minuten und wartete auf einen Omnibus. ‚L'Intran... Paris-Soir... La Liberté‘ rief hinter mir ununterbrochen mit unverändertem Tonfall eine Zeitungsfrau. ‚L'Intran... Paris-Soir... La Liberté‘ – eine Zuchthauszelle von dreieckigem Grundriß. Ich sah vor mir, wie leer es in den Winkeln aussah.⁴²

Die monotone Permanenz, mit der die Rufe der Zeitungsfrau auf die potentielle Leserschaft einschlagen, führt die Freiheit, die „La Liberté“ bereits im Namen suggeriert, ad absurdum. Als ein Warenzeichen unter anderen konkurriert *Liberté* nicht mit der realen Unfreiheit, sondern im Kampf um den höheren Absatz nur noch mit Blättern gleichen Schlages („L'Intran“/„Paris-Soir“). Zur bloßen Größe im Entscheidungsprozeß der Konsumenten depraviert, hat Freiheit nur mehr den Status eines marktgängigen Lippenbekenntnisses, eines ideologischen Surrogats, das den *Zuchthaus*charakter des sozialen Raums erträglich macht. Wie kaum ein anderer hat Kraus über die entstandene Leere, die durch die Presse mediatisierte Entfremdung, Klage geführt, doch stets im Namen eines traditionellen – *allmenschlichen* – Humanitätsideals, das die Bewahrung der ursprünglichen Reinheit aller Kreatur postuliert, nie aber im Zeichen der Erkenntnis ihrer gesellschaftlichen Be-

³⁷ Kraus, Schriften, Vol. XVI, p. 108.

³⁸ GS IV/1, 122.

³⁹ GS II/1, 335.

⁴⁰ Cf. GS IV/1, 132.

⁴¹ Cf. Kraus, Schriften, Vol. VIII, p. 276s.; Vol. X, p. 670.

⁴² GS IV/1, 120. Auf den Zusammenhang des Kraus-Porträts mit diesem Stück und dem Text „Feuermelder“ hat bereits Helmut Arntzen hingewiesen; cf. id., Karl Kraus und die Presse, München 1975, p. 9.

dingtheit. „Den immer gleichen Sensationen“, so heißt es im Kraus-Essay, „mit denen die Tagespresse ihrem Publikum dient, stellt er die ewig neue ‚Zeitung‘ gegenüber, die von der Geschichte der Schöpfung zu melden ist: die ewig neue, die un- ausgesetzte Klage.“⁴³ Als Signatur der Krausschen Presse-Kritik erkennt Benjamin die „ewige Wiederkehr“, die er im Konvolut D des „Passagen-Werkes“ als „die Grundform des urgeschichtlichen, mythischen Bewußtseins“ bezeichnet, das „wohl eben darum ein mythisches“ ist, „weil es nicht reflektiert“.⁴⁴ „Ihm ist als verborgene Figur die Vergeblichkeit einbeschrieben, die einigen Helden der Unterwelt“ – Benjamin nennt Tantalus, Sisyphos und die Danaiden – „an der Stirne geschrieben steht“.⁴⁵ Da Kraus die Presse – wie die Prostitution – als „Naturphänomen“ begreift, kann Benjamin konstatieren, daß ihm „der soziologische Bereich nie transparent“⁴⁶ werde. Daher bleibt seine Kritik allein von seiner Fähigkeit zum Mitleiden als einem rein kreatürlichen Impuls motiviert, ein Opfer der Vernunft, das ihn hindert, die „wahrhaft ihm verbündeten Gewalten“⁴⁷ zu erkennen.

III

Pierre Missac spricht im Zusammenhang mit dem „Kriegerdenkmal“ sehr treffend von einer „wesentlichen Ambiguität“, die Benjamins Kraus-Darstellung aufweise. Er bezeichnet den Text als

eine gute Art, dem Unglück einer Niederlage ebenso zu entfliehen wie der Schande, die mit Siegen einhergeht. ... Hommage und Ironie sind so wohlausgewogen, daß es schwierig ist, auch nur den geringsten Aufschluß daraus zu ziehen, welches dieser gemischten Gefühle beim Kritiker die Oberhand gewinnt.⁴⁸

In der Tat geht es Benjamin nicht um eine bündige Kraus-Interpretation, deren Ziel doch nur selbstgenügsame Eindeutigkeit wäre. Seine Darstellung zielt vielmehr auf das Auflockern erstarrter Positionen wie die der „Adepten“ und der „Gegner“, sie setzt sich bewußt dem Gegenstand aus – auch mit dem Risiko, ihn möglicherweise zu verfehlen. Aber hierin liegt die einzige Chance, ihn in seiner ganzen widersprüchlichen Komplexität zu zeigen, ihm gerecht zu werden. Denn im Anschluß an die rhetorischen Fragen – „Was hilfloser als seine Konversion? Was ohnmächtiger als seine Humanität? Was hoffnungsloser als sein Kampf mit der Presse? Was weiß er von den wahrhaft ihm verbündeten Gewalten?“⁴⁹ –, denen die Funktion eines deiktischen Gestus zukommt, der, ohne eine Antwort zu liefern, all jene Punkte aufzeigt, die Kraus aus Benjamins Sicht zum Scheitern verurteilen, schlägt der Text

⁴³ GS II/1, 345.

⁴⁴ GS V/1, 177.

⁴⁵ Op. cit. p. 178.

⁴⁶ GS II/1, 353.

⁴⁷ GS IV/1, 121.

⁴⁸ Missac, Benjamins Passage (Anm. 10) p. 93.

⁴⁹ GS IV/1, 121.

abrupt um. Denn nun hebt Benjamin – in derselben Stillage – die mimetischen Fähigkeiten vor allem des Lyrikers und Goethe-Epigonon ausdrücklich hervor:

Doch welches Sehertum der neuen Magier läßt sich vergleichen mit dem Lauschen dieses Zauberpriesters, dem eine abgeschiedene Sprache selbst die Worte eingibt? Wer hat je einen Geist beschworen wie Kraus in den ‚Verlassenen‘, als ob sie vor dem nie gedichtet worden wäre, die ‚Selige Sehnsucht‘?⁵⁰

Der Ausfall der Reflexion wird hier kompensiert durch die magisch-erotische Beziehung des Lyrikers zur Sprache, in der Benjamin bereits Konturen seiner eigenen – erst später entwickelten – Konzeption der Aura erkennt. Schon in seiner 1922/23 entstandenen Abhandlung „Schemata zum psychophysischen Problem“ hat er unter dem Stichwort „Nähe und Ferne“ beide Gedichte, „Die Verlassenen“ von Kraus und Goethes „Selige Sehnsucht“, miteinander konfrontiert: als zwei verschiedene und doch einander entsprechende Versuche, das Problem des Eros poetisch zu verarbeiten. Die Passage schließt mit dem Satz: „So ist der Abgrund die Urtatsache, die in jeder innigsten erotischen Nähe erfahren wird.“⁵¹ Diese Nähe verdankt sich der Aufmerksamkeit des treuen Sprachdieners, die imstande ist, selbst eine abgeschiedene Sprache zu beschwören und mit dem Vermögen zu belohnen, ihr Grab, als dessen Beschließer Kraus eingangs gezeigt wurde, zu verlassen und sich ihm mitzuteilen – ohne aber, und darin liegt die zweideutige Abgründigkeit der Krausschen Mimesis, wirklich den Blick aufzuschlagen. Denn erst aufgrund der von Kraus präntendierten Ursprungsnähe avanciert die Sprache der „alten“ Meister zu einem zeitlosen Ideal, das seine geschichtliche Signatur nicht zu erkennen gibt. Daher bleiben – wie die folgende Passage zeigt – die Mitteilungen, die Kraus von der Sprache empfängt, ambivalent:

So hilflos wie nur Geisterstimmen sich hören lassen, sagt das Raunen aus einer chthonischen Tiefe der Sprache ihm wahr. Jedweder Laut ist unvergleichlich echt, aber sie alle lassen ratlos wie Geisterrede. Blind wie die Manen ruft die Sprache ihn zur Rache auf, borniert wie Geister, die nur die Blutstimme kennen, denen gleich ist, was sie im Reich der Lebenden anstiften. Aber er kann nicht irren. Unfehlbar sind ihre Mandate. Wer ihm in den Arm läuft, ist schon gerichtet: sein Name selber wird in diesem Mund zum Urteil.⁵²

Echt, unfehlbar – und doch hilflos, ratlos, blind und borniert sind also die Botschaften der Sprache, in deren Dienst Kraus sich gestellt hat – einer Sprache, die der Epigone in ihrer jeweiligen Ursprungsgestalt verehrt und die – derart hypostasiert – keinen „historischen Index“⁵³ besitzt, durch den sie mit der Gegenwart kommunizieren könnte. Sie ist vielmehr in jedem Augenblick gleichermaßen aktuell und damit in keinem mehr.

⁵⁰ L. c.

⁵¹ GS VI, 87; cf. dazu vor allem GS II/1, 362.

⁵² GS IV/1, 121.

⁵³ GS V/1, 577.

Auch wenn Benjamin im „Kriegerdenkmal“ diese geschichtsphilosophische Denkfigur noch nicht entfaltet, so ist doch seine Kritik an Kraus, die Feststellung seines Scheiterns durch sie motiviert. Da Kraus der Überlieferung statt einer Lehre, einer spezifisch an ihn und seine Zeit gerichteten Botschaft, nur einen invarian-ten Maßstab abgewinnt, als dessen Vollstrecker er sich begreift, ist er quasi blind für die Forderungen der Gegenwart, gelingt ihm keine „citation à l'ordre du jour“.⁵⁴ Sie wäre auch nicht Urteil, sondern „urteilslose[n] Vollstreckung“,⁵⁵ die kritisch-bewußte Aneignung der Tradition als „Scheidung des Wahren vom Falschen“⁵⁶ unter dem Gesichtspunkt ihrer Aktualität. In welchem Maße Kraus die Möglichkeit, solche Aktualität im Erfahrungsraum seiner Gegenwart *wiederzuerkennen*, ausgeschlossen hat, zeigt die folgende Dialogpartie aus der 49. Szene des 5. Aktes der „Letzten Tage der Menschheit“, in der der Optimist, der sich eine Zigarette anzünden will, dem defätistischen Nörgler das Stichwort bringt: „Sonderbar, kein Zündholz fängt.“ Darauf der Nörgler: „Ich sage, weil es gelungen ist, die Welt in Brand zu stecken!“⁵⁷ Ohne es zu wollen, bekennt hier der unzeitgemäße Nörgler, Kraus' alter ego, seine Ratlosigkeit ein. Benjamins Text „Feuermelder“, der dem „Kriegerdenkmal“ nachgeordnet ist, enthält einen Satz, der sich wie eine Replik darauf liest: „Bevor der Funke an das Dynamit kommt, muß die brennende Zündschnur durchschnitten werden.“⁵⁸

Aus Benjamins Sicht scheitert Kraus, weil er nicht auf die (wie gering auch immer vorhandenen) Handlungsspielräume reflektiert, die in jeder Gegenwart unter ihren spezifischen Bedingungen erschlossen werden können und müssen, weil er statt dessen aus theoretischer Hilflosigkeit, Trauer und Wut von einem längst obsolet gewordenen idealistischen Standpunkt aus die eigene Epoche in toto verwirft und den „Untergang der Welt durch schwarze Magie“ konstatiert. Der „Feuermelder“ schließt denn auch mit dem Satz: „Eingriff, Gefahr und Tempo des Politikers sind technisch – nicht ritterlich.“⁵⁹ Diese zunächst befremdende Feststellung enthält nichts weniger als die typisierende Konstruktion des Politikers aus eben den Extremen, die jede politische Erfahrung in der Moderne konstituieren. Benjamin rückt die aktiven und passiven Bestimmungsmerkmale „Eingriff, Gefahr und Tempo“ in eine Konstellation, die aufgrund ihrer Attribuierung als „technische“ an eine nüchtern-pragmatische Haltung appelliert, die dem eigenen Zeitalter, seinen spezifischen Forderungen und Möglichkeiten, nicht aber einem hypostasierten Wertesystem *entspricht*.⁶⁰ Analog zum Film, der für Benjamin „die der gesteigerten

⁵⁴ GS I/2, 694.

⁵⁵ GS II/1, 287.

⁵⁶ GS I/3, 1160.

⁵⁷ Kraus, Schriften, Vol. X, p. 658.

⁵⁸ GS IV/1, 122.

⁵⁹ L. c.

⁶⁰ Cf. zu Benjamins Ethos der Entsprechung seinen Brief an Scholem vom 17. 04. 1931, in dem er schreibt: „ich bin entschlossen, unter allen Umständen meine Sache zu tun, aber nicht unter jedem Umstand ist diese Sache die gleiche. Sie ist vielmehr eine Entsprechende.“ (Briefe, p. 530)

Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform“ ist, weil er die „tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates“⁶¹ zu beherrschen lehre, begreift Benjamin den Politiker als die Figur, die – mit einem Höchstmaß an mimetischer Flexibilität und Geistesgegenwart ausgestattet – mit dem Tempo der technifizierten Moderne nicht nur schrittzuhalten vermag, sondern darüber hinaus ihre mörderischen Konsequenzen zu durchkreuzen versteht, indem sie ihre Todestechniken bewußt aneignet und umfunktioniert.

Von dieser radikal dem *Jetzt* verpflichteten Forderung aus wird der Anachronismus des Kriegers Kraus, der „auf einem archaischen Felde der Ehre“⁶² kämpft, noch einmal evident – und auch der appellative Gestus des Titels, auf den Josef Fürnkäs hingewiesen hat. Ihm zufolge soll „das ‚Denkmal‘ für den zu Lebzeiten schon verewigten Krieger ... zum ‚Denk mal!‘ für die Lebenden, die Leser werden“.⁶³ Diese Einladung zur Reflexion verdankt sich primär der allegorisierenden Darstellung, die Benjamin Kraus zuteil werden läßt. Ihr Ziel ist die „Mortifikation“⁶⁴, die Stillstellung des mythischen Regelkreislaufs, in dem Kraus, der auf seine Anlässe kontinuierlich in immer derselben Weise reagiert, befangen ist. Das Denkmal erweist Kraus „die Ehren seines Todes“⁶⁵, indem es „das Leben“ von seinem Gegenstand „abfließen“⁶⁶ läßt, sein *Dämonisches* feststellt. Auf diese Weise stellt es die ambivalenten Kräfte, die in Kraus' Kampf verborgen wirken, dem Denkenden zur Disposition. Es zielt auf den Augenblick des Erwachens. Das von Benjamin entworfene Bild von Kraus, das sich – analog zum „Stirb und werde“ aus Goethes „Seliger Sehnsucht“ – im Zuge der Textentwicklung immer wieder aufs neue negiert und sich jeder Einsinnigkeit entzieht, ist bereits ein dialektisches. Sein Appell dürfte nicht zuletzt dem apostrophierten Krieger selber gelten: Aus dem Vollstrecker mythischer Mandate soll ein Stratege, ein Denkender werden, der seine Kräfte – auch und gerade seine Affekte – ebenso sinnvoll und listenreich einzusetzen versteht wie die Techniken, die seiner Produktion zur Verfügung stehen. Gelänge ihm dies, so hätte er die „wahrhaft ihm verbündeten Gewalten“ erkannt und in seinen Dienst genommen.

Benjamin dürfte den ja noch lebenden Karl Kraus schon allein deshalb zum Kreis der Adressaten seines Textes gezählt haben, weil er in ihm – aufgrund seiner intransigenten Haltung gegen jede Form der Korruption sowie der von ihm entwickelten sprachkritischen Techniken (Zitat/Montage) – fast anderthalb Jahrzehnte lang einen potentiellen Bündnispartner erkannte. Das früheste Zeugnis dieser Periode ist ein Brief an Scholem vom 29. Dezember 1920, aus dem hervorgeht, daß er Kraus bereits „ganz auf dem Wege zum *großen* Politiker“⁶⁷ sah. Ihr Ende fand die-

⁶¹ GS I/2, 503.

⁶² GS IV/1, 121.

⁶³ Josef Fürnkäs, Surrealismus als Erkenntnis, Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen, Stuttgart 1988, p. 255.

⁶⁴ GS I/1, 357.

⁶⁵ GS IV/1, 121.

⁶⁶ GS I/1, 359.

⁶⁷ Briefe, p. 251.

se im Kern solidarische, jedoch einseitige Beziehung – Kraus hat die ihm gewidmeten Arbeiten Benjamins zwar zur Kenntnis genommen, sie aber gründlich mißverstanden⁶⁸ – erst 1934, zwei Jahre vor dem Tod des Satirikers, als dieser, im Glauben „das kleinere Übel“⁶⁹ gegenüber Hitler zu wählen, für die Politik von Dollfuß votierte. Benjamins Reaktion auf „den schnellen Fall des guten Unwissenden“, dem Brecht ein eigenes Denkmal⁷⁰ gesetzt hat, läßt die Hoffnungen erahnen, die er dem Werk von Kraus entgegengebracht hatte. An Werner Kraft schreibt er am 27. September:

Wer kann nun eigentlich noch umfallen? Ein bitterer Trost – aber auf dieser Front werden wir keinen Verlust mehr haben, der neben diesem auch nur der Erwähnung wert wäre. Der Dämon ist stärker als der Mensch bzw. der Unmensch gewesen: er konnte nicht schweigen und so hat er – im Selbstverrat – den Untergang des Dämons gefunden.⁷¹

⁶⁸ Cf. GS II/3, 1082.

⁶⁹ Briefe, p. 616.

⁷⁰ Cf. Bertolt Brecht, *Die Gedichte*, Frankfurt a. M. 1981, p. 505s.

⁷¹ Briefe, p. 623.

Bernd Müller

Zum Zusammenhang von Spiel und Erlösung in Benjamins Kafka-Essay

I

Nicht ohne tiefere Absicht hat Benjamin den zweiten Abschnitt seines Kafka-Essays von 1934 mit der Überschrift „Ein Kinderbild“ versehen. Darunter steht zunächst die Beschreibung eines Photoporträts des etwa vier Jahre alten Kafka,¹ die eine große Ähnlichkeit mit einem Text aus Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ aufweist. Auch dort findet sich die Erinnerung an die Situation des Photographiertwerdens, und deren Umstände sind den bildgewordenen des Kafkaporträts nahezu gleich. Beide Male sind es die schwülstigen Kulissen des Photoateliers, die bürgerliches Intérieur der Jahrhundertwende simulieren, zwischen denen sich das porträtierte Kind gleichsam verliert. Einen Ausdruck Kafkas zitierend,² schreibt Benjamin, selten sei die „arme, kurze Kindheit“ ergreifender Bild geworden.³ Über den Eindruck, den ein eigenes, ähnliches bei ihm erweckte, heißt es in der „Berliner Kindheit“: „Doch das gequälte Lächeln des kleinen Äplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz [...] sich in mich senkt.“⁴ Und wie beim eigenen Porträt offenbart sich die Selbstentfremdung des Kindes auch bei Kafka im Blick: „Unermeßlich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbestimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohres hineinhorcht.“⁵ Auch diese Geste des Hineinhorchens findet sich in der „Berliner Kindheit“, hier jedoch erst beim Erwachsenen, der dieser Kindheit eingedenkt: „Ich hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr.“⁶ Die große physiognomische Nähe in den beiden Bildbeschreibungen signalisiert eine weitgehende Überschneidung der Arbeit des Interpreten mit dessen eigener Selbstausslegung. Die darin zutage tretenden identifikatorischen Momente entstammen jedoch nicht, wie man meinen könnte, einem bloßen Willkürakt des Interpreten, in dem dieser sich an die Stelle dessen setzte, dem seine Bemühungen gelten. Sie gründen auch nicht allein in dem hier momentan bildgewordenen Erfahrungsraum, etwa in der zu dieser Zeit üblichen Ausstattung der Ateliers, „welche mit ihren Schemeln und

¹ Cf. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka, Bilder aus seinem Leben*, Berlin 1983, p. 26.

² Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, ed. Paul Raabe, Frankfurt a. M. 1970, p. 203.

³ GS II/2, 416.

⁴ GS IV/1, 261.

⁵ GS II/2, 416.

⁶ GS IV/1, 261.