

Auf den Spuren des Surrealismus in Walter Benjamins *Passagen-Werk*

Barbara Di Noi

Abstract: Dem Surrealismus ist nämlich Benjamins Methode der literarischen Montage verpflichtet und selbst die Idee der Verflechtung von Mythos und technischer Technologie, die Anschauung, dass der Mythos selbst mitten in der Epoche der technischen Errungenschaften seine unheimliche Wiederkehr machen kann, lässt sich – wenn auch über verwickelte Umwege – auf die Surrealisten zurückführen. Diese waren tatsächlich die ersten gewesen, die aus den fragmentarischen Übrigbleibseln der veralteten Technologie die Spuren der Zukunft herablesen konnten. Die wichtigsten Spuren des Surrealismus sind im *Passagen-Werk* in den Konvoluten über das unterirdische Paris, in Baudelaire-Konvolut und schließlich in denjenigen, die sich mit der Theorie des Aufwachens befassen. In der surrealistischen profanen Erleuchtung verschmelzen nach Benjamin die revolutionäre und uralte Utopie einer klassenlosen Gesellschaft und die Reaktivierung der dichterischen Einbildungskraft.

Keywords: Aufwachen, Materialismus, Kindheit, Jetztzeit, Rezeption, Mythos, Utopie, profane Erleuchtung.

Kaum ein Intellektueller der Weimarer Republik hat sich so intensiv mit der französischen surrealistischen Strömung auseinandergesetzt wie Benjamin in dem 1929 erschienenen Aufsatz *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*.¹ Schon in dem Untertitel klingt Benjamins trauernder Ton des Nachruhms an, der auch das 1927 angefangene *Passagen*-Projekt bestimmt und auf die prekären Verhältnisse Europas und der Weimarer Republik hinweist.

Der *Surrealismus*-Essay war bestimmt nicht Benjamins letztes Wort über die französische Avantgarde.² Stark dem Surrealismus verpflichtet ist auch das erwähnte *Passagen*-Projekt, an dem er bis zum Todesjahr arbeiten sollte und in dessen Mittelpunkt unter den Konvoluten über die ephemeren, heterogensten Aspekten der Archäologie des 19. Jahrhunderts das *Baudelaire*-Konvolut hervorragt.³ Mit den beiden Exposés *Paris die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1935) und *Über einige Motive bei Baudelaire* (1938) lassen sich

¹ Linda Maeding, „Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption.“ *Revista de Filología Alemana*. 2012: 20: 11-28. ISSN: 1133-0406. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827600001>

Accessed on July 5, 2024.

² Benjamins Rezeption des Surrealismus hatte 1928 mit der *Einbahnstraße* ihren Höhepunkt erreicht. Unter manchem Aspekt stellt das *Passagen*-Werk ausgerechnet die Fortsetzung des Experiments dar, das Benjamin mit der *Einbahnstraße* im Zeichen des Surrealismus angefangen hatte. Diesmal aber mit dem Kollektiv als Fluchtpunkt.

³ Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Annäherung an das "Passagen-Werk"*, in *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1983, 9-41.

Beziehungen und Überkreuzungen mit dem *Surrealismus*-Aufsatz feststellen; diese betreffen nicht nur den Begriff des anthropologischen Materialismus, sondern auch die Kategorien von Allegorie und Ausdruck.

Selbstverständlich stellt die Großstadt Paris, mit ihrer unverwechselbaren kulturellen Landschaft, Topographie und Toponomastik das auffälligste Bindeglied zwischen dem *Surrealismus*-Aufsatz und dem großangelegten *Passagen*-Projekt dar. Beide sind dialektisch angelegt: historische Erscheinungen werden weder als Fortschritt noch als Verfall angesehen; zwischen der 'Jetztzeit' der Rezeption und dem, was Benjamin im *Passagen-Werk* ständig dem 'Gewesenem' nennt, stellt sich vielmehr eine Schaukelbewegung oder eine kreisläufige Beziehung her. Das kommt besonders im *Baudelaire*-Konvolut in dem Verhältnis der Antike zum Modernen ans Licht. Auch der Surrealismus wird von Benjamin als eine Bewegung, die „aufgehört hat“, deren Verlauf unterbrochen wurde, aufgefasst; es geht jedoch keineswegs um eine historisierende Rekonstruktion, sondern um die Reaktivierung seiner Leistung in Hinsicht auf die Zukunft. Freilich steht Benjamins Interesse für die französischen Traditionslinien im Mittelpunkt des *Passagen*-Projekts, das ähnlich wie der *Surrealismus*-Aufsatz und die aus 1925 zurückgehende Glosse über den *Traumkitsch*, eine Kontinuität – gleichsam einen roten Faden – zu erkennen gibt, die in Form von abwechselnden Durch- oder Übergängen des Innen nach außen, die romantische Krise des bürgerlichen Künstlers mit dem surrealistischen Experiment von „Lockerung des Ich“ verbindet.

Ehe wir uns jedoch ins Labyrinth von Benjamins letztem Lebenswerk eindringen, das über die ersten Warenhäuser und Handlungsgalerien des frühen 19. Jahrhunderts und vieles mehr handelt, ist es angebracht, die Bedeutung des Surrealismus für Benjamin im Klaren zu stellen. Surrealismus versteht er als *Sur-Naturalisme*, als profane und säkularisierte Strömung also, die jedoch mitten in den irdischen Erscheinungen der modernen Technik und Zivilisation eine Art Transzendenz anstrebt. In diesem Sinne besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Surrealismus und Romantik. Wenn jedoch die Romantik und der Historismus, der aus dieser entstanden ist, uns die Dinge in Fernsicht zeigen, ist konkrete, materialistische Besinnung auf das Nächste gefordert. Aragons Mythologie rückt die Dinge wieder fern. Gegen dieses Fernrücken sträubt sich Benjamins Materialismus. Dem surrealistischen Aufwachen stimmt er hingegen zu: „Nur die Darlegung des uns Verwandten, uns Bedingenden ist wichtig. Das neunzehnte Jahrhundert, um mit den Surrealisten zu sprechen: sind die Geräusche, die in unsern Traum eingreifen, die wir im Erwachen deuten“ (GS V, 998).

Im Mittelpunkt von Benjamins Nachrühmen steht einerseits die Anerkennung der politischen Relevanz der französischen Avantgarde, die weit über den literarischen Bereich hinausgeht. Andererseits waren sich die Surrealisten darüber im Klaren, dass der Sprache ein Sinn zukommt, der nichts mit ihrem gewöhnlichen und instrumentalisierten Gebrauch vom bloßen Mitteilungsmittel zu tun hat. Eine solche Auffassung der Sprachmagie und der Sprache als Selbstzweck

war sicherlich das Vermächtnis der symbolistischen Saison. Beide Ansätze – politisches Engagement und Idee von Sprachmagie, sind in den *Sürrealismus*-Aufsatz zusammengefloßen und hängen mit jener dialektischen Auffassung der Geschichte zusammen, die die Grundlage von Benjamins historischem Materialismus bildet. Materialismus ist hier im Sinne einer belebenden Konstellation zu verstehen, in die Aktualität und Ewigkeit als die beiden Seiten eine und derselben Medaille auftreten. Ebenso wenig lassen sich nach Benjamin Innen- und Außenwelt, Psyche und Dingwelt voneinander trennen. Deshalb sollte Benjamin in seinem *Passagen-Werk* von der "Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen" sprechen.⁴

Im Spielraum der Ähnlichkeit

Ein weiteres Thema des *Sürrealismus*-Aufsatzes, das das *Passagen-Werk* vorwegnimmt, ist neben dem anthropologischen Materialismus der damit verbundene Innervation-Begriff. Beide bringen die Schrift über den Sürrealismus in Verbindung mit den wichtigsten Konvoluten von Benjamins spätem Werk, darunter mit dem Konvolut P [*Anthropologischer Materialismus, Sektengeschichte*]. All dies ist auf eine stark monistische Auffassung zurückzuführen. So schrieb Benjamin in der schließenden Partie des *Sürrealismus*-Aufsatzes:

⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften* V, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, S. 573.

Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit sich so sehr selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert.⁵

Das wichtige Motiv kehrt auch im *Passagen-Werk* wieder, und zwar in Verbindung mit den technischen Versuchen, mittels künstlerischer Dispositiven der Beleuchtung die Zyklen des Himmels und vor allem den Wechsel des Tageslichts zu reproduzieren. Auch am kosmologischen Motiv lässt sich die maschinelle Tendenz des 19. Jahrhunderts exemplifizieren. Kein Wunder, dass es eben im Zusammenhang mit Dioramen, Panoramen, Kosmoramen usw. Breton herbeizitiert wird: „Hier liegt etwas wie ein spielerischer Vorläufer des Zeitraffers, eine witzige, etwas böse «tänzerische» Beschleunigung des Zeitverlaufs, die per contrarium an das Trostlose einer mimesis denken läßt, wie Breton sie in der «Nadja» erwähnt“ (GS V, 657).

⁵ GS II/1, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in *Literarische und ästhetische Essays*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 310.

Der Idee einer Durchdringung von Physis und Technik liegt dieselbe Überzeugung zugrunde, die Benjamin im *Passagen-Werk* leiten sollte. Hier tritt die Technik ausgesprochen als Seite der Natur auf; dank der immer neuen technischen Medien und der Anwendung optischer Errungenschaften werden nämlich immer neue Aspekte der Natur ersichtlich. Auch die Unzerstörbarkeit ist eben in dem Sinn aufzufassen, dass ein seelischer Inhalt durch verschiedene technische Medien und optische Brechungen hindurchgehen kann und muss, ohne dass seine Bedeutung verringert würde. Das wird eben von Benjamin anhand von Goethes *Faust* exemplifiziert:

Das Vorstehende, anders gewendet: die Unzerstörbarkeit des höchsten Lebens in allen Dingen. Gegen die Prognostiker des Verfalls. Und gewiß: ist es nicht eine Schändung Goethes, den «Faust» zu verfilmen und liegt nicht eine Welt zwischen der Faustdichtung und dem Faustfilm? So ist es. Aber liegt nicht von neuem die ganze Welt zwischen einer schlechten und einer guten Verfilmung des «Faust»? Es kommt ja nirgends auf die großen, nur auf die dialektischen Kontraste an, die oft Nuancen zum Verwechseln ähnlich sehen. Aus ihnen aber gebiert sich das Leben immer neu (GS V, 573).

In seinem *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) sollte Benjamin sich intensiv mit dem historischen Phänomen des *Aura*-Verfalls auseinandersetzen. Auch dieses Phänomen

ist in seinen Augen dialektisch. Die Kategorien von 'Dialektik' und 'dialektisch' rücken sowohl in den *Sürrealismus*-Aufsatz als auch in die Geschichtsauffassung des *Passagen-Werks* in den Mittelpunkt. Die Kategorie der Dialektik bezieht sich auf den Umstand, dass Mythos und Allegorie, wie auch Allegorie und Moderne, Säkularisierung und neue Resakralisierung ständig aufeinander bezogen sind.⁶ Darüber hinaus wird im Rahmen eben solcher dialektischen Auffassung jeder vermeintliche Verlust durch einen technischen Ersatz sozusagen ausgeglichen, so dass kein absoluter Verfall und kein endgültiger Gewinn zustande kommen. Das historische Phänomen des *Aura*-Verfalls lässt sich erst vor dem Hintergrund einer anthropologisch-materialistischen Neuauffassung des Menschen zur eigenen und zur anorganischen Natur auffassen.

Der Verfall von *Aura* wird sozusagen der dialektischen Bewegung der Geschichte einverleibt. Auch wenn die auratische Umhüllung des Gegenstandes zerstört wird, kann eben das mechanische Medium der Vision, aus der nicht mehr in *Aura* umhüllte Schale das Gefühl des Ähnlichen gleichsam heraustreiben. Wichtig ist jedoch, dass eben das Widerspiel von Verfall und Herausziehen oder Hervortreiben auch an wichtigen Stellen des *Baudelaire*-Konvoluts wiederkehrt, und zwar genau dort, wo anhand von Baudelaires Zitaten das

⁶ Darüber Sigrid Weigel, *Auf der Schwelle von Schöpfung und Weltgericht*, in *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, hrsg. von Daniel Weidner, Frankfurt /M., Suhrkamp, 2010, 66-94.

Verhältnis der antiken zur modernen Kunst, wie auch der Modernen zur Antike überhaupt besprochen wird. Hier tritt nämlich die Metapher des Prägestempels und der Funktion des Sich-Einprägens ans Licht:⁷

Die Figur der Moderne und die der Allegorie müssen aufeinander bezogen werden [...] Das Privileg, von dem Baudelaire spricht, tritt aber, vermittelt, auch der Antike gegenüber in Kraft: der Prägestempel der Zeit, der sich in sie eindrückt, treibt die allegorische Konfiguration aus ihr hervor (GS V; 312).

Und in dem unmittelbar folgenden Zitat behauptet Baudelaire: „Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite“ (Ibid.).

⁷ Derselbe zweitaktige Rhythmus von Sich-Einprägen und Aus-sich-Herausführen herrscht auch Benjamins Versuch über die Farbe und Phantasie (in den *Gesammelten Schriften* unter dem Titel *Zur Ästhetik*, GS VI, 109-125 abgedruckt). Hier reflektiert Benjamin Farbe und Farblosigkeit als Medium rezeptiver Aneignung. Kontur und Umriss ziehen entspricht dem Moment des Aus-sich-Herausführens dem folgt die polar entgegengesetzte Geste des In-sich-Versenkens, und zwar der Farbe.

Spur und Aura-Verfall

Die Wiederkehr des Mythos ⁸ kann nur dann gelingen, wenn die subjektive Willkür abgeschafft wird. Nur wenn die Kontrollinstanzen des Ich – die “Attrappen des Ich” – und seiner bewussten Steuerung außer Kraft gesetzt werden, kann sich die Macht des Mythos gleichsam hinter dem Rücken des Subjekts behaupten; in Konvolut K [*Traumstadt, Zukunftsräume*] wird das Thema des Verhältnisses der neuen Technik zur Natur an den Film angewandt. Hier behauptet Benjamin in aller Klarheit, dass zwischen der Mechanik der neuen Errungenschaften, und den Naturformen kein prinzipieller Gegensatz besteht. Eigentlich sollten sich uns diese neuen technischen Formenwelten als Naturformen erschließen. Aber das ist nur deshalb möglich, weil sie unabhängig von unserem Willen, unabsichtlich und “ohne unser Zutun” im Film, Maschinenbau und Physik “heraufgekommen sind und uns überwältigt haben“:

Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das was an ihnen

⁸ Zu der mehrschichtigen, höchst komplexen Natur von Mythos und Mythologie, zu der Beziehung des Mythos zu den Namen der Pariser Topographie aber auch letzten Endes zum Gegensatz Mythos versus Freiheit, s. Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, 59-93.

Natur ist, uns deutlich machen? Wann wird der Zustand der Gesellschaft erreicht sein, in dem diese Formen oder die aus ihnen entstandenen sich als Naturformen uns erschließen? Freilich: im dialektischen Wesen der Technik beleuchtet das nur ein Moment [...] Jedenfalls lebt in ihr auch das andere: die der Natur fremden Zwecke auch mit naturfremden, naturfeindlichen, von der Natur sich emanzipierenden und sie bezwingenden Mitteln zu erwirken (GS V, 501).

Aus dieser sehr komplexen Stelle geht deutlich hervor, was Benjamin unter "dialektischem Wesen der Technik" versteht. Das hat selbstverständlich mit der Zweideutigkeit dessen zu tun, was Benjamin als Natur auffasst: Natur schließt die Extreme von Freiheit und Unfreiheit in sich ein. So können naturfeindliche Mittel zur Emanzipation vom Zwang des Naturdeterminismus führen. Ebenso zweideutig wirkt der Mythos: Auch dieser kann als schicksalhafter Zwang zur Unfreiheit des Menschen führen. Es folgt daraus, dass im *Passagen-Werk* das Verhältnis des Mythos zur Geschichte überaus schwankend und vom Kontext abhängig ist.

In diesem Zusammenhang erweist sich die Architektur der Passagen als Bausymbolik derselben Zweideutigkeit, die über Mythos und Natur waltet; darüber hinaus etabliert Benjamin eine Konstellation aus Mythos, Architektur, Name und Raum. Durch den Raum, oder besser durch die Spuren, die die Zeit in den Raum eingeprägt hat, kommt die Geschichte – in den beiden Aspekten von Zeitlichkeit und Ewigkeit – zum "Ausdruck";

Geschichte lässt sich in der Tat nach Benjamin nur in ihrem Ausdruckscharakter erfassen. Besser noch: Sie kommt erst in der Jetztzeit des Ausdrucks zur Lesbarkeit: "Zweideutigkeit der Passagen als eine Zweideutigkeit des Raumes" (GS V, 1050).

Freilich hatte sich auch der Surrealismus mit der Wiederkehr des Mythos vor dem Hintergrund der modernen Zivilisation auseinandergesetzt. Von der "impressionistischen" Mythologie des Surrealismus hat Benjamin im *Passagen-Werk* Abstand genommen. Er beabsichtigt nämlich, diese Mythologie in den Geschichtsraum aufzulösen. Hier wird Geschichte nämlich als Spielraum menschlicher Freiheit aufgefasst, die sich der Macht des Schicksals und des Naturdeterminismus entgegensetzt. Die entschiedene Abstandnahme vom Surrealismus findet im Konvolut N statt:

Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon. Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die «Mythologie» – und dieses Element ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um die Auflösung der «Mythologie» in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen (GS V, 572).

Auf das dialektische Wesen der Technik und der neuen technischen Medien kehrt das *Passagen-Werk*

noch an anderen Stellen des Konvoluts K wieder. Nur reaktionäre Denker wie Klages sehen die Technik als der Natur entgegengesetzt. So schreibt er etwa im Konvolut K [*Traumstadt, Zukunftsräume, anthropologischer Nihilismus*]: „Jeder wahrhaft neuen Naturgestalt – und im Grunde ist auch die Technik eine solche, entsprechen neue Bilder. Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilder, um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben“ (GS V, 493).

Die Technik lässt uns die Natur in immer neuen Brechungen und aus den verschiedensten Gesichtspunkten erscheinen. Das gilt nicht nur für die natürliche Außenwelt, sondern auch und vielleicht noch mehr für das menschliche Gemüt, für Gefühle und für die Innerlichkeit überhaupt, die durch die neuen Medien aus immer neuen Perspektiven variiert werden:

Ich will in dieser Arbeit der Urgeschichte ein Stück des neunzehnten Jahrhunderts erobern. Uns wird das urgeschichtlich lockende und drohende Antlitz in den Anfängen der Technik, im Wohnstil des XIX. Jahrhunderts deutlich: in dem, was uns zeitlich näher liegt, hat es für uns sich noch nicht enthüllt. Es ist aber auch in der Technik, ihrer Natursache halber, intensiver da als in anderen Bezirken. Daher wirken alte Photographien gespenstisch: nicht alte Graphik (GS V, 496).

Die Pariser Passagen erscheinen in Benjamins Augen als die Hohlform, aus der die moderne Baukunst gegossen wurde. Indem er eine

Zentralthese aus Giedeons Buch *Bauen in Frankreich* wieder aufnimmt, versteht Benjamin die Architektur und all die öffentlichen Bauten, die dem Kollektiv vorbehalten sind (Bahnhöfe, Brunnen- und Markthallen, Eisengerüste), als ein nach außen gekehrtes Interieur und Straßen als die Wohnung eben dieses Kollektivs:

Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände [...] Die rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich im Paris des 19. Jahrhunderts vollzieht – hat prophetischen Wert. Denn diese Durchdringung läßt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden (GS V, 534).

Der Übergang von einer Generation zur nächsten vollzieht sich nach dem Schematismus des Aufwachens. Was Benjamin als die "kopernikanische Wendung" in der historischen Auffassung nennt, ist die Umkehrung des Historismus des 19. Jahrhunderts: Dieser wählte das Gewesene als den Standort und fixen Punkt, von dem man die Zukunft betrachten sollte. Jetzt soll mit einem Schlag dieses Verhältnis umkehren und

das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins werden. Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß, sie festzustellen ist die

Sache der Erinnerung. Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erinnerns (GS V 491).

Programmatisch setzt sich Benjamin in ebendiesem Konvolut zu Aufgabe, Giedions These voranzutreiben und zu radikalisieren; es ist nicht nur so, dass der Konstruktion des 19. Jahrhunderts die Rolle des Unterbewusstseins zukommt. Die Gerüste derselben Bauten sind jetzt als kollektive Organismen aufzufassen, um die sich dann die künstlerischen Architekturen "wie Träume um das Gerüst des physiologischen Vorgangs legen" (GS V, 494). Hier versucht Benjamin Giedions These mit dem surrealistischen Begriff des Leibraums in Verbindung zu bringen.

Auch wenn Benjamin sich programmatisch zu Aufgabe setzt, auf jede Theorie und Abstraktion zu verzichten und die ganze Konstruktion der *Passagen* ausschließlich aus der Montage der heterogensten Materialien bestehen zu lassen,⁹ nichtsdestoweniger geht er im Konvolut N auf die marxistische Lehre des ideologischen Überbaus heran. Benjamin greift eben nach dem marxistischen Begriff, um aufgrund des Verhältnisses von Über- und Unterbau die eigene Theorie des Ausdrucks darzulegen. Die Art und Weise, wie der Unterbau

⁹ Angestrebt wird nämlich jene "Sprache aus dem Material", die in seiner Arbeit *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen* erwähnt wird (GS II/1, 140-157). Hier betrachtet er als denkbar, dass die Sprache der Malerei in "gewissen Arten von Dingsachen fundiert" sei, dass es sich um "namenlose, unakustische Sprache, um Sprache aus dem Material" handle (II/1, 156).

den Überbau bestimmt, ist Benjamin zufolge nicht einfach die des Abspiegelns, sondern die des Ausdrucks. Ausdruck ist hier als Sich-Einprägen an eine Oberfläche oder Bildträger zu verstehen. Die Phänomene von Kultur und Architektur, der Mode und der Reklame des 19. Jahrhunderts versteht nämlich Benjamin als eine Art metaphorische Schrift, die jetzt ausgedeutet werden soll.

Nicht nur, dass die ökonomischen Bedingungen einer Gesellschaft im Überbau zum Ausdruck kommen. Diese abstrakte Theorie soll jetzt auf den Traum des Kollektivs übertragen werden: "Das Kollektiv drückt zunächst seine Lebensbedingungen aus. Sie finden im Traum ihren Ausdruck und im Erwachen ihre Deutung" (GS V, 496). Architekturen, die Mode, Reklame leben im Dunkel des erlebten Augenblicks. Sie entsprechen auf der Seite des Kollektivs dem, was die Spur im bürgerlichen Interieur ist. Das Kollektiv bewohnt die Straße und die öffentlichen Räume, wie der Bürger sein Haus. Die Geste der Umkehrung – das Interieur kehrt nach außen – entspricht eben der Gebärde, mit der sich die Lebensbedingungen des Kollektivs in den Traum einprägen, das heißt ihre Spur hinterlassen. Die Träume der vorangehenden Generation sind unterbrochen geblieben und lassen sich nicht fortsetzen; deshalb kann man ausgerechnet aus diesen Unterbrechungen, aus diesen Löchern im Gewebe der Tradition das urgeschichtliche Moment im Vergangenen erfassen. Diese urgeschichtliche Dimension tritt besonders dort klar ans Licht, wo die Decke der Tradition und Familie aufgehoben wurde:

Das urgeschichtliche Moment im Vergangenen wird – auch dies Folge und Bedingung der Technik zugleich – nicht mehr, wie einst, durch die Tradition der Kirche und Familie verdeckt. Der alte prähistorische Schauer umwittert schon die Umwelt unserer Eltern, weil wir durch Tradition nicht mehr an sie gebunden sind. Die Merkwelten zersetzen sich schneller, das Mythische in ihnen kommt schneller, krasser zum Vorschein [...] (GS V, 576).

Der Surrealismus hatte den Verdienst, dieses urgeschichtliche Moment im Herzen der abgeschafften Dinge, des Kitsches des bürgerlichen Interieurs und des Mobiliars zu erfassen.

Rausch des Kollektivs und dialektisches Bild

Dialektische Erscheinungen und dialektische Bilder kommen erst nachträglich zu ihrer Lesbarkeit; ihnen haftet vom Anfang an posthumer Charakter an. Darauf weist Benjamin in seinem *Passagen-Werk* am Anfang des Konvoluts N [*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*] hin, wo er vom “Differentialen der Zeit” spricht. Was für andere Forscher eine Störung ist, der Unterschied zwischen Zeitpunkt der Entstehung und Zeit der Rezeption, stellt hingegen für Benjamin die Basis dar, auf der er seine Konstruktion aufbauen will (GS V, 570). Im dialektischen Bild tritt das Gewesene mit dem Gegenwärtigen in eine Konstellation ein. Zur Bildung der dialektischen Bilder ist die Ähnlichkeit zwischen dem, was zu den Träumen der vergangenen Generation gehört, und den

gegenwärtigen Verhältnissen, unerlässlich. Voraussetzung des dialektischen Bildes ist die Diskontinuität in der Aufeinanderfolge von Generationen und Epochen: Zur Erzählung der Geschichte taugen das epische Prinzip und die schöne chronologische Ordnung überhaupt nicht. Deshalb ist es erforderlich, dass der materialistische Historiker das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.

In Benjamins Augen ist das Phänomen der Rezeption mit dem Schematismus des Aufwachens eng verbunden; ja, er erkennt sogar eine tiefe Ähnlichkeit unter den jeweiligen Methoden, wie sich jede neue Generation zu den unerfüllten Träumen und Wünschen der vorangehenden einstellt. Auf dieser Ähnlichkeit beruht das Paradox einer Gleichstellung des Neuesten mit dem immer schon Dagewesenen. In der Wiederkehr des Gleichen sieht Benjamin das Grundprinzip, das sowohl über die mechanische Reproduktion der Waren im kapitalistischen Zeitalter als auch über das mythische Geschehen waltet: "Die Essenz des mythischen Geschehens ist Wiederkehr. Ihm ist als verborgene Figur die Vergeblichkeit einbeschrieben [...]" so liest man am Ende des Konvoluts D [*Die Langeweile, die Wiederkehr*] (GS V, 176), während von Nietzsches Mythologem der ewigen Wiederkehr des Gleichen schreibt er, es habe "das historische Geschehen selbst zum Massenartikel gemacht" (GS V, 429).

Was das Kollektiv auf historischem Niveau schafft, schaffen die kulturellen Erscheinungen auf dem Niveau des Ausdrucks. Auch der Ausdruck benutzt und arbeitet mit dem toten Material der

Dingwelt, mit Relikten und Trümmern dessen, was aufgehört hat zu existieren: Gerade mit diesem Toten, Altmodischen und Abgeschafften hat der Ausdruck zu tun. Darauf beruht die Allegorie als erregende Schrift, die jeden Schein der organischen, lebendigen Schönheit zerstört.

Allegorie steht wie Phantasmagorie im Zeichen eines neuen Sehens, das wir als 'haptisch' bezeichnen können. Dieses Sehen ist mit dem Tastsinn vermischt. Sogar die Sprache und das Schreiben Lernen hatte Benjamin in dem Prosastück *Der Lesekasten in Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* auf die Koordination von "Hand" und "Blick" bei dem Kind. Eine ähnliche Koordination kommt jetzt in der Behandlung des Spurbegriffs zustande. Dieser waltet sowohl in dem Konvolut über das bürgerliche Interieur, aber auch gegen Ende des Konvoluts M [*der Flaneur*]: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser“ (GS V, 560).

Löcher, Risse, Klüfte und Unterbrechungen sind auch für die Konstruktionsmethode des *Passagen-Werks* konstitutiv. Aber eben durch die Löcher kehrt das uranische Element wieder, das mit dem Aura-Verfall auf ewig verloren schien: „Wie diese Arbeit geschrieben wurde: Sprosse für Sprosse, je nachdem wie der Zufall dem Fuße einen schmalen Stützpunkt bot und immer wie einer der gefährliche Höhen erklettert und keinen Augenblick sich umsehen darf um nicht schwindlig zu werden“

(GS V, 575). In dem *Surrealismus*-Aufsatz hat Benjamin das Prinzip der Lockerung des Ich eingeführt: "Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn" (GS II/1, 297). Eine ähnliche Leere lässt Benjamin auch im unterirdischen Paris walten.

Drehtür des Surrealismus und Zauber der Schwelle

Die Umkehrung ist zugleich die Geste, mit der "das Futter der Zeit nach außen" (GS V, 161) gekehrt wird. Die kopernikanische Wendung in der Art und Weise, das Gewesen zu betrachten, ist am engsten mit der surrealistischen Anforderung, "die Dingwelt außerhalb der Kunst" zu zeigen; darin sah Benjamin in seiner 1925 entstandene Glosse *Traumkitsch* (aber 1927 in der «Neuen Rundschau» erschienen) die Hauptfunktion der literarischen Montage bestehen. Zwischen Innen und Außen, zwischen Wachleben und Aufwachen gibt es keinen absoluten Gegensatz, sondern die Passage, der Übergang von einem Zustand zum anderen erfolgt als Umkehrung.

Die Surrealisten waren nach Benjamin die ersten, die das revolutionäre Potential des Kitsches erkannten; deshalb liest man am Anfang vom Konvolut C: "In einer Passage ist der Surrealismus geboren worden. Und unterm Protektorat welcher Musen!" (GS V, 133) Dem Konvolut C steht bestimmt Aragons *Le Paysan de Paris* Pate. Der Grund für die Wahl dieses Werks, liegt in der eigentümlichen Verschränkung von Mythos und Moderne, von Urnatur und Technologie, die ein Bindeglied zwischen Benjamin und Aragons *Paysan*

herstellt. So setzt die witzige Konstruktion der surrealistischen Genealogie in diesem Konvolut fort:

Der Vater des Surrealismus war Dada, seine Mutter war eine Passage. Dada war, als er ihre Bekanntschaft machte, schon alt. Ende 1919 verlegten Aragon und Breton aus Abneigung gegen Montparnasse und Montmartre ihre Zusammenkünfte mit Freunden in ein Café der Passage de l'Opéra. Der Durchbruch des Boulevard Haussmann hat ihr ein Ende gemacht (GS V, 133).

Erst mit der Drohung der Demolition sind die Passagen zu ihrer vollen Lesbarkeit gekommen. Die Bilder der Naturgeschichte sind in diesem Konvolut unzählig. Paris stellt in der Ordnung der Gesellschaft ein Gegenbild dessen, was der Vesuv in der geographischen Ordnung ist: der Ausbruch des Vulkans ist selbstverständlich eine Metapher für die zyklisch wiederkehrende Revolutionen, die sich in der französischen Hauptstadt aufeinanderfolgen: auf der Lava der Revolution blühen Kunst und Mode wie nirgends sonst. Paris steht auf der Höhe der Moderne und fußt zugleich auf einer uralten Landschaft. Sein Fundament ist inwendig leer, es fußt nämlich auf einem Höhlensystem, "aus dem Geräusche der Métro und Eisenbahnen heraufdröhnen." In ihrer mehrschichtigen Struktur erinnert die Stadt an ein erstarrtes Palimpsest, das organische Naturschichten mit einem Kalksteinboden verbindet. Aus der Tiefe seiner Katakomben hat das Mittelalter das Material für seine Kirchen und Bauten wie aus einer Fundgrube

herausgenommen. So wird die geologische Struktur von Paris zur Metapher für die organische Aufeinanderfolge der Epoche, die jedoch anders organisiert ist als in der Geschichtsauffassung des Historismus. Hier waltet nämlich keine Progression, kein Fortschritt. Das Gewesene wird weder vergessen noch verwischt, sondern kann mit einem Schlag wieder vergegenwärtigt werden. Auch die gewaltigen Umwandlungen, die die Stadt durchging, haben ihre "dörfliche Urzeit" nicht verwischt (GS V, 139).

Das wichtigste Bindeglied des Konvoluts C zum *Surrealismus*-Aufsatz hat negativen Charakter: es ist die Leere, das Nichts; die Passagen sind "nichts von alledem" gewesen. Sie stellen ein echtes dialektisches – das heißt surrealistisches – Bild dar, und zwar in dem Sinne, dass sie erst im Augenblick ihres Untergangs zur Lesbarkeit kommen:

.... dies alles sind die Passagen in unsern Augen. Und nichts von alledem sind sie gewesen. «Car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et de professions maudites, incompréhensibles hier et que le demain ne connaîtra jamais» Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* 1926, p 19.

Die Passagen sind ein Miniaturbild der Stadt, eine Kleinstadt innerhalb der Großstadt Paris. Auch diese Struktur von konzentrischen Laufbahnen knüpft an die untergegangene uranische Dimension,

an jenes altertümliche Entsprechen zwischen Irdischem und Himmlischem, zwischen menschlichem Leben und Sternen an, worauf das alte mimetische Vermögen der Urvölker beruhte. In der Phantasmagorie von Grandvilles Vignette, die Benjamin in seinem Exposé von 1935 wiederaufnimmt, kommt eben diese surrealistische Aufpfropfung von Kosmologie und Maschinismus zum Ausdruck, die bereits zu den ältesten Materialien des *Passagen*-Projekts gehörte. *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau*¹⁰ befindet sich nämlich unter den *Aufzeichnungen und Materialien*, in dem zweiten Band von Tiedemanns Ausgabe des Projekts. Beherrscht ist die Phantasmagorie einer grotesken Maßveränderung, von dem Austausch vom Kleinen und Großen, von Unten und Oben, die sowohl Jean Paul wie dem Surrealismus verpflichtet ist. Grandvilles Vignette platziert Benjamin an der Schwelle des 19. Jahrhunderts; es handelt sich um «Eine andere Welt» und stammt aus dem Jahre 1844. Diese andere Welt stellt in grotesker Entstellung den Geist der mechanischen Utopie der Zeit dar. In seiner *Ekphrasis* zeigt uns Benjamin die Vignette als

¹⁰ Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, 9-20. Im Exposé *Paris, die Hauptstadt des XIX-Jahrhunderts* hatte Benjamin programmatisch angekündigt, die Elemente einer Urgeschichte aus dem unbewußten Depot des Kollektivs auftauchen zu wollen, aus denen man die Züge der klassenlosen Gesellschaft herauslesen könnte. Es handle sich dabei, die passion mécaniste mit der passion cabaliste in ihren Beziehungen zu betrachten. Unter Hinweis auf Fourier fügt Benjamin hinzu: "Diese Maschinerie aus Menschen produziert das Schlaraffenland, das uralte Wunschsymbol, das Fouriers Utopie mit neuem Leben erfüllt hat".

eine Art erregende Schrift, die wie die Hieroglyphenschrift der Allegorie anmutet: „Eine Brücke, deren beide Enden man nicht zugleich zu überblicken vermochte, und deren Pfeiler sich auf Planeten stützten, führte auf wundervoll geglättetem Asphalt von einer Weltkugel auf die andere“ (GS V,1060).

Optische Alteration durch Verkleinerung und Vergrößerung, Bildung von perspektivischen Effekten, die die Vision mal ganz in die Nähe, mal in die Ferne rücken, groteske Umkehrung des Himmlischen nach unten – die Planeten werden zur Unterstützung einer Brücke: alles weist auf jene Lücke in der Tradition, die eine Folgerung der Entwicklung neuer Technologien und Baumaterialien war, mit der die Entwicklung der Architektur nicht Schritt halten konnte. In diese Lücke hat sich die Urgeschichte und mit ihr der Mythos eingeschlichen.

In der von Grenzen und Trennungslinien, von Schwellen, Toren und Triumphbögen durchzogene Pariser Topographie herrscht immerhin der Name. Die Passagen haben hundert Namen, und selbst die unterirdische Topographie repliziert mit den gleichen Namen die Welt an der Oberfläche; eine regelrechte Besessenheit für Namen, ein Benennungsrausch herrscht in der Pariser Mythologie der *Passagen*. Dieser Rausch mobilisiert auch Quellen und Zitate, nach denen Benjamin im Konvolut C greift. Hier ist selbstverständlich auch Baudelaires Trauer um “le vieux Paris“ am Platz. Zusammen mit Baudelaire wird die Kunst von Meryon herangezogen, aus der

“une apparence de vie révolue, qui est morte, ou qui va mourir“ spricht (GS V, 151).

Die Pariser Landschaft erscheint wie ein Kosmos aus Schwellen und Übergangsriten,¹¹ wo der Unterschied zwischen Unterwelt und Oberfläche aufgehoben ist. Wie der *Wahlverwandtschaften* -Aufsatz, können auch andere Arbeiten Benjamins als “Schwellenkunde“ gelesen werden. In seiner Schrift zum Surrealismus geht es etwa um die “Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist“ (GS II/1, 296). Es ist der Wechsel der Beleuchtung, also der Wandel in den Wahrnehmungsbedingungen, der der Untergang der Passagen bestimmte: „Plötzliche Vergangenheit einer Stadt: Erleuchtete Fenster vor Weihnachten leuchten als brennten sie noch von 1880 her“ (GS V, 140).

Eigentlich beziehen sich die Schwellen und die Schwellenkunde überhaupt nicht nur auf die Pariser Topographie, sondern auch auf Benjamins biographisches Erlebnis: sein ganzes Werk besteht aus unzähligen Schwellen, dessen Namen *Berliner Chronik*, *Einbahnstraße* und *Berliner Kindheit* lauten: “sie markieren buchstäblich seine 'eigene' Passage“, wie Menninghaus schreibt.¹²

Nicht zufällig spielt innerhalb dieser *Schwellenkunde* – wie schon für die Surrealisten – der Name eine hervorragende Rolle: durch den Namen konstituiert sich eine “Verwandtschaft von Mythos und Topographie. Aragon und Pausanias. (Auch

¹¹ Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, S. 29.

¹² W. Menninghaus, zit., S. 43.

Balzac heranzuziehen)“ (GS V, 1031). Der Name ist das wahre Gespenst, das die Passagen bewohnt. Durch die Stabilität der Namen und der Benennungskunst kann man durch die verschiedenen Epochen hindurchgleiten. Was *Nadja* als regelrechter *genius loci* des Pariser Surrealismus schuf, kann der Name bei Benjamin leisten. Durch die Namen und ganz besonders durch die witzige Schrift von Geschäften und Warenhäusern, aus denen die Passagen als Handelsgalerien entstanden, etablieren sich wichtige Beziehungen einer kombinatorischen Kunst, die an die Hieroglyphenschrift und an die Schrift des Barock mit Dingen (*Rebus*) erinnert. In dieser erfinderischen Kombinatorik wird die alte Gabe des Menschen reaktiviert, Ähnlichkeiten nicht nur zu entdecken und wahrzunehmen, sondern auch zu schaffen.¹³ So kehren wir zu dem ursprünglichen Kern der Pariser Passagen, und zwar der Entstehung der Handelsgalerien als neue Erfindung des industriellen Luxus, als “einer Stadt, einer Welt im Kleinen [...] in der der Kauflustige alles finden wird, dessen er benötigt“, wie man im ersten Konvolut [*Passagen, Magasins de Nouveauté[s], calicots*] liest (GS V, 83).

“Auch das Paris der Surrealisten – schreibt Benjamin in seinem *Surrealismus*-Aufsatz – ist eine kleine Welt“, und zwar eine Welt in der Welt, sowie

¹³ Barbara Di Noi, „Das Phänomen des Ähnlichen und die Universalisierung der Schrift bei Walter Benjamin,“ in *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Akten des XIV. Kongresses der IVG*, Bd. 4, hrsg. von Laura Autieri, Natascia Barrale, Bern, Lang, 2022, 535-549, hier bes. 542-548.

sein *Baudelaire*-Buch zunächst als "Miniaturbild" des großangelegten Projekts zu den Pariser Passagen konzipiert wurde. Wie im *Passagen-Werk* etabliert also Benjamin eine Korrespondenz zwischen Miniaturwelt und der großen Welt des Kosmos: Dieser Bezug der Pariser Konstellation zum Kosmos repliziert oder spiegelt die zeitliche Struktur der Passagen wider, in der Blanquis Kosmologie aus konzentrischen Laufbahnen die Langeweile einer leeren Zeit verkörpert. Der Mythologem der ewigen Wiederkehr des Gleichen verschrumpft in der Welt der maschinellen Reproduktion der Waren zur Wiederholung des immergleichen blitzartigen Augenblicks. In dieser Welt der ewigen Wiederholung sind auch die Sterne zur Allegorie der Waren geworden. Die alte Verknüpfung des Kosmos zur Bühne, von der Benjamin in den Essays zum mimetischen Vermögen sprach, hat er jetzt auf die Pariser Szene transponiert, und zwar als plötzlichen Umschlag eines Stadtviertels zur himmlischen Konstellation.

Methode dieser Arbeit: surrealistische Montage

"Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen" (GS V, 572). So Benjamin im erkenntnistheoretischen Konvolut N des *Passagen-Werks*.

Das Problem des Ausdrucks und dessen unpersönlichen Fundus – der eben mit Benjamins Begriff des *Ausdruckslosen* koinzidiert – hält die verschiedenen Abschnitte des *Passagen-Werks*

zusammen und ist sowohl für Benjamins Abstandnahme von Aragons subjektiver Mythologie zuständig als auch für seine polemische Stellungnahme dem Marxismus gegenüber. Beiden hat er, wenn auch von unterschiedlichen Gesichtspunkten, eine prinzipielle Gestaltungslosigkeit vorgeworfen. Auch die Bezeichnung des Projekts als "dialektische Féerie" lässt sich auf Benjamins Gestaltungswillen zurückführen. In einem Brief an Hugo von Hofmannsthal, der aus Februar 1928 stammt, bittet er darum,

in allem Auffallenden der inneren und äußeren Gestaltung nicht einen Kompromiß mit der «Zeitströmung» sehen zu wollen. Gerade in seinen exzentrischen Elementen ist das Buch, wenn nicht Trophäe so doch Dokument eines inneren Kampfes, von dem der Gegenstand sich in die Worte fassen ließe: Die Aktualität als den Revers des Ewigen in der Geschichte zu erfassen und von dieser verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen. Im Übrigen ist das Buch in vielem Paris verpflichtet. Ich setzte ihn in einer zweiten Arbeit fort, die Pariser Passagen heißt.¹⁴

Das Buch, von dem hier die Rede ist, ist das *Baudelaire*-Buch, das nie zur endgültigen Gestaltung kam; fast alles, was Benjamin über Baudelaire zu sagen hatte, ist in den Exposés von 1935 und 1938/1939 enthalten. Dazu kommt

¹⁴ GS V, 2, 1083.

selbstverständlich das Manuskript über Baudelaire, an dem er zwischen 1934 und 1940 arbeitete, und das praktisch mit dem Konvolut J vom *Passagen-Werk* identisch ist. Die erste Tappe dieser Arbeit, in der alles Gewicht auf Zitaten und Materialien lag, sollte die Übernahme des Prinzips der Montage in die Geschichte sein. In diesem Zusammenhang greift Benjamin auf eine optische Metapher, die ebenfalls im Konvolut N zu lesen ist. In diesem Konvolut geht es ihm daran, zwischen Aragons Impressionismus und der marxistischen Abstraktion einen dritten Weg zu finden; dieser sollte eben in der literarischen Montage bestehen:

Methode dieser Arbeit. Literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen zu lassen (GS V, 574).

Zwischen den verschiedenen Konvoluten und zwischen diesen und anderen Schriften Benjamins lassen sich immer neue Querverbindungen und Beziehungen etablieren, so dass ein regelrechtes Gewebe entsteht, das eine große Ähnlichkeit mit den Glas- und Eisengerüsten aufzeigt. Diese Konstruktionen sind dann mit einer Umkehrung des Innen nach außen zur Seele des Bauhauses geworden. Aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt die konstruktive Antizipation der neuen Baumaterialien und Techniken mit dem

Verfall der bürgerlichen Klasse zusammen. An einer anderen Stelle desselben Konvoluts zitiert Benjamin Giedions *Bauen in Frankreich*, wo von den "künstlerischen Drapierungen" die Rede ist, auf die die Ingenieure des 19. Jahrhunderts griffen, um die technologische Innovation der Eisengerüste zu maskieren und sie dem bürgerlichen Publikum akzeptabel zu machen. Daran schließt Benjamin unmittelbar an:

Wir aber glauben, daß der Reiz mit dem sie auf uns wirken, verrät, daß auch sie lebenswichtige Stoffe für uns enthalten [...] wenn man will für die Durchleuchtung der bürgerlichen Klassenlage im Augenblick da die ersten Verfallszeichen in ihr erscheinen. Politisch lebenswichtige Stoffe auf jeden Fall; das beweist die Fixierung der Surrealisten an diese Dinge so wie ihre Ausbeutung durch die gegenwärtige Mode. Mit anderen Worten: genau so, wie Giedion uns lehrt, aus den Bauten um 1850 die Grundzüge des heutigen Bauens abzulesen, wollen wir aus dem Leben <und> aus den scheinbar sekundären, verlorenen Formen jener Zeit heutiges Leben, heutige Formen ablesen (GS V, 572).

Die Sehfunktion hat sich gewandelt; das einfache Sehen ist zum haptischen Sehen geworden. Im haptischen Sehen steht das Subjekt nicht mehr seinem Gegenstand gegenüber, sondern befindet sich vielmehr in inniger Verschmelzung mit dem Objekt der Betrachtung. Das haptische Sehen, das heißt die zur Berührung und taktilem Vermögen

neigende Schau, korreliert der Idee der Psychoanalyse, nach der das Gedächtnis eine Oberflächenstruktur hat; sie gleicht nämlich einer Schwimnhaut, die den Organismus vor den Reizen schützen soll.¹⁵ Im Überwiegen des Tastsinns und in der Überlagerung von Berührung und Schau, gleicht die Architektur-Wahrnehmung der Art und Weise, wie der Zuschauer auf den Film reagiert.

Das Erlebnis der Berührung gestattet darüber hinaus eine Art Wahrnehmung, die ganz anders ist als die übertragene, gewöhnliche Wahrnehmung; diese bezog sich auf die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah das Kunstwerk sein konnte, und zwar auf die Aura. Aufgrund der Aura erschien das Kunstwerk auch in der Nähe betrachtet wie durch einen Schleier hindurch. Der größte Abstand und somit die Trennung zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung war dadurch bewahrt. Darüber hinaus richtete sich die Aufmerksamkeit des Betrachters mit der höchsten Konzentration auf das einmalige Kunstwerk. Im haptischen Sehen ist hingegen eine zerstreute Aufmerksamkeit möglich: die Wiederkehr der immer gleichen gestalterischen Eigenschaften der Vision gestattet, die zerstreut gewordene Aufmerksamkeit. Die Gestalten des Films setzen sich als unterschwellige Bilder, sozusagen als *Images transcorrents* durch, die sich in die Intermissionen des Bewusstseins einschleichen.

Das *Passagen-Werk* orientiert sich in seinem methodischen Ansatz an der Selbstreflexion; und

¹⁵ Diese Auffassung steht im Mittelpunkt der Interpretation des Chock-Erlebnisses in Baudelaires *Tableaux parisiens*, die in Einigen Motive bei Baudelaire besprochen werden.

dies nicht nur auf dem abstrakten Niveau der inneren Konstruktion, sondern auch weil es dem Glas unter den Materialien der neuen Architektur einen relevanten Platz zuschreibt. Reflexion ist jedoch zugleich mit der Kategorie der Ähnlichkeit und der Einverleibung am innigsten verbunden. Selbst die Erscheinung der kinematischen Innervation, die sich durch die neuen Medien als Ersatz für den Verfall der Aura durchsetzt, lässt sich unter die Kategorie der Einverleibung subsumieren. Fast alle Themen und Materialien, alle ikonischen Elemente, die im *Passagen-Werk* vorkommen, beziehen sich zugleich auf das Thema und auf die Selbstreflexion, auf das Was und auf das Wie das Werk im Begriff ist, sich wie von selbst zu machen:

Über das Methodische der Abfassung selbst einiges sagen: wie alles, was man gerade denkt einer Arbeit, an der man steht, um jeden Preis einverleibt werden muß [...] So ist es auch mit dem gegenwärtigen, der die Intervalle der Reflexion, die Abstände zwischen den höchst intensiv nach außen gewandten, wesentlichsten Teilen dieser Arbeit zu charakterisieren und zu behüten hat (GS V, 570).

Ähnlichkeiten sind nur blitzhaft, augenblicklich zu erfassen. So liest man am Anfang des Konvoluts N [*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*]: „In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner“ (GS V, 570).

Die "Theorie des Fortschritts", die dem Konvolut N den Titel gibt, ist selbstverständlich als Widerlegung jenes Fortschrittsgedankens aufzufassen, die dem Historismus des 19. Jahrhunderts zugrunde lag. Für den materialistischen Historiker stellen hingegen weder Fortschritt noch Verfall stichhaltige Kategorien dar. Gegen die Prognostiker des Verfalls, die gewöhnlich aus einem konservativen, ja sogar reaktionären Gesichtspunkt die technischen Anwendungen kritisieren, denkt hingegen Benjamin, dass eben die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts das urtümliche mimetische Vermögen im Menschen reaktivieren können. Freilich auf anderem Niveau: Die haptische Natur des Sehens, die der Film oder die Architektur in Gang setzt, unterscheidet sich von dem traditionellen Schauen aus der Ferne. Der Verfall der Aura hat ein zerstreutes Sehen mit sich gebracht, in dem der Gegenstand eher wieder erkannt als wirklich in seiner Einmaligkeit betrachtet wird. Die post-auratische Kunst des Films setzt eben auf die Wiedererkennung des Ähnlichen, die auf der Basis von der Superposition von Erinnerung und Wiederholung der Bilder auf der Kinoleinwand vorbeigleiten.

Dingwelt und vergangene Zukunft

Die Welt der Passagen ist genau wie die Welt der Kindheitserinnerungen eine von der Ähnlichkeit entstellte Welt. Sie ist zugleich eine Sprachwelt, in der das Wort nicht mehr im Dienste eines Sinns steht. Breton will, wo noch keiner

hindurchgegangen ist, und zwar zur Sprache. Die Emanzipation der Sprache von der Anforderung der instrumentalisierenden *ratio* und der Nützlichkeit überhaupt, ihre Befreiung vom Gebot der Mitteilung geht mit der Befreiung der altmodischen, abgeschafften Dingwelt einher, die auch die Surrealisten trieben. Beide Tendenzen sind auf das echt surrealistische Gebot der Lockerung des Ich zurückzuführen. Auch im Surrealismus versinkt der Mensch im Traum und Rausch und kommt wieder aus Traum und Rausch heraus. So schrieb nämlich Benjamin in seinem *Surrealismus*-Aufsatz: „Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die fruchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ [...]“ (GS II/2, 297).

Hier wird derselbe zweiaktige Rhythmus, wenn man will, dieselbe Doppelbewegung aus Schlag und Gegenschlag hervorgerufen, die auch für das *Passagen-Werk* konstitutiv ist: Man versinkt eben im Traum, um die Passagen zu verstehen, man zieht sich jedoch aus ihnen wieder heraus, um den Traum der Passagen zu erzählen. Diese Doppelbewegung setzt die Lockerung des Ich voraus. Das Ich gerät am Rand des Diskurses; es handelt sich um jene radikale Desavouierung des Anthropozentrismus, die die andere Seite von Ernst Machs Funktionalismus ist: Es gibt weder eine Dingwelt noch eine menschliche Welt. Es kommt nur auf die Geste an, mit der ein und derselbe Stoff nach außen oder nach innen gewendet wird. Die einzige Wahrheit stellt nämlich der Rhythmus dieser Doppelbewegung dar, die aus Trennung und Verbindung besteht. Von diesem Rhythmus handeln im Grunde die *Passagen*, nur aus

immer verschiedenen Gesichtspunkten. Auch der Gegensatz zwischen Historismus und anekdotischer Auffassung der Geschichte ist eigentlich eine räumliche Opposition von Nähe und Ferne:

Die Konstruktionen der Geschichte sind militärische Ordres vergleichbar, die das wahre Leben kuranzen und kasernieren. Dagegen der Straßenaufstand der Anekdote. Die Anekdote rückt uns die Dinge räumlich heran, läßt sie in unser Leben treten. Sie stellt den strengen Gegensatz zur Geschichte dar, welche die Einfühlung verlangt [...] (GS II/2, 677).

Das Pathos der Nähe bezieht sich jedoch nicht nur auf die anekdotische Betrachtung des historischen Materialisten: Auch Baudelaire hat sich selbst wie ein Mosaikstück aus dem Ganzen herausgezogen und sich wie ein Ding oder einen Gegenstand betrachtet. Die Erfahrung des Neuen und der *Nouveauté* beruht eben auf einem Prozess der Spaltung und Entfremdung des Ich, das sich selbst als etwas Unbekanntes und Fremdes beobachtet; so etwa Benjamin im Konvolut J des *Passagen-Werks*, wo er direkt ein Zitat aus Paul Desjardin heranzieht: „Cette sensation [du nouveau] est ensuite renouvelée à l'infini par l'étonnement... Tout d'un coup Baudelaire se recule de ce qui lui est le plus familier et le découvre avec épouvante... Il se recule de lui-même; il se trouve tout neuf et prodigieusement intéressant“ (GS V, 387).

Die schizophrene Selbstentfremdung des Ich läßt das Subjekt und seine Sprache zum Stein

erstarren. Das Ich und seine Worte werden *ding-fest* und eben wie Steine vom Dichter in der Hand gehalten und beobachtet. Auch bei Baudelaire schlägt die Fixierung an das Auge, die die Grundlage seines Voyeurismus ausmacht, in Gestus um. Nicht zufällig wollte Benjamin sein Exposé *Über einige Motive bei Baudelaire* zum Miniaturbild für das ganze *Passagen-Werk* machen. Die Art und Weise, wie Benjamin von dem Dichter der *Fleurs du Mal* spricht, wiederholt Baudelaires haptisches Sehen. Sowie Baudelaire von den *Correspondances* wie von "un moule, un repoussé" spricht, ähnlicherweise wird für Benjamin die Gestalt des Dichters zur Hohlform, zur Mulde, in die die folgende Generation von Dichtern die neuesten Inhalte und Lebensformen gegossen haben. So konnte Benjamin fast programmatisch seine Absicht ankündigen:

Was ich vorhabe ist, Baudelaire zu zeigen, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet liegt. Der Abdruck, den er darin hinterlassen hat, muß so klar und so unberührt hervortreten, wie der eines Steines, den man, nachdem er jahrzehntelang an seinem Platz geruht hat, eines Tages von seiner Stelle wälzt.

Die einzigartige Bedeutung Baudelaires besteht darin, als erster und am unbeirrtesten den sich selbst entfremdeten Menschen im doppelten Sinne des Wortes ding-fest gemacht – agnosziert und gegen die verdinglichte Welt gepanzert zu haben (GS V, 405).

Gegen die Welt hat sich Baudelaire mithilfe der Allegorie gepanzert. An einer anderen Stelle spricht Benjamin von "Armaturn der Allegorie", die eigentlich unverständlich den Zeitgenossen des Dichters geblieben ist. Diese Armaturn zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gerüst der Glas- und Eisenarchitektur des 19. Jahrhunderts, aus denen mit einer Umkehrung oder Hervortretung des Innen nach außen die Architektur des Bauhauses hervortreten sollte. Und es ist wiederum kein Zufall, dass das Motiv des Profanen ausgerechnet in Zusammenhang mit der Allegorie erwähnt wird:

Die Allegorie sieht das Dasein im Zeichen der Zerbrochenheit und der Trümmer stehen wie die Kunst. Das l'art pour l'art errichtet das Reich der Kunst außerhalb des profanen Daseins. Beiden ist der Verzicht auf die Idee der harmonischen Totalität gemeinsam, in der Kunst und profanes Dasein einander nach der Lehre sowohl des deutschen Idealismus wie des französischen Eklektizismus durchdringen (GS V, 416).

Vieles, was Benjamin über Baudelaire und vor allem über seine Anwendung der Allegorie im *Passagen-Werk* eingetragen hat, ist der Bildlichkeit und Poetik des Surrealismus verpflichtet. So reflektiert eben über das Verhältnis der Bewegung zur Politik: „Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herauszubefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bilderraum entdecken“ (GS II/1, 309).

Derselbe Gestus des Hervorziehens findet sich mit Bezug auf Allegorie und Zeitlichkeit dort, wo Benjamin das Verhältnis der Antike zur Moderne bei Baudelaire bespricht: „Das Privileg, von dem Baudelaire spricht, tritt [...] der Antike gegenüber in Kraft: der Prägestempel der Zeit, der sich in sie eindrückt, treibt die allegorische Konfiguration aus ihr hervor“ (GS V, 312). Der Historizismus bleibt in Benjamins Augen der „Fond, von dem Baudelaires recherche de la modernité sich abhebt“ (GS V, 435). Und dies trotz der Feindseligkeit und Entfremdung des Dichters gegenüber dem Fortschrittsgedanken.

Der französische Eklektizismus ist eben der Stoff, an dem sich die Surrealisten wie in einer Vorschule Bilderarsenal und Kunstgriffe vorbereiteten. Die surrealistische profane Erleuchtung hat ihre Voraussetzung sowohl in der romantischen Attrappe sowie im Kitsch der überfüllten Einrichtung des Historismus. Das Herz dieses Historismus, der immer wieder veraltete und altmodische Formen umfunktioniert, war eben das Nichts, die Leere, um die auch das Mythologem der ewigen Wiederholung des Gleichen kreist.¹⁶ Im Bild des Spinnennetzes (GS V, 286) kehrt hier die Isotopie des Gerüsts und der allegorischen Armatur wieder. In der Haschischerfahrung nimmt die Kategorie der

¹⁶ Konvolut D [*Die Langeweile, ewige Wiederkehr*]: „In der Idee der ewigen Wiederkehr überschlägt der Historismus des 19. Jahrhunderts sich selbst. Ihr zufolge wird jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von Etwas, was sich schon in der unvordenklichen Nacht der Zeiten abgespielt hat. Die Tradition nimmt denn den Charakter einer Phantasmagorie an, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht“ (GS V, 174).

Ähnlichkeit kolossale Dimension an. Diese Kategorie bringt Benjamin in Verbindung sowohl mit dem Phänomen der Superposition im Film als auch mit Physiognomik der Schrift; das hängt selbstverständlich mit seinem Interesse an das Graphologie; so liest man im Konvolut M [*Der Flaneur*]:

Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriffe der Ähnlichkeit zu fassen. Wenn wir sagen, ein Gesicht sei dem andern ähnlich, so heißt das, gewisse Züge dieses zweiten Gesichts erscheinen uns in dem ersten, ohne daß das erste aufhört zu sein, was es war. Die Möglichkeiten derart in Erscheinung zu treten sind aber keinem Kriterium unterworfen und daher unbegrenzt. Die Kategorie der Ähnlichkeit, die für das wache Bewußtsein nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung hat, bekommt in der Welt des Haschisch eine uneingeschränkte. In ihr ist nämlich alles: Gesicht, hat alles den Grad von leibhafter Präsenz, der es erlaubt, in ihm wie in einem Gesicht nach erscheinenden Zügen zu fahnden. Selbst ein Satz bekommt unter diesen Umständen ein Gesicht (GS V, 526).

In dieser Welt des Rausches, wo die Grenzen zwischen Stoff und Bild, wie auch zwischen Gegenwärtigem und Gewesenem aufgrund der Analogie aufgehoben sind, in dem die Traumwelt durch unzählige Abstufungen in das Wachleben übergeht, bestimmt die Mode das Zeitmaß und der

Tod wird zum "dialektischen Zentralstation" (GS V, 997).

Das Gespenst, das durch Mauer und Wände der Passagen hindurchgleitet, ist einerseits die Figur einer ubiquitären Vergangenheit, und zwar einer Zeitauffassung, die wie die mythische Zeit von der zyklischen Wiederkehr des Gleichen geprägt ist. Andererseits versinnbildlicht es die Dissoziation des Körpers und sichtbarer Gestalt. Die Erscheinung des Gespenstes stellt nämlich die Wiederkehr eines Bildes dar, das einem anderen, einst lebendigen Wesen ähnlich aussieht, dem jedoch keine körperliche Festigkeit entspricht. Während Mulde und Hohlform auf eine bildlose Stofflichkeit verweisen, vergegenwärtigt umgekehrt das Gespenst die stofflose Form eines Nicht-Anwesenden und Nicht-Gegenwärtigen. Das Gespenst als Figur der ewigen Wiederholung und der Wiederkehr bewohnt sowohl das Museum, ein mit Zeit bis zum Zerspringen geladenen Chronotopos, als auch das Passage, das Benjamin tatsächlich als "Gespensterweg, auf dem die Türen nachgeben und die Wände weichen" bezeichnet (GS V, 516).

Im Reich des Haschisch und des Rausches ist es übrig, auf solche körperlose phantomatische Erscheinungen zu treffen. Auch den Geschäften und Magazins des Nouveautés haftet auch aufgrund der reihenartigen Wiederholung des Immergleichen etwas Gespenstisches an. Es gibt sogar Galerien, die "Attrappe eines Theaters" waren (GS V, 997). Aber das wichtigste Wort über das 19. Jahrhundert und die Bedeutung des Surrealismus für seine Entdeckung und Umfunktionierung fällt in den

Aufzeichnungen und Materialien, die im zweiten Band der Tiedemann-Ausgabe enthalten sind: gespensthaft erscheint das 19. Jahrhundert, weil wir kein taktisches Verhältnis zu ihm haben (GS V, 998).

Hier fasst Benjamin wie in einer Einführung, in stenographischem Stil all die Berührungspunkte mit dem Surrealismus zusammen:

Surrealismus – vague de rêves – neue Kunst des Flanierens Neue Vergangenheit des 19. Jahrhunderts – Paris deren klassische Stätte. Hier hat die Mode den dialektischen Umschlagplatz zwischen Weib und Ware eröffnet. Ihr langer fleghafter Kommiss, der Tod mißt das Jahrhundert nach der Elle und macht wegen der Ersparnis selber den Mannequin und leitet persönlich den «Ausverkauf», der auf französisch «Revolution» heißt. Und das alles wissen wir erst seit gestern (GS V, 1000).

Seit gestern, als die Surrealisten uns auf den Fetischcharakter der Ware aufmerksam machten. Darin lag wie bekannt der Grund für Adornos Bedenken über das erste Exposé von 1935.

Benjamin hat also in seinem *Passagen-Werk* anhand des Schematismus des Aufwachens die Methode des materialistischen Historikers umgesetzt und auf die Probe gestellt: Das Gewesene ist tatsächlich zum Einfall (Erfindung und Anschauung) des erwachten Bewusstseins geworden. Die Vergangenheit steht im Dienste der Revolution und der Utopie, der Emanzipation der Dingwelt und der Unterdrückten, der Zaubermacht

der Sprache und des Ausdrucks, die in der Jetztzeit des Aufwachens die Tyrannei der instrumentellen Ratio loswerden.

Die Surrealisten hatten als erste versucht, die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen.¹⁷ Der Rausch der Ähnlichkeit, die Fähigkeit nämlich das Urgeschichtliche mit der Gegenwart in Beziehung zu bringen, das höchste Leben überall in den altmodischen Dingen zu finden, gehört zu den Erfahrungen des Flaneurs und des Egalitarismus. Freilich haben die maschinelle Produktionsmethode und die Revolution diesen Ähnlichkeitsrausch gemeinsam. Im Aufschwung des anamnestic Rausches ist auch der Flaneur auf der Suche nach Ähnlichkeiten. Selbst das Immergleiche der Menge entsteht aus seiner entstellten Wahrnehmung: „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann, als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit“ (GS, V 524).

Also die Vergangenheit, wohin der Flaneur in seinem anamnestic Rausch geführt wird und in der er versinkt, ist die vergangene Zeit einer kollektiven Kindheit; diese Vergangenheit ist die Kindheit einer Generation, die aus den unterbrochenen Träumen der Väter die Trümmer des Neuen ahnen konnte. In dieser Entdeckung des

¹⁷ GS II/1, 307: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen. Das darf er seine eigenste Aufgabe nennen“.

Neuen aus den Trümmern des Gewesenen besteht eben die Leistung der Kindheit. Im anamnestischen Rausch nimmt die Straße die Oberhand über den Flanierenden. Es ist eben die Straße, die den Rhythmus der Flaneurie bestimmt. Diese Flaneurie ist eigentlich eine Träumerei. Paris ist unzertrennlich mit der Flaneurie verbunden: diese Stadt, die schon Hofmannsthal als "Landschaft aus lauter Leben" bezeichnet, hat den Typus des Flaneurs geschaffen. Und der Flaneur hat eben den Begriff der Menge erfunden. Flaneur und Menge sind komplementär. Die Menge stellt nach Benjamin die Hohlform dar, aus der im 20. Jahrhundert der Begriff des Volks gegossen werden sollte. Andererseits lässt sich nur vor dem Hintergrund der Menge, das heißt des undifferenzierten Meers der städtischen foule, der Begriff vom Heldentum verstehen, der auch in dem Surrealismus-Aufsatz vorkommt; so schreibt etwa Benjamin in dem Baudelaire-Konvolut: „Die Individualität als solche bekommt, je beherrschender die Masse ins Blickfeld tritt, eine heroische Kontur. Das ist der Ursprung der Konzeption des Héros bei Baudelaire“ (GS V, 468).

Die Nähe der Dinge und die surrealistischen Bilder

In seinem *Surrealismus*-Aufsatz beschäftigt sich Benjamin mit Bretons *Nadja*. Freilich sind die Dinge, auf die er tritt, viel wichtiger als dieses weibliche Gespenst. Das Phantasmatische gehört ebenfalls zu den Themen des *Passagen-Werks*. Im Konvolut P [*die Straßen von Paris*] spricht Benjamin von der ewigen

Dauer der Namen in der Pariser Topographie; die Namen von Straßen, Theatern, Plätzen bleiben unverändert der fort dauernden Beweglichkeit der Stadt, "qui remue", die von einer ewigen, unerlässlichen Verschiebung ergriffen ist. Das Paradox einer Überlagerung gegenläufiger Tendenzen, der Veränderung und der Erstarrung, des Wechsels und der Treue, gipfelt in der Struktur der erstarrten Unruhe, von der Benjamin mit Bezug auf die Allegorie im Baudelaire-Konvolut spricht.¹⁸ Zum Wesen der Allegorie gehört das Veralten; die Allegorien veralten, weil das Bestürzende, also die Überraschung zu ihrem Inbegriff gehört. So erweist sich die Allegorie unter diesem Gesichtspunkt der Moderne und der Produktionsmethode des Kapitalismus verwandt. Beide beruhen auf der kreisförmigen Struktur der Moderne: Allegorien und Markt produzieren das Neueste im Zusammenhang des immer schon Dagewesenen.¹⁹

Aber alt werden, veralten, heißt zugleich fremd werden; nicht nur die Dinge im Aufschwung der kapitalistischen Produktion, die das immer Neue auf den Markt bringt, auch das Ich wird sich selbst fremd; diese fortlaufende Selbstentfremdung des Ich wird sowohl von der Physiognomie des

¹⁸ In Zusammenhang mit dem Begriff von "erstarrter Unruhe" zitiert Benjamin sich selbst, und zwar sein Buch über den Ursprung des deutschen Trauerspiels (GS V, 410).

¹⁹ GS V, 674-675, Konvolut S [*Malerei, Jugendstil, Neuheit*] Die Mode ist genau wie das Kollektiv, an das sich das kapitalistische Warenangebot wendet, jeder historischen Betrachtung fremd. Auch die Mode sprengt das Kontinuum des Historismus auf, indem sie das Tote wieder lebendig macht und es mit dem Organischen einmontiert und umfunktioniert.

Dichters in Nadars *Daguerrotypen*, wo sie progressiv zu versteinern scheint, wie auch in dem Schwund des Ich in seinen Gedichten:

Niemand hat sich je weniger in Paris zuhause gefühlt als Baudelaire. Der allegorischen Intention ist jede Intimität mit den Dingen fremd. Sie berühren heißt ihr: sie vergewaltigen. Sie erkennen, heißt ihr: sie durchschauen [...] Kaum aufgegriffen ist das Ding, die Situation schon von ihr verworfen. Sie veralten ihm schneller als der Modistin ein neuer Schnitt. Veralten heißt aber: fremd werden. Der Spleen legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick (GS V, 423).

Es ist eben die geschleuderte Zeit der Vergänglichkeit, die in Baudelaire jeden Augenblick das Selbst des eben vergangenen Augenblicks entfremdet. Die Vervielfältigung der Figuren in seinen Gedichten verweist eigentlich auf die allegorische Brechung des eigenen Ich durch das Prisma der Zeitlichkeit. Auch der destruktive Impuls haftet der Allegorie an, die jeden Schein der organischen Schönheit, Einheitlichkeit und Beweglichkeit zerstört, um die Erstarrung der Welt bloßzustellen.

Darin liegt die entschiedenste Desavouierung des Fortschrittsgedankens:

Was soll das – einer Welt, die in Totenstarre versinkt, vom Fortschritt reden? Die Erfahrung einer in die Totenstarre eintretende Welt fand

Baudelaire mit unvergleichlicher Kraft von Poe festgehalten. Dies machte Poe für ihn unersetzlich: daß er die Welt beschrieb, in der Baudelaires Dichten und Trachten sein Recht hatte (GS V, 420).

Als Figur, in der sich Veralten, Entfremdung und erschrockene Bestürzung überlagern, tritt sowohl in den Passagen als auch bei den Surrealisten das Gespenst. Der Vorzug des Surrealismus läßt Benjamin darin bestehen, auf die revolutionären Energien des Veraltens gestoßen zu sein. Die Surrealisten sind sich über den revolutionären Sinn der veralteten, abgeschafften Dinge der vorangehenden Generation vollkommen im Klaren. Wie die Figur der Mode im *Passagen-Werk*, so bringen Breton und *Nadja* die Kräfte der Stimmung zur Explosion, die in den veralteten Dingen verborgen sind. Genau wie im dialektischen Schematismus des Aufwachens findet ein Austausch des Geschichtlichen mit dem Politischen statt; übrigens kommt auch der Mode politische Bedeutung zu, indem sie alte Formen aus der revolutionären Vergangenheit wieder an die Tagesordnung bringt.

In der materialistischen Dialektik bekommen die Bilder ihren echten, das heißt surrealistischen Aspekt. Diese dialektischen Bilder sind tief mit der Ähnlichkeit verbunden: Wie Ähnlichkeit in der Geschichte sind sie sprunghaft, labil, nie stabil zu erfassen. Diese Bilder sind Dialektik im Stillstand, stellen eben die Konkrekionspunkte dar, an denen das Gewesene mit dem Augenblick der Lesbarkeit zusammenkommt. An der folgenden Stelle des

Konvoluts N [*Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*] wird die innovative Verbindung von Bild- und Leibraum mit einer Theorie der Bildproduktion verbunden, die unmittelbar auf der Ebene der politischen Handlung Anwendung findet:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: Ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte; nicht archaische Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache. Erwachen (GS V, 576-7).

Die Surrealisten benutzen Dinge statt Begriffe; aber diese Dinge sind zugleich Bilder, die dazu neigen, die Buchstaben einer allegorischen Schrift zu werden. Rebus, eine Sprache aus Dingen, herrscht eben in den Handlungsgalerien. Die Inschriften der Geschäfte und Warenhäuser – wo die Dinge in labyrinthischen Phantasmagorien von Waren liegen – sind eben hieroglyphische Schriften mit Bildern, die aus dem surrealistischen Bilderraum zu stammen scheinen. In der gesamten Literatur der Avantgarde gehen Parole, Zauberformel und Begriff durcheinander. Die Erscheinungen der neuen

Poeten sind durchaus plastisch, ebenso komplex wie die Worte für das Kollektiv. Der Surrealismus hat neue Bereiche erobert, etwa die der Wissenschaft und der Utopie. Der Wortschatz und die Kriegsmetaphern, die hier zum Einsatz kommen, sowie das kriegerische Unternehmen, das in Angriff genommen wird, erinnert an zahlreiche Orte des Konvoluts N: Auch dort ist von Boden und Bereich, von Eroberung und Vordringen die Rede:

Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19.ten Jahrhunderts hier geleistet werden (GS V, 570-1).

Literaturverzeichnis

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk in zwei Bänden*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982.

---, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,“ in *Literarische und ästhetische Essays*, GS II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.

- Barbara Di Noi, „Das Phänomen des Ähnlichen und die Universalisierung der Schrift bei Walter Benjamin,“ in *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Akten des XIV-Kongresses der IVG*, Bd. 4, hrsg. von Laura Autieri, Natascia Barrale, Bern: Lang, 2022.
- Linda Maeding, „Zwischen Traum und Erwachen. Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption,“ in *Revista de Filología Alemana*, 2012: 20.
- Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986.
- Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Daniel Wagner (Hrsg.), *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Sigrid Weigel, „Auf der Schwelle von Schöpfung und Weltgericht,“ in *Profanes Leben: Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.