



Universität Potsdam

Dieter Adelman

# Die Tränen des Henri Quatre

Universitätsverlag Potsdam



Dieter Adelman

**Die Tränen des Henri Quatre**

Schriften aus dem Nachlass von Dieter Adelman

Hrsg.: Görg K. Hasselhoff

**Band 2**

Die Tränen des Henri Quatre

Dieter Adelman

# Die Tränen des Henri Quatre

Ein Essay

Aus dem Nachlass herausgegeben, ergänzt und mit einem einleitenden  
Vorwort versehen von Görg K. Hasselhoff

**Universitätsverlag Potsdam**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

**Universitätsverlag Potsdam 2014**

<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292

E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Satz: Universitätsverlag Potsdam

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Aus dem Nachlass herausgegeben, ergänzt und mit einem einleitenden  
Vorwort versehen

Online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität  
Potsdam

URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2014/7034/>

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-70346](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-70346)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-70346>

Zugleich gedruckt erschienen im Universitätsverlag Potsdam

ISBN 978-3-86956-288-9

# Inhalt

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Vorwort des Herausgebers            | 7   |
| Vorwort                             | 13  |
| I. Die Tränen des Henri Quatre      | 15  |
| II. Probleme der Wahrnehmung        | 31  |
| III. Bemerkungen zu Walter Benjamin | 53  |
| IV. Spur des Ausdruckslosen         | 71  |
| V. Spiegelnde Scheibe               | 89  |
| VI. Zitate aus Heinrich Manns Roman | 101 |
| Literaturverzeichnis                | 107 |



## Vorwort des Herausgebers

An seinem 70. Geburtstag am 1. Februar 2006 überraschte Dieter Adelman einen kleinen Kreis seiner Freunde mit einem im Privatdruck hergestellten Essay mit dem für einen zu dieser Zeit überwiegend als Cohen-Forscher Wahrgenommenen überraschenden Titel „Die Tränen des Henri Quatre“. Damit hatten wohl die Wenigsten gerechnet, kommt der französische Heinrich IV. (1553-1610) doch nicht im Werk Hermann Cohens vor. Doch nicht nur der Titel, sondern auch die auf der Titelseite gedruckte Jahreszahl, genauer: die Jahreszahlen überraschten: Nicht allein 2006 stand dort, sondern davor in Klammern die Zahl 1989. Allem Anschein handelte es sich nicht um ein für diesen Augenblick hergestelltes Werk, das der Jubilar hier vorgelegt hatte. Und doch stellte die Jahreszahl – so lässt sich rückschauend feststellen – eine Art Klammer dar: Um das Jahr 1989 herum scheint Adelmans Entschluss gereift zu sein, die Arbeit an Hermann Cohen und seinem jüdischen Umfeld wieder aufzunehmen, wie aus den ältesten, aus dieser Zeit stammenden Kapiteln des Opus posthumum „Reinige dein Denken“ hervorgeht; nach der Veröffentlichung dieses Essays (im Privatdruck) entstanden keine neuen Texte mehr.<sup>1</sup>

---

1 Vgl. Dieter Adelman, „Reinige dein Denken“: Über den jüdischen Hintergrund der Philosophie von Hermann Cohen. Aus dem Nachlass herausgegeben, ergänzt und mit einem einleitenden Vorwort versehen von Görge K. Hasselhoff, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010; die ersten Kapitel im Teil A stammen aus der Zeit seit dem Jahr 1989; das letzte Kapitel des dritten Teils wurde 2005 geschrieben.

Der Essay selbst kam unscheinbar daher: Es handelt sich um ein Heft mit 3 mit römischen und 126 mit arabischen Ziffern paginierten Seiten im DIN A4-Format, beidseitig bedruckt, im Copy-Shop mit schwarzem Rücken und durchsichtigem Deckel gedruckt, auf jeder Seite nur gut ein Viertel mit Text bedruckt, gesetzt mit NotaBene, im gleichen Layout wie Dieter Adelmanns sonstige Manuskripte („So sind die Absätze länger als breiter.“). Der Text selbst ist gegliedert in ein undatiertes Vorwort und sechs Kapitel. Nur das undatierte Vorwort, das eine Situation schildert, in der eine alltägliche Begebenheit eines (nicht nur Privat-) Gelehrten – das Wegstellen eines Buches – die Erinnerung an einen philosophisch-essayistischen Text hervorruft, sowie die ersten beiden und das letzte Kapitel kommen dabei in unterschiedlicher Form auf den berühmt-berüchtigten navarresisch-französischen protestantischen König Henri IV., den Begründer der Linie des Bourbonischen Königshauses, dessen bekannteste Worte das vom Huhn und das von der Messe waren, die Paris wert sei, waren, zu sprechen. Das letzte Kapitel besteht dabei ausschließlich aus unkommentierten Zitaten aus Manns Romanwerk. Die anderen Kapitel dagegen vertiefen Aspekte der ästhetischen Theorie Walter Benjamins und ihrer Deutung durch dessen Freund und Nachlassverwalter – ob treu oder nicht, sei dahingestellt – Theodor Wiesengrund Adorno. Doch auch in dem ersten Kapitel geht es D. Adelman nicht um den historischen König Heinrich, sondern um das von Heinrich Mann sorgsam komponierte Bild dieses volkstümlichen Königs, in dessen Zentrum der Tod der Gefährten, der Geliebten und schließlich des Königs selbst steht, der darüber hinaus von H. Mann als ein sich seiner Tränen nicht schämender, sie sogar zuweilen bewusst einsetzender König dargestellt wird. Von dem so von H. Mann entworfenen Bild ist der Schritt nicht mehr weit zu dem ebenfalls zur Zeit des Dritten Reichs im Exil wirkenden Zeitgenossen des Autors, Walter Benjamin, der ein Interpretament für Manns Darstellungsweise liefert.

Schaut man von hier in die schmale philosophisch-politisch-kulturwissenschaftliche Publikationsliste D. Adelmanns, so fallen so gleich einige Publikationen der 1970er Jahre ins Auge, in denen Walter

Benjamin schon einmal Thema war. Zuvorderst ist hier die Gemeinschaftspublikation mit Klaus Staeck, *Die Kunst findet nicht im Saale statt*,<sup>2</sup> zu nennen. In diesem Band wird neben einer Vielzahl von Abdrucken der politischen Plakate Staecks ein Text Adelmanns abgedruckt, in dem zunächst der Künstler Staeck in seinem biografischen Kontext dargestellt wird. Von dort wird zu Walter Benjamins theoretischer Betrachtung der Kunst im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit übergeleitet.<sup>3</sup> Im Fortgang des Textes von 1976 werden dann Benjamins Betrachtungen zu Baudelaire, zum Begriff der „Aura“ und weitere theoretische Reflexionen zur Kunst Staecks in Beziehung gesetzt, auch wenn festgehalten wird:

„Ohne Benjamins Theorie in einem expliziten Sinn zu kennen, ist Staeck der Logik des Herstellungsprozesses nachgegangen, in der die auf die Wahrnehmung durch viele Menschen angelegte Graphik das praktische Erkunden der kollektiven Wahrnehmungsstruktur mit sich verband.“<sup>4</sup>

Von hier aus wendet sich Adelman dann zunächst politischen Überlegungen zu, die hier nicht interessieren, bevor er gegen Ende der Abhandlung noch einmal auf Benjamins Kunsttheorie selbst zurückkommt.<sup>5</sup> Die Literaturhinweise zu dem Band schließlich haben auf einhalb von fünf Spalten Hinweise auf Walter Benjamin und Theodor Adorno.<sup>6</sup>

Die Publikation von 1976 steht im Kontext einer Reihe von Publikationen, die Staeck und Adelman gemeinsam veröffentlicht hatten.

---

2 Klaus Staeck / Dieter Adelman, *Die Kunst findet nicht im Saale statt: Politische Plakate*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1976; 2. Aufl. 1976. Auf dem Umschlag findet sich die wichtige Ergänzung: „Text Dieter Adelman“.

3 Vgl. ebd., 30.

4 Ebd., 72.

5 Vgl. ebd., 150.

6 Vgl. ebd., 176-178, hier 176.

Bereits im Jahr 1973 erschien als Taschenbuch Staecks Publikation *Die Reichen müssen noch reicher werden: Politische Plakate*,<sup>7</sup> zu der D. Adelman nach Angaben auf dem Titelblatt ein Vorwort beige-steuert hatte, das sich jedoch unter der Überschrift „Kunst in der politischen Praxis“ über vierzehn Seiten erstreckt.<sup>8</sup> Zeitgleich mit dem schon genannten Band von 1976 erschien im gleichen Jahr der dokumentarische Sammelband *Der Bonner Bildersturm oder: was die CDU von Demokratie hält*.<sup>9</sup> Ihm folgten im darauffolgenden Jahr die Dokumentation *Eine Zensur findet gelegentlich statt*<sup>10</sup> sowie im Jahr 1978 (erweiterte 2. Aufl. 1980) innerhalb des Katalogbandes *Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik* eine weitere essayistische Dokumentation.<sup>11</sup> Zwar haben alle weiteren genannten Bände keinen Bezug mehr zu Walter Benjamin, doch steht in ihrem Zentrum die angedeutete Verknüpfung von politischer Kunst und Kunsttheorie an der Wende zur Massenkultur.

Und hieran knüpft in sehr loser Form und ohne Verweis im Jahr 2006 ein im Hauptteil wohl schon 1989 fertiggestellter Essay an, der hier nun in allgemeiner Form zugänglich gemacht wird.

Für den Wiederabdruck haben wir versucht, alle Zitate nachzuweisen (und gelegentlich zu verbessern); sämtliche Fußnoten stammen vom Herausgeber. Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert. In eckigen Klammern sind die Seitenzahlen der Vorlage von 2006 notiert.

Dass diese Publikation in dieser Form überhaupt erscheinen kann, ist erneut mehreren Personen zu danken:

---

7 Klaus Staeck, *Die Reichen müssen noch reicher werden: Politische Plakate*, Hrsg. von Ingeborg Karst; mit einem Vorwort von Dieter Adelman ..., Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag, 1973 (9.-13. Tsd. 1974).

8 Vgl. D. Adelman, „Kunst in der politischen Praxis“, in: Staeck, *Die Reichen*, 32-45.

9 Klaus Staeck / Dieter Adelman, *Der Bonner Bildersturm oder: was die CDU von Demokratie hält*, Göttingen: Steidl, 1976, 2. Aufl. 1976.

10 Klaus Staeck / Dieter Adelman, *Eine Zensur findet gelegentlich statt oder: Kunst muß nicht schön sein, aber sie muß etwas sichtbar machen*, Göttingen: Steidl, 1977.

11 Dieter Adelman; Georg Bussmann, „Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik“, in: Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik, Göttingen: Steidl, 1978, 2. erw. u. erg. Aufl. 1980, 11–53.

- Marie-Claire Mollenhauer, Essen, half bei der Bearbeitung des eingescannten Textes. Zudem bemühte sie sich um einen Großteil der Nachweise für die von Dieter Adelman zitierten, aber nicht ausgewiesenen Texte.
- Von ihr aus familiären Gründen nicht mehr Leistbares wurde selbstlos von Julia Schwarzer, Bochum, fortgeführt und ergänzt.
- Heinrich Mann schenkte mir im Sommer 2013 eine schöne Lektüre, die mir zugleich einen Schlüssel zum Schicksal einer Handschrift des 13. Jahrhunderts in die Hand gab.
- Andreas Kennecke, Potsdam, half erneut mit gutem Rat bei der Drucklegung.
- Annabelle Jänchen, Potsdam, erstellte die Druckvorlage.
- Hannah Busse, Yvonne Adelman und Daniel Adelman gaben die Erlaubnis, den Text im Rahmen der Nachlassedition der Werke von Dieter Adelman zu drucken.

Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Paris, im März 2014,  
Görge K. Hasselhoff



## Vorwort

„Henri Quatre“ ist der Name des Romanhelden in Heinrich Manns Doppelroman „Die Jugend“ und „Die Vollendung“ des „Königs Henri Quatre“, geschrieben in den Jahren 1933 bis 1937, während der Emigrationszeit in Nizza im Exil, erschienen zuerst im Querido-Verlag in Amsterdam, im Jahr 1937, später im Aufbau-Verlag in Berlin, 1956; danach in vielen Auflagen, von mir in der rororo-Taschenbuch Ausgabe, November/Dezember 1965, gelesen.<sup>1</sup> Heinrich Manns Roman ist ein dem Umfang nach gigantisches Werk um den König Heinrich IV., jenen legendären König in Frankreich (1553–1610), den Helden der Glaubenskriege seiner Zeit, Haupt der Hugenotten, Mittelpunkt der Bartholomäusnacht und zugleich Inbegriff eines pragmatischen Politikverständnisses, der jedem Menschen „ein Huhn im Topf“ gewünscht und zu versprechen vermocht hat.

Gemessen an den avantgardistischen Romantheorien der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts [II] bildet Heinrich Manns Roman ein konventionelles Werk. Als ich es während der sechziger Jahre studierte, standen die Schriften von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Gerhard Scholem und Bert Brecht in Blüte, worin aber nirgends Heinrich Manns Roman erwähnt wird.

---

1 Da das verwendete Exemplar Adelmanns nicht auffindbar war, werden alle Belege nach der folgenden Ausgabe gegeben: Heinrich Mann, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, (1935) Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verl., 2010 (Fischer-Taschenbücher 90151); ders., *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, (1938), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verl., 2010 (Fischer-Taschenbücher 90161).

Als ich mich später dem Roman erneut zuwandte, entdeckte ich, dass Heinrich Mann seinen Romanhelden oft in Situationen führt, in denen der „gute König“ weint. Heinrich Mann entfaltet in seinem Roman ein Panorama der Geschichte, das er aus der Parallelität der Zeit der Religionskämpfe um Heinrich IV. in Frankreich und der Heinrich Mann gegenwärtigen Zeit unmittelbar nach dem Jahr 1933 in Deutschland entwickelt. Aus dem Gesichtspunkt seines „Helden“ betrachtet haben wir es mit einem Blick zu tun, der die Geschichte unter Tränen sieht, und wir haben es mit einem Autor zu tun, der die Geschichte seines Helden gleichsam weinend nacherzählt.

Wenn man Walter Benjamin als einen Philosophen ansieht, so liegt dessen spezifische Erkenntnisleistung in der Beobachtung und in dem theoretischen Nachweis dessen, dass die anschauliche Wahrnehmung des Menschen historisch ist, also geschichtlichen Wandlungen unterliegt. Unter dem Gesichtspunkt der kantisch-philologischen Disposition der Erkenntnistheorie betrachtet, [III] an der Walter Benjamin von früher Jugend an immer festgehalten hat, bildet die Erkenntnis der Variabilität der Anschauung, also des Sehens, einen misslichen Befund, von dessen Möglichkeit sich Walter Benjamin auch durch eine Serie wahrnehmungstheoretischer Experimentiertexte überzeugt hat.

Da lag es nahe, sich zu fragen: Was ändert sich an der Erkenntnis der Geschichte, wenn die Ereignisse nicht aus dem scheinbar natürlichen Blick, sondern im Blick aus tränenüberglänzten Augen angesehen werden. Was ich geschrieben habe, ist nur ein Versuch, der Versuch, den Blick aus Tränen in unsere Erkenntnis einzubeziehen. Die „Tränen des Henri Quatre“ sind es, weil Heinrich Mann sie so beschrieben hat. „Seine Tränen sind teils Tränen der Freude, teils vergießt er sie über seine Toten und über alles, was mit ihnen dahingegangen ist.“<sup>2</sup>

---

2 Es handelt sich um den vorletzten Satz der letzten (französischen) Moralité. In der angegebenen Ausgabe Mann, Jugend, 661, mit der Übersetzung von Kurt Stern wird eine andere Übersetzung gegeben. Die von Dieter Adelman (im Folgenden: D.A.) angegebene Übersetzung stammt von Helmut Bartuschek, vgl. Heinrich Mann, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, (1935), Reinbek: rororo Rowohlt, 1964, 705.

[1]

## I. Die Tränen des Henri Quatre

Als ich nach langer Zeit Heinrich Manns Roman *Jugend und Vollendung des Königs Henri Quatre* zur Hand nahm, fiel mir auf, was ich vielleicht schon gewusst hatte, was sicher viele Leser bemerkt haben, was mir aber in diesem Augenblick wie eine Erkenntnis vorkam, die ein neues Licht auf den Roman und ihren Autor wirft: Ich bemerkte, dass der gute König viel weint.

Die Wiederbegegnung mit dem Roman war zufällig. Die Situation, in der sie stattfand, ähnelte jener, die Walter Benjamin seinem Aufsatz „Ich packe meine Bibliothek aus“ zugrunde gelegt hat.<sup>1</sup> Vor einem Regal auf dem Stuhl stehend, zögernd vor der Entscheidung, ob ich die beiden Bände der alten Rowohlt-Ausgabe links oben in einer Reihe abgelegter Taschenbücher unterbringen sollte, oder wo? Wägend also, und so in dem Buch sowohl wie in der Erinnerung blätternd, ent[2]deckte mehr mein Blick als ein suchender Gedanke die Frage, die mir bei meinem früheren, weit zurückliegendem Studium des Romans entgangen war: „Warum weinst du, Mama?“ – Und dann die Antwort: „Weil ich nicht weiß, was Recht und was Unrecht ist. [...]“<sup>2</sup>

Man weiß nie wirklich genau, was es ist, das in einem Menschen denkt. Und so mag es an der Feierabendstimmung der Situation gelegen haben, dass sich in einer gedanklichen Alliteration eine Erinne-

---

1 Vgl. Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus“ (1931), in: GS IV, 388–396.

2 Heinrich Mann, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*. Roman (1935), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, 60.

nung an die Parzival-Frage einstellte: „ôwê muoter ...“<sup>3</sup> – Durch Adorno waren wir zu seiner Zeit darüber belehrt worden, dass es archaisch sei, sich einsam über den Roman zu beugen; und dann ist zweifelhaft, ob es sich hier in Adornos Sinn überhaupt um ein ernst zu nehmendes Romanwerk handelt. Kafka, Joyce und Proust, Musil und Thomas Mann nennt er die – Romanciers, die den Roman auf den Höhepunkt der Zeit gebracht haben. Alles andere sei „Banausie“, die „Banausie der Tendenzkunst“ oder die „Banausie der genießerischen“.<sup>4</sup> Und nun begegnet mir am Anfang des Romans die Frage: „oh Mutter, was ist gut?“ – und als die Antwort: – nichts als Tränen!

Ein Kennzeichen der Tränen liegt darin, dass sich in ihnen unser Blick verändert. Und so mag es sinnvoll [3] sein, noch einmal – sagen wir: für die Dauer eines Wochenendes – bei der Kunst dieses Romanwerkes zu verweilen. Was denn sieht das Auge, wenn es weint?

#### 1.

Henri Quatre ist ein Märchenprinz. Man erkennt es daran, wie Heinrich Mann die Legende von dem guten König Henri entstehen lässt. Später zwar ist der Ruf des Königs ein Propaganda-Instrument der Hofbeamten. Aus der Gefangenschaft des Louvre nach Pau geflohen, versucht der kleine Hofstaat, die Propaganda der Gegenpartei, der Guise, nachzuahmen. Während der lothringische Fürst dem Volk in Paris durch die Schaustellung von Macht und Schönheit zu gefallen sucht – um es für seine Zwecke zu gewinnen, die identisch mit denen Spaniens und des Weltreichs sind –, verbindet die Propaganda des Hofes in Pau die Figur des Königs Henri mit der Vorstellung von Ohnmacht und Güte, hoffend, dass der Zorn der armen Landbevölkerung der Güte Macht verschaffen möchte. Später, noch bis in den letzten Lebenstag, wird der „Große Plan“ einer in Freiheit verbundenen Völkerfamilie vom längst

---

3 Wolfram von Eschenbach, Parzival, 119, 17.

4 Theodor W. Adorno, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (1954), in: *GS 11 (Noten zur Literatur)*, 41–48, hier 47.

zur Macht gelangten Hof als Instrument der Propaganda ausgenutzt, um die Macht des „Weltbeherrschers“ im Bewusstsein der Völker wenn nicht [4] aufzuheben, so doch einzuschränken. Aus diesem Verwendungszweck aber entspringt nicht die Legende.

Sie entsteht vielmehr aus jener Volksweisheit, die Du Bartas im Gedicht zu formulieren weiß:

„Ihr Könige, Knechte eures Wahnes,  
Habt Felder oft mit Mord bedeckt,  
Damit die Grenze eures Planes  
Sich um ein Haarbret weiterstreckt. [...]“<sup>5</sup>

Während Henri nach der Bartholomäusnacht im Louvre Jahr um Jahr gefangen ist, bildet sich von ihm das Bild des Opfers. Eine uralte Hoffnung verbindet sich mit ihm: der gute König ist gefangen; Barbarossa wächst der Bart durch den Tisch; der König Salomon wird auferstehen. Die Völker, welche, so alt sie sind, der Gerechtigkeit entbehren, setzen ihre Hoffnung auf den, der gefangen ist und das Psalmlied der Kinder Korahs singt: die unvergänglich in die Geschichte aller Völker eingegrabene Weise von der Schwachheit aller Elenden. Jene Hoffnung auf Erlösung ist das Märchen; und in dieser Hoffnung wird der gute König das, was das „gute Volk“ aus ihm gemacht hat.[5]

2.

Auf das Genaueste hat Heinrich Mann die Erlösung als ein Märchen dargestellt. Was er, Henri, erlöst, ist nicht etwa das Volk oder wären gar die Völker; sondern er erlöst die schöne Prinzessin. Der Freund d'Estrées tritt als der Bote auf:

---

5 Mann, *Jugend*, 116.

„Sie ist zwanzig, ihr Haar ist reines Gold, heller als hier das Licht auf den Blättern glänzt. Ihre Augen haben die Farbe des Himmels, und manchmal glaube ich, daß nur von ihnen der Tag schön ist“<sup>6</sup>

– die reizende Gabriele.

Wie es sich gehört lebt sie „[j]enseits eines waldigen Tales und rauschenden Gewässers“ und „über Hügeln, über Wellen bunten Laubes, in Wipfeln und Himmelbläue“<sup>7</sup> schwebt ihr Märchenschloss. Nach Flucht, Schlacht und Sieg wird der gute König in diese Märchenwelt hineingeführt. Im Ansichtigwerden des Versprechens der Erlösung verschließt sich ihm der Mund. Als die Sprache des Verstummens erscheinen ihm die Tränen: „Aus der Mitte seines Leibes stieg, äußerst schnell, ein Schluchzen auf, und im Hals angelangt, verhinderte es ihn zu sprechen“<sup>8</sup> – „wer kennt das Namenlose, außer mir?“<sup>9</sup>.

[6] Die äußerste Vollendung für die Technik des Erzählens, ihr Vollkommenes, sah Walter Benjamin in der Kunst, die Vorstellung in das Herz der Kreatürlichkeit hin einzuziehen. In einem einzigen Kapitel, wenig später, wird Heinrich Mann die eben aufgebaute Märchenwelt Segment für Segment zerstören. Es ist das Kapitel „Größe und Besitz“<sup>10</sup>, das mit der ikarischen Stromfahrt in einer erlösten Natur, in den Wiesen, den Hängen, den Bergen des Loire-Tales beginnt und mit dem, in allen Einzelzügen dargestellten, grausamen Vergiftungstod der Gabriele endet.

Die Regression entfaltet sich aus einem frommen Lauschen, in dem „das heimliche Schluchzen des Wassers am gleitenden Kiel“<sup>11</sup> vernehmbar wird. Hier entsteht das Lied

---

6 Heinrich Mann, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*. Roman (1938), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, 85.

7 Ebd., 86.

8 Ebd., 89.

9 Ebd., 90.

10 Ebd., 448–604.

11 Ebd., 461 f.

„Grausames Abschiedgeben,  
 O Tag voll Schmerz,  
 Hätt ich nicht dieses Leben  
 Oder kein Herz!“<sup>12</sup>

Auf dem Höhepunkt des Romans verschwimmt im Innewerden der Vergänglichkeits der Hoffnung auf Erlösung das Schluchzen des Wassers in dem dahin[7]gleitenden Strom ununterscheidbar mit dem sinnigerweise anonymen Schluchzen eines anonymen Menschen. Was bleibt, ist einzig ein Lied – im Verweigern der Erlösung rührt der Roman an die Sphäre des Ursprungs lyrischer Dichtung – allerdings ein „Lied, das alle singen werden.“<sup>13</sup>

Durch die Kennzeichnung Guillaume de Samblés macht Heinrich Mann den allegorischen Charakter dieses Vorgangs deutlich: Der Page hat das Lied gedichtet, aber man weiß nicht, ob die Zeichnung in seinem Angesicht von einem Muttermal her stammt oder ein Brandmal ist. Die Entscheidung darüber mag in den Bildern liegen, die einer vor Augen hat und durch die hindurch er die Welt sieht, so, wie sie vor ihm liegt; wer aber mit den Augen des Romans liest, sieht vor sich die „unglückliche[n] Menschen, die man in die Luft hängte, bis sie ihr Geld verrieten, und unter ihren Füßen war Feuer angemacht“.<sup>14</sup> Denn „Grausames Abschiedgeben“ ist lediglich Umschreibung für das Handwerk der Macht, mag sie auch noch so gut zu sein geschienen haben, als sie im Turm gefangen war; die Übertragung lautet einfach: Töten.

Mit Gabriele aber verhält es sich so, dass sie, um der Verbindung des guten Königs mit der Macht des Geldes willen geopfert, den ihr zgedachten Abschied nimmt; [8] sie nimmt ihn hin. In ihrem grausamen Verenden leuchtet lediglich die Einsicht auf: „Sehnsucht und Klagen werden mich begleiten bis zum Grab“. So endet das Märchen

---

12 Ebd., 462, vgl. ebd., 461 und 463.

13 Ebd., 463.

14 Mann, *Jugend*, 73.

in dem Satz: „Die Wurzel meines Herzens ist tot und wird nicht wieder treiben.“<sup>15</sup>

3.

Eine der besonders schönen Ausbildungen des Märchens inmitten des Romans liegt in dem Spiel mit dem Motiv des Brunnens. Gabriele ist nicht nur lediglich eine unter anderen von mindestens achtundzwanzig Geliebten. Der Don Giovanni-Charakter dieser Liebesfolge ist zwar offenkundig: inmitten der Verhüllung durch die gewalttätige Auseinandersetzung im Geschehen des Romans leuchtet in der Figur der immer wiederholten Liebesabenteuer die prinzipielle Gleichheit aller Menschen auf. In dieser Reihe aber ist Gabriele die Letzte; was ihr folgt, sind Demonstrationen für die Verkehrung des Prinzips, zuletzt in der ungeheuren Prostitution des Begattungsaktes in der Kopulation mit der Geldmacht aus dem Hause Medici. Die Verbindung mit Gabriele wird so zugleich zu einer Schule für die Treue. In dem Verhältnis zu ihr bildet sich die Festigkeit des Herzens aus.

[9] Aber der Fußpunkt für diese Festigkeit wird sehr viel früher eingeführt. Er liegt in der Verbindung mit dem armen Gärtnerstöchlehen Fleurette.

„Dann versenken wir unseren letzten Blick in den Brunnen, Fleurette! Deinen Arm um meinen Hals! Meinen um deine Hüfte! Jetzt sehen wir gemeinsam hinunter in den Wasserspiegel, darin begegnen sich unsere Augen. Du bist siebzehn Jahre, Fleurette.“

„Du achtzehn, lieber Knabe.“

„Aber wenn wir ganz alt sein werden, dieser Brunnen weiß von uns auch dann noch, und selbst über unsern Tod.“

„Henri, ich kann dein Gesicht nicht mehr sehen.“

„Auch deines trübt sich dort unten, Fleurette.“

---

15 Mann, *Vollendung*, 604 (beide Zitate).

„Aber einen Tropfen hörte ich fallen. Das war eine Träne. Ob es wohl deine war oder meine?“

„Unsere Träne“, sagt seine schon von ihr entfernte Stimme: noch trocknete sie ihr Gesicht. „Fleurette!“ war sein letzter Ruf: da war er ganz verschwunden, und sie [10] fühlte wohl, er hatte nicht mehr wirklich sie selbst gemeint; er schickte nur den Namen einer vergangenen Stunde in die kommende, die ihr unbekannt bleibt und worin der schwache Name sich bald verlieren sollte.<sup>16</sup>

Nun wird Fleurette über diesen Abschied hinaus Henri lebenslang die Treue halten, ohne ihn je wieder zu sehen. Die Legende wird deshalb später ihren Tod mit der Vorstellung verbinden, sie sei beim Abschied in den Brunnen gestürzt. Denn der Brunnen birgt dasselbe Geheimnis wie das „heimliche Schluchzen des Wassers am gleitenden Kiel“. Für die Natur ist es dasselbe wie das Auge des Menschen: das still von unten aufquellende klare Wasser wiederholt jene Bewegung, in der sich das Auge von hinten her mit Feuchtigkeit beglänzt. Was immer die Tränen selbst bedeuten mögen – im Bild des Brunnens wird ihre Sprache zur Klage der Natur erweitert; denn wenn schon niemand sonst, ist doch die Erde stumm dauernder Zeuge aller unerfüllt gebliebenen Versprechungen.

#### 4.

Heinrich Manns Meisterschaft im darstellenden Zeigen der Motive lässt sich darin erkennen, wie er selbst diese [11] Klage in ein Verstummen überführt. Im innersten Hof des Louvre, im Zentrum der verhängnisvollen Macht, befindet sich ein solcher Brunnen – der allerdings vertrocknet ist, baugeschichtlich ein Rest jenes Bauwerkes aus dem 13. Jahrhundert, auf dessen Trümmern die stadtähnliche Zwingburg immer wieder neu errichtet worden ist: Symbol der von irgendwelchen

---

16 Mann, *Jugend*, 112f.

Menschen ausgeübten Macht. An dieser Stelle ist der Brunnen selbst vertrocknet.

Dass die Tränen von jeglichem Angesicht getilgt werden, bildet das religiöse Urbild für das Versprechen der Erlösung: „Und er wird vernichten auf diesem Berge die Hülle, die über alle Völker gebreitet ist, und die Decke, die über alle Nationen gedeckt ist.“<sup>17</sup> Die Gerechtigkeit werde den Völkern ein Mal bereiten, so dass sie ausreichend zu essen haben, markige Fettspeisen und geläuterten Hefewein zum Trinken. Das Symbol für die Verkehrung des Prinzips liegt darin, dass die Tränen nicht getilgt, sondern die Augen ausgetrocknet sind. Als das Kennzeichen des Bösen erscheint der Blick aus Augen, in denen das Weinen bloß geheuchelt ist. Im geheuchelten Versprechen liegt der Ursprung für die Macht, die Völker in ihrer eigenen Hoffnung zu verführen. Im Bild des ausgetrockneten [12] Brunnens bildet diese Macht das Fundament, auf dem der Herrschaftssitz errichtet worden ist.

5.

Man tut dem Roman keinen Gefallen dadurch, dass man ihn als Zeugnis für die Humanität des Autors liest. Was läge schon daran. Der Verfasser ist gestorben. Appellation an humanitäre Vorbildlichkeit wäre so veraltet wie jene klassische Formulierung der Humanität, die Walter Benjamin mit einem einzigen Bild in das scheinbar unwiederbringlich Vergangene verwiesen hat:

„Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“<sup>18</sup>

---

17 Jesaja 25, 7 (Übertragung: Emil Kautzsch).

18 Walter Benjamin, „Der Erzähler“ (1936), in: *GS II*, 438–465, hier 439.

Das Haus für den gestirnten Himmel über mir und das sittliche Gesetz in mir –: es war einmal. Jene Humanisten des Romans, von denen die Macht errungen werden könnte, wodurch sie die gesitteten Verhältnisse aufrecht erhalten würden, sind ein Gebilde des Romans, eines Romans, der lediglich mit einem Mord, mit dem Mord an einem König endet.

[13] Das „Reich Gottes“ selbst wird als ein Traumgebilde vorgeführt segensreich jene Schätze bloß zu heben, „mit denen die Natur unsere Arbeit belohnt.“<sup>19</sup> Statt die Kapitalien auf dem Geldmarkt zu beschaffen, statt die Knechtschaft zu erneuern, in das blühende Land Amerika fahren; aber „die Menschen dort nicht ausrotten, wie die Spanier taten“,<sup>20</sup> wird als die Ahnung von der Bedeutung des Gottesreiches vorgeführt. Nichts als – das Ausrotten von Völkern zu beenden, nicht mehr, wenn einer dies vermöchte: „Denn Menschen sind drüben und hier, sie verdienen, daß wir für sie sogar scheitern. Hört ihr mir zu?“<sup>21</sup> Was der Roman lehrt – wenn er etwas lehrt – ist lediglich ein Blick. Aber es ist der Blick auf viele Tote. Das Auge dieses Blickes befindet sich im Zentrum des Romans.

## 6.

Nach den Erfahrungsregeln der klassischen Rhetorik betont die zweigliedrige Darstellungsart nicht, wie die Darstellung in drei Gliedern, die Vollständigkeit, sondern die Spannkraft in der Darstellung des Ganzen. Die beiden Glieder stehen antithetisch zu einander, wobei das Kennzeichen der Antithetik darin liegt, zugunsten des Anfanges und des Endes die Darstellung der Mitte wegzulassen. „Wer Anfang und Ende in der Hand hat, [14] beherrscht das Ganze.“<sup>22</sup> Die Antithese der

---

19 Mann, *Vollendung*, 493.

20 Vgl. ebd., 494: „Sie ausrotten, wie der Spanier getan hat, wir haben es nicht im Sinn mit den fremden Völkern.“

21 Ebd.

22 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Ein Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Bd. 1, München: Max Hueber Verlag, 1960, 241, § 443.

beiden Teile des Romans ist auf dem Titelblatt verzeichnet: die Jugend und die Vollendung des Königs Henri Quatre. Während der erste Band vom ersten Kapitel her fortschreitend entwickelt ist, in dem „aut vincere aut mori“<sup>23</sup> – im Kampfe siegen, oder untergehen – das Gesetz der Gesellschaft entfaltend, in dem die Menschen der Geschichte des Romans angesiedelt sind, ist der zweite Band vom Inhalt des letzten Kapitels aus rückschauend erzählt.

Jeder Band hat noch sein eigenes Zentrum. Aber wer das Romanwerk insgesamt in seiner Einheit sich vergegenwärtigt, tut gut, jeweils von beiden Seiten her, von den Enden aus, zur Mitte hin zu lesen. Indem für einen ebenen Gang der Darstellung die acht Kapitel des zweiten Teiles, die mit dem Kapitel „Das Kriegsglück“ beginnen,<sup>24</sup> ebenso an das achte des ersten Teiles hätte angeschlossen werden können, an das Kapitel „Auf dem Weg zum Thron“,<sup>25</sup> tritt als die Gestalt der notwendig rudimentären Mitte das gleichsam überzählige neunte Kapitel des ersten Teiles als Gegenstand einer besonderen Aufmerksamkeit hervor. Es ist das Kapitel mit dem Titel „Die Toten am Wege“.<sup>26</sup> Hier treffen die einander entgegengesetzten Blickpunkte aus dem Hergang des Erzählens auf einander. Von Abschnitt zu Abschnitt [15] des Kapitels ist herauszulesen, wohin der Blick sich richtet, und woher er kommt.

In Henri Quatres Tränen ist die Verschiedenheit der Blickrichtungen verbunden, und aus der Verbindung des äußersten Extrems im Blick entspringen sie.

„Auf dem Schlachtfelde von Arques weint der von allzu vielem Kämpfen in Schweiß gebadete König, indes der Siegesgesang erschallt. Seine Tränen sind teils Tränen der Freude, teils vergießt er

---

23 Mann, *Jugend*, 13; 26; 50.

24 Mann, *Vollendung*.

25 Mann, *Jugend*, 532–597.

26 Ebd., 598–652.

sie über seine Toten und über alles, was mit ihnen dahingegangen ist.“<sup>27</sup>

Der Blick auf den Sieg ist der der Jugend – getreu dem Gesetz *aut vincere aut mori*, dessen Einführung in den Roman der erste Abschnitt des ersten Kapitels gegeben hat. Der Blick der Vollendung ist der auf die vielen Toten. Die Jugend endet mit dem Tag, an dem die Vollendung beginnt. Mit der Wahrnehmung der „Toten am Wege“ fängt sie an. Der Roman ist eine Schule für den Blick, der sich auf diese Toten richtet.

7.

Alle Todesmotive des Romans, die auch sonst entfaltet werden, sind in diesem Kapitel in dichter Folge aneinander gelegt: das Gemetzel der mittels der Mönche von [16] Spanien zum Bürgerkrieg aufgeputschten Menge – scheinbar um Religionshass auszutoben, in Wahrheit, um der spanischen Armada auf dem Weg nach England die französischen Häfen frei zuhalten, nur scheinbar über dem als Totentanz der Armut; der Versuch des Attentats und das Angesicht des Mörders; der Tod der Königsmutter Katharina, in dem all jene Toten der Bartholomäusnacht noch einmal auferstehen; der Königsmord; das Sterben der protestantischen Gefährten; das Nebel verhangene Hinmorden in der kaum endenden Schlacht. Neu ist die Gestalt der Wahrnehmung:

„Vom Pferd herab faßt er diese Schulter, da fällt der Mann um, nicht wie ein Lebender fällt. Einen Toten in seiner Rüstung hatten sie aufrecht an die Kapelle gelehnt.“<sup>28</sup>

Als der Gesang hilferufender Toter, die von ferne her, aber ganz nahe klagen, werden die Psalmen in das Schlachtfeld eingeführt. Henri er-

---

27 Mann, *Jugend, Moralité IX* (Übersetzung Helmut Bartuschek), vgl. oben, Vorwort, Anm. 2.

28 Mann, *Jugend*, 649.

wacht aus seiner Jugend als er beginnt, die Klage zu vernehmen und dessen inne wird, dass er mit den „Toten am Wege“, die er hatte retten wollen, redet. In der Anrede der Toten zieht er deren Wahrnehmung in seinen Lebensgang hinein.

8.

Für Walter Benjamin bildete bis in die letzten Formulierungen seines Lebenswerkes die Einsicht den [17] die Produktion erregenden Punkt des Interesses, dass es keine Gestalt der Menschheit gibt, die anschaulich wäre, und dass infolge dessen die Menschheit selbst, sagen wir ungenau: das „Subjekt“ für die Geschichte, nicht dargestellt und so auch im kantisch strengen Sinne nicht erkannt werden kann. Das Programm aus der siebzehnten der „Geschichtsphilosophischen Thesen“, im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche den Geschichtsverlauf im Ganzen erkennbar zu machen, blieb in dem Bruchstück seines „Passagenwerkes“ unerfüllt.<sup>29</sup> Es stellt der Anschauung sowohl als auch dem Denken Anforderungen, die längst nicht voll verstanden sind. Auch das sittlich geschulte Auge ist auf die Erfahrung einer Ferne eingestellt, so dass der Blick, welcher der Menschheit – jetzt – begegnen möchte, in das Traumbild seliger Vergangenheit oder zukünftigem Nirgendwo zerfällt. Heinrich Mann versucht, den Effekt dieses Zerfallen zu vermeiden, auch, wenn er dabei die Utopie berührt.

Im Aufatmen der Völker angesichts der Ahnung, dass die Weltmacht (Spaniens) zerfällt, rührt die Darstellung an jenen Punkt, an dem die Utopie entsteht – die Vorstellung von der Nation als bürgerlichem Freiheitsraum der Völker. Deren Verführungskraft freilich ist um so geringer, als jeder weiß, dass Henris „kühne[s], aber noch [18] ungeprägte[s] Gesicht der Zukunft“<sup>30</sup> einer auf die Nation gegründeten Freiheit für die Völker Täuschung ist. Aber ein „Aufatmen rauscht

---

29 Walter Benjamin, „Das Passagenwerk“ = GS V/1–2.

30 Mann, *Jugend*, 188.

durch alle Völker<sup>31</sup> als den schwimmenden Schlachttürmen der zerfallenden Armada, die gestrandet sind, die Vertreter all der Völker entquellen, die versklavt gezwungen wurden, die Kriegsmaschine zu bedienen.

Das Gesicht der Zukunft bleibt ein bloßes Ahnen, das Aufatmen die einzige Gestalt der Freiheit, die im gegebenen Augenblick noch wirklich ist. Diejenige Gestalt hingegen, in der der Romancier die Menschheit selbst ganz in das Gefüge seiner Darstellung hineinbringt, gewährt eine Art der Anschauung, auf die gerichtet der Blick etwas ganz anderes sieht:

„Die Toten waren unter sich.

Sie schienen zahllos, wie Lebende es niemals sind. Diese werden sich nach jeder Ansammlung wieder zerstreuen. Die Toten harren aus, ihrer ist das Erdreich und alles, was hervorwächst an Gestalt und Schicksal, eine Zukunft, so unermeßlich, daß sie ewig heißt“.<sup>32</sup>

In seinem hingemordeten Teil allein ist die ganze Menschheit anschaulich.

9.

Die literarische Gattung des Romans, schreibt Walter Benjamin, kann nicht erhoffen, den kleinsten Schritt über [19] jene Grenze hinaus zu tun, an der er den Leser, den Lebenssinn ahnend sich zu vergegenwärtigen dadurch einlädt, dass er ein „Finis“ unter die Seiten schreibt. Dieser Schluss des Romans hat in Heinrich Manns *Henri Quatre* eine Variante erfahren; denn am Schluss steht nicht das Wort „Ende“, sondern der Satz: *„Wie ein Vorhang schließt sich die goldene Wolke wieder über*

---

31 Ebd., 624.

32 Ebd., 287.

dem König.“<sup>33</sup> Am Ende werden die tausend Seiten, zwei Teile, siebzehn Kapitel, zweimal einhundertunddrei Abschnitte als Erhebung eines einzigen Augenblicks vorgestellt, als Erhellung, die den guten König Henri nur die Dauer eines Blitzstrahles sichtbar macht: „Und nun seht den alten Mann, dem es nicht sauer geworden ist, euch zu erscheinen, da mich jemand gerufen hat.“<sup>34</sup>

Das Ende des Romans so gut wie der Beginn und jede Zeile sind Anrede der Toten, deren Leben ohne Sinn beendet, aber deren Bildersprache ewig ist, wenn sie hervorgerufen wird.

„Seht mir in die Augen. Ich bin ein Mensch wie ihr; der Tod tut nichts dabei zur Sache, noch auch die Jahrhunderte, die uns trennen. Ihr haltet euch für große Persönlichkeiten, weil ihr an einer Humanität teilhabt, die dreihundert Jahre weiter ist als die zu meinen Lebzeiten. Aber für die Toten, sie mögen schon seit langem tot sein oder erst seit gestern, ist so gut wie kein Unterschied mehr da. Ganz zu schweigen [20] davon, daß die Lebenden von heut abend die Toten von morgen früh sind.“<sup>35</sup>

---

33 Mann, *Vollendung, Allocution* (Übersetzung: H. Bartuschek, in: Heinrich Mann, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*. Roman (1938), Reinbek bei Hamburg: rororo Rowohlt, 1964, 1115); in der Ausgabe des Fischer-Verlags, 862: „Statt eines Vorhangs zieht sich die goldene / Wolke vor dem König wieder zusammen.“ (Übersetzung Kurt Stern).

34 Mann, *Vollendung, Allocution* (Übersetzung: H. Bartuschek, 1115); in der Ausgabe des Fischer-Verlags, 862: „Und seht den alten Mann, dem es keinerlei Mühe bereitet hat, euch zu erscheinen, da jemand mich gerufen hat.“ (Übersetzung K. Stern).

35 Mann, *Vollendung, Allocution* (Übersetzung: H. Bartuschek, 1112); in der Ausgabe des Fischer-Verlags, 859: „Schaut mir in die Augen. Ich bin ein Mensch wie ihr; der Tod ändert nichts daran und auch nicht die Jahrhunderte, die uns trennen. Ihr haltet euch für erwachsene Leute, weil ihr einer Menschheit angehört, die dreihundert Jahre älter ist als zu meinen Lebzeiten. Doch für die Toten – gleichviel ob sie seit langem tot sind oder erst seit gestern – ist der Unterschied gering. Ganz abgesehen davon, daß die Lebenden von heute abend die Toten von morgen sind.“ (Übersetzung: K. Stern).

Demjenigen Menschen wird das Buch verschlossen bleiben, der darin Menschen sieht, an denen sich der „Sinn des Lebens“ suchen ließe. Die Entscheidung über das „beendet“ liegt außerhalb der Sphäre dieser Darstellung. Die Darstellung gilt auch nicht gar dem „Sinn“ des Todes. Eine Sprache auch nur der Suche nach dem Sinn des Todes verschleierte die Bedeutung des „beendet“. Kaum gewinnt der Leser jenes „fröstelnde Erwärmen“, das Walter Benjamin beschrieben hat,<sup>36</sup> sondern ganz allein den ruhig ernsten Blick:

„Nun betrachten wir, während wir noch da sind, viele Tote – mit den Augen des Geistes unvergleichlich mehr Tote als Lebende; und wer dessen bewußt wird, glaubt mit ihnen dieselbe Welt zu bewohnen, er redet sie an.“<sup>37</sup>

Nicht das Lebensende eines, sondern die Anschauung aller toten Menschen, das Hinmorden der Völker, wird dem Leser, welcher dieses Buch in Händen hält, in seinen Schoß gelegt.

10.

Wenn der Verfasser der „Erziehung des Menschengeschlechts“ im Vorbericht seiner Abhandlung sagt, er [21] habe sich „auf einen Hügel gestellt, von welchem er etwas mehr, als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages zu übersehen glaubt“<sup>38</sup> und hinzufügt, er verlange nicht, „daß die Aussicht, die ihn entzückt, auch jedes andere Auge entzücken müsse“,<sup>39</sup> so gibt der Roman Heinrich Manns den auf jenen

---

36 Non inveni; vgl. jedoch Benjamin, „Der Erzähler“, 457: „Das[.] was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.“

37 Mann, *Jugend*, 634.

38 Gotthold Ephraim Lessing, „Die Erziehung des Menschengeschlechts“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 8: Philosophische und theologische Schriften, Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, 590.

39 Ebd.

Hügel gestellten Blickpunkt frei, welcher die stille Aussicht auf die Tatsache gewährt, dass der weitaus größte Teil des Menschengeschlechtes tot, hingemordet, längst gestorben ist. Dies ist die Wahrheit, in welche Heinrich Mann das Märchen der Erlösung eingezeichnet hat. Denn es gibt einen Blick, in dem die Wahrheit und das Märchen scheinbar unauflöslich ineinander übergehen.

Er ist gemeint, wenn wir manchmal sagen, dass sich unsere Anschauung „erhebt“. In den Tränen löst sich der Blick aus dem Gegebenen, ohne, dass wir jeweils wüssten, was er sieht. Es könnte ja auch anders sein: dass es sich bei den Toten um das Märchen handelt und die Wahrheit im Versprechen einer unerfüllten Hoffnung liegt. „Was weiß ich?“ – sagt Henri Quatres Freund Montaigne.<sup>40</sup> Er weiß es nicht. Sollte Heinrich Mann es je gewusst haben, so hat er es nicht mitgeteilt. Ich weiß es nicht. Niemand weiß es, was es ist, das ganz allein das stumm von innen her mit Tränen überglänzte Auge sieht.

---

40 Mann, *Jugend*, 348.

[23]

## II. Probleme der Wahrnehmung

Als Walter Benjamin im Jahr 1935 den Entwurf einer neuen Theorie der Kunst formulierte, brachte er vorweg dessen Minimalprogramm auf eine kurze Formel. Er wolle, sagt er im Vorwort zu dem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in die ästhetische Theorie Begriffe einführen, die „für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind.“<sup>1</sup> Walter Benjamin schrieb in Paris. Zur selben Zeit beugte sich in Nizza Heinrich Mann über die Papiere, auf denen der Roman über die „Jugend“ und über die „Vollendung“ des „Königs Henri Quatre“ entstand. In jener Formel hätte beider Verständnis ihres Werkes auf einander bezogen werden können. Das ist aber nicht geschehen; beide blieben lediglich darin miteinander verbunden, dass sie aneinander vorüber gegangen sind.

[24] Das Versäumnis wiegt schwer. Denn Walter Benjamins Entwurf ist Bruchstück geblieben, für die praktischen Bedürfnisse literarischer Kritik nicht leicht verwendbar, nur Andeutung einer Theorie, deren Gehalt erst das „Passagenwerk“ hätte einlösen und voll einsichtig machen sollen. Heinrich Manns Roman andererseits blieb unbegriffen. Ja, schlimmer noch: Adorno selbst legte schließlich für dessen Kritik die traurige Alternative dar, dass es sich um „Banausie“, sei es der „Ten-

---

1 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Erste Fassung>“ (ca. 1935/36), in: *GS I*, 431–508, hier 435.

denzkunst“ oder der „genießeriſchen“ handelt;<sup>2</sup> denn dass der Roman nicht, wie es Adornos Maßstäben entsprochen haben würde, als Zeugnis eines Zustandes gelesen werden kann, „in dem das Individuum sich selbst liquidiert“,<sup>3</sup> ist offenkundig.

Indessen liegt Adornos Gesichtspunkt nicht allein jenseits der Sache des Romans, sondern auch außerhalb der Grundlagen der Kritik, die Benjamins Theorie entfalten sollte; denn „Ausdruck“, der Begriff des Ausdrucks, bleibt für Adorno die oberste Kategorie für seine literarische Beurteilung, innerhalb deren Kunst und ihre Werke auszudenken und zu begreifen wären.<sup>4</sup>

Für Adorno ist die Form des Essays selbst „Ausdruck“,<sup>5</sup> Ausdruck für eine Beschädigung. Der Essayist pocht auf einen Richtertisch. Er denunziert, verlangt mit Ungeduld [25] die Anklage, erwartet seinen Auftritt, um selbst zu bezeugen, was „dem Individuum der liberalen Ära widerfuhr“.<sup>6</sup> Seine Terminologie umfasst die Begriffe „Abhub“,<sup>7</sup> „blutiger Hohn“,<sup>8</sup> „Schwäche“,<sup>9</sup> „Tauschgeschäft“<sup>10</sup> und „Lüge“.<sup>11</sup> Es wird „verraten“,<sup>12</sup> „beschlagnahmt“,<sup>13</sup> „zugeschlagen“<sup>14</sup> und – man glaubt es

---

2 Theodor W. Adorno, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (1954), in: *GS 11 (Noten zur Literatur)*, 41–48, hier 47.

3 Ebd.

4 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970 (= GS 7), z.B. 168. 173 u. ö.

5 Vgl. Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“ (1954/8), in: *GS 11 (Noten zur Literatur)*, 9–33, hier 20.

6 Adorno, „Standort“, 47.

7 Ebd., 47.

8 Ebd., 46 (Kasus angepasst).

9 Ebd.

10 Non inveni.

11 Ebd., 41.

12 Ebd., 47.

13 Ebd., 43.

14 Non inveni.

kaum – „liquidiert“<sup>15</sup>! Wie eh und je ist „Liquidation“ das Werk der Großen, „Größe“ das Prädikat für Proust, Gide, Thomas Mann, Musil und Kafka, deren Werk als „Zeugnis“ gilt.<sup>16</sup> Die „mittlere Produktion“<sup>17</sup> hingegen ist „Verrat“.<sup>18</sup> In dem für Adorno wissenschaftlichen Verfahren der Konstellation und dem für ihn künstlerischen der Konstruktion, den jeweiligen Bauprinzipien von Darstellungsgebilden, sieht er Muster für Lesbarkeit, deren sachliches Interesse in einer Motivation des „Ausdrucks“ angesiedelt sei.<sup>19</sup>

Das unvordenklich Konkrete nämlich transzendiert von sich aus seine Verschlossenheit. Er suche nach dem Laut, um sich durch Sprache aus dem „Bann seiner Selbstheit“ zu erlösen: „Absoluter Ausdruck wäre sachlich, die Sache selbst“.<sup>20</sup> Lediglich im Sinn der Aufgabe, die Theorie des Ausdrucks zu verfeinern, bleibt der Begriff des Ausdrucks für Adorno ein Problem. Im Ausdruck gewahrt er die sachliche Motivation jeden Gebildes. Für Walter Benjamin hingegen war das Problem des Ausdrucks Inbegriff all dessen, von dem [26] das Kunstwerk und seine Theorie vollkommen freizuhalten sind.

### 1.

Der spezielle Ansatz in der Abhandlung über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ liegt in der Verbindung einer Theorie der Kunst mit Elementen für eine Analyse des Faschismus.

Die „Veränderung der Eigentumsverhältnisse“, heißt es im Nachwort, sei für die Massen „ein Recht“.<sup>21</sup> Das hier gemeinte Recht bedeutet ein Minimalprogramm: das Recht der die Erde bevölkernden Menschen,

---

15 Ebd., 47.

16 Vgl. ebd., 46f. u. ö.

17 Ebd., 47 (Kasus angepasst).

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. ebd.

20 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 73.

21 Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter“, 506.

das Verhältnis zwischen den Menschen und der Natur so zu regeln, dass jeder Mensch ausreichend zu essen und hinlänglich die Möglichkeit zur Arbeit hat. Dieses einfache Recht der Menschen ist nicht eingelöst. An die Stelle dieses Rechtes setze der Faschismus mit Aufzügen, Fahnen, Märschen, Reden, Lichtzaubern und bombastischem Gehabe „Ausdruck“. Ausdruck gilt so als der Inbegriff für die Verweigerung des Rechtes; in ihm werden die Menschen um das Recht betrogen.

Sich ausbildende „Massen“ der Menschen vorausgesetzt – eine Voraussetzung, die mit jedem anderen [27] auch die Kunst produzierenden Individuen in sich begreift – steht deshalb jeder vor der Frage, ob das von ihm hervorgerufene Gebilde Teil der durch das Ziel des Menschenrechts bestimmten Arbeit oder ein bloßer Ausdruck von was auch immer sei. Klagten auch alle Menschen wie Adorno in der Artikulation des Schmerzes, der ihm innewohnt, wie jedem anderen Fragment der Massen: der Richtertisch bleibt imaginär, an dem die Klage vorzubringen wäre.

2.

Wenn auch Benjamins Kritik an dem Begriff des Ausdrucks in diesem Aufsatz im Zusammenhang mit im Jahr 1935 plausibel aktuellen Elementen eines frühen Versuchs theoretischer Durchdringung des Faschismus vorgetragen wird, entstammt doch sein Problem nicht dieser aktuellen Aufgabe, sondern der tiefsten Schicht der Benjamin'schen Werkgeschichte. Sie reicht bis in die Selbsterfahrung des Verstummens, im Jahr 1914, zurück, in der wir den seine ganze Geschichte begleitenden Ursprung des Benjamin'schen Lebenswerkes zu erkennen haben: die Umdrehung des Richtungssinnes im Gebrauch der Worte, Umdrehung entgegen der Tendenz zum Ausdruck in den „Kern des innersten Verstummens“.<sup>22</sup>

---

22 Walter Benjamin, *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966, 125–128, hier 127 (Nr. 45, Juli 1916, an Martin Buber).

[28] Walter Benjamins Auffassung des Verstummens hat seinen Hintergrund in einer sehr persönlichen Chock-Erfahrung während der ersten August-Tage des Jahres 1914, die ihn, den Literaten, der auf der Schwelle zur lyrischen Produktion der reinen Dichtung stand, bis an den Rand des geistigen Überlebens geschleudert hatte. Diese Erfahrung bildete den Hintergrund für seine Absage an Martin Buber 1916, nach dessen Aufforderung, an seiner Zeitschrift mitzuarbeiten. Buber war damals ein weithin bekannter, religiös orientierter Schriftsteller der expressionistischen Stilrichtung.

Rückblickend galt Walter Benjamin das Verstummen als die Erfahrung seiner Generation.

„Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen?“<sup>23</sup> – „Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“<sup>24</sup>

3.

In dem Herausdrehen der Sprache aus dem Ausdrucksinteresse sieht Walter Benjamin das Postulat [29] erfüllt, dass die Sprache selbst Handlung sei. Die Umdrehung der Richtung in den Gegensinn zum Ausdruck erschließt eine eigentümliche Gewalt, die Benjamin 1921 als „waltende“ Gewalt den Rechtsgewalten gegenüber stellt und „revolutionär“ (umdrehend) nennt.<sup>25</sup>

Die sachliche Verbindung zwischen dieser Position, die er unmittelbar nach dem Krieg gewonnen hatte, als der 1914 Verstummte langsam

---

23 Walter Benjamin, „Der Erzähler“ (1936), in: *GS II*, 438–465, hier 439.

24 Ebd. – Mit Variationen auch: Benjamin, „Erfahrung und Armut“ (1933), in: *GS II*, 213–219, hier 214.

25 Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt“ (1921), in: *GS II*, 179–203, hier v. a. 203.

und sehr umständlich in den Bereich der literarischen Produktion zurückfand, und der späteren, die er 1931 in dem Essay über Karl Kraus für die Leser der „Frankfurter Zeitung“ als „realen Humanismus“ bezeichnet hat,<sup>26</sup> liegt in dem Begriff der Reinigung. In diesem Aufsatz, der Benjamins Verhältnis zu dem Marxismus „zwischen den Zeilen“ lesbar machen soll, münden alle Einsichten, die den „realen Humanisten“ kennzeichnen – dass

„der werdende Mensch nicht im Naturraum, sondern im Raum der Menschheit, dem Befreiungskampf, eigentlich Gestalt gewinnt, daß man ihn an der Haltung erkennt, die der Kampf mit Ausbeutung und Not ihm aufzwingt, daß es keine idealistische, sondern nur eine materialistische Befreiung vom Mythos gibt“<sup>27</sup>

– sie alle münden in der Auffassung, vielmehr sie [30] entspringen daraus, dass „nicht Reinheit im Ursprung der Kreatur steht, sondern die Reinigung“.<sup>28</sup>

Der Beitrag der Kunst an dieser Schwelle für den Ursprung der Erkenntnis kreatürlicher Menschlichkeit liegt in der Reinigung der Sprache von der Tendenz zum Ausdruck. Benjamins abenteuerliches Unterfangen, den „revolutionären“ Charakter des Karl Kraus'schen Lebenswerkes darzulegen, rechtfertigt sich allein durch diesen Sachverhalt. In dem Essay legt er die Kunst des Werkes in der Umdrehung des Richtungssinnes im Gebrauch der Worte dar.

Alles, was Kraus schrieb, sei Schweigen, „ein Schweigen, dem der Sturm der Ereignisse in seinen schwarzen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt“.<sup>29</sup> „Revolutionär“ sei diese Kunst in ihrer Sprachgebärde des Verstummens. Als „gewendetes

---

26 Vgl. Walter Benjamin, „Karl Kraus“ (1931), in: *GS II*, 334–367, hier 365.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., 338.

Schweigen<sup>30</sup> hält sie den ausdruckslosen Grund des innersten Verstummens offen. Reinigung im Ursprung menschlicher Kreatürlichkeit vermag die Kunst zu sein, indem sie den Richtungssinn der Worte dem des Blickes auf das „Stauwerk“ Schweigen angleicht, „vor dem das spiegelnde Bassin seines Wissens sich ständig vertieft.“<sup>31</sup>

[31] Walter Benjamin scheute sich nicht, Bertold Brechts Dreigroschenroman im Jahr 1935 klassisch zu nennen.<sup>32</sup> Das Kennzeichen der Klassizität erkennt er in dem Abstand, den der Schriftsteller seinem Objekt gegenüber in der Darstellung einzunehmen in der Lage ist. Das ist übrigens derselbe Begriff von Klassizität, den Wilhelm von Humboldt für die Kunst epischer Darstellung geltend gemacht hat. Denn das Ausmaß des Abstandes hängt von dem Erfordernis ab, dem Leser den Sachverhalt des Gegenstandes für seinen Blick überschaubar darzulegen. Die epische Wahrnehmung ist so gesehen optisch. Sie bildet eine Rezeption im Medium des Blickes aus.

Einer ausschließlich und unvermittelt optischen Wahrnehmung freilich gilt Benjamins Kritik. Die Wahrnehmung soll selbst eine Art von Handlung sein. In dem Reproduktionsaufsatz liegt der Ansatz für die projektierte Theorie der Kunst in dem Begriff der „taktischen“ Wahrnehmung. Taktisch (das Wort bedeutet: berührend) wäre eine Wahrnehmung, die ihren Gegenstand berührt. Am ehesten lässt sich der Sinn dieses Begriffes in der Wahrnehmung von Architektur sinnenfällig machen: Wir nehmen die Gebilde der Baukunst dadurch wahr, dass wir in ihnen wohnen. Nun bewohnen wir aber nicht allein Zimmer, Häuser, Straßen, Städte und die durch man[32]cherlei menschliche Veranstaltung ausgebildete Landschaft, zu schweigen von der Art, in der wir den Ort unserer jeweiligen Tätigkeit bewohnen, sondern wir hausen in uns selbst.

---

30 Ebd.

31 Ebd., 339.

32 Vgl. Walter Benjamin, „Brechts Dreigroschenroman“ (1935), in: *GS III*, 440–449, hier 449.

Diejenige Wahrnehmung, in der wir inwendig uns selbst berühren, hat ihr Medium in der Entstehung einer Folge von Bildern. Die Bilder sind „Ansichten der eigenen Person, unter denen er, ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist“.<sup>33</sup> Die Wahrnehmung der Bilder zur Einheit einer Folge hat ihr Modell im vorgestellten Blick des Sterbenden, in dem die Bilder der Selbstbegegnung rasch vorüber ziehen, „wie jene Blätter der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unserer Kinematographen waren“.<sup>34</sup> Der Blick des Sterbenden ist nicht nur optisch. Er berührt die Bilder, indem er sie in die Bewegung setzt, in der sie, aus ihrem jeweils tatsächlichen Ort gelöst, zur Einheit einer Folge umgestaltet, der seelischen Anschauung in einem einzigen, dem letzten, Blick vorüberziehen.

Übrigens liegt Benjamins Darstellung dieser Theorie ein Reflex seiner einlässlichen Beschäftigung mit dem Buch *Sein und Zeit* von Martin Heidegger zugrunde, in dem das „Vorlaufen zum Tode“ als ontische Basis für die projektierte Ontologie der möglichen Einheit und Ganz[33]-heit des Daseins vorgestellt wird.<sup>35</sup> In der sich berührenden Wahrnehmung des Selbst soll sich die Einheit des menschlichen Daseins als ein Ganzes aufbauen. Das ist der Grundgedanke, den Benjamin in das Kollektiv zu übertragen und dafür auszuweiten sucht. Im Jahr 1930 wollte er, sogar gemeinsam mit Bert Brecht, eine Art Lektürekurs für das Buch von Heidegger veranstalten!<sup>36</sup>

## 5.

Unter solchen gesellschaftlichen Bedingungen, in denen die Reproduzierbarkeit von Kunstgebilden kaum technisch bedingten Einschrän-

---

33 Benjamin, „Der Erzähler“, 450.

34 Benjamin, „Das bucklichte Männlein“ (1933), in: *GS IV*, 302–304, hier 304.

35 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Hälfte 1 (Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 7), Halle a. d. Saale: Max Niemeyer, 1927, 267.

36 Walter Benjamin, *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966, 512–514, hier 514 (Nr. 196, 25. April 1930, an Gerhard Scholem), auch zit. in: *GS II*, 1364.

kungen unterliegt, besteht – nimmt Walter Benjamin an – die Aufgabe der Kunst darin, den Vorgang dieser Art der Wahrnehmung in die Gesellschaft selbst, als Innenraum begriffen, hineinzutragen. Im Inneren der Menschenmassen gälte es, Bilder zu erzeugen, in denen die Massen, noch ohne das zu wissen, sich selbst begegnet sind. Und es gälte, diese Bilder so darzustellen, dass sie sich vor dem Blick der Menschenmassen zur Einheit einer Folge in Bewegung setzen, so dass das Ganze des kollektiven Daseins dieser Massen den Menschen in ihnen selbst sichtbar wird.

Die Analyse der Filmtechnik im Aufsatz hat lediglich den Sinn, die Behauptung der Übertragbarkeit des Vor[34]ganges aus der Inwendigkeit der Sphäre der Wahrnehmung in dem einzeln Sterbenden in die Gesellschaft theoretisch sinnfällig darzulegen. Wir schreiben ja das Jahr 1935, Jahre vor dem Beginn des großen Krieges und nahe dem Höhepunkt der Zustimmung der Massen zu dem faschistischen Regime. Die kollektiven Massen in diesem Augenblick sich als sterbend sehen machen, war die Zumutung an die Kunst der Kunst, die Benjamin zu formulieren trachtete. Die Kunst wird so zu einem kollektiven Vorgang des Verstummens, in dem die Bilderfolgen auferstehen, in denen die Menschen ihr Dasein bis an sein Ende übersehen.

6.

Bertold Brecht hatte 1924 nach der Aufführung des Stückes „Leben Eduard des Zweiten von England“ und noch während der Arbeit an „Mann ist Mann“ die Frage aufgeworfen, nach welcher Methode das jährliche Weizenaufkommen der Erde verteilt wird. Nach mancherlei Befragungen und Recherchen, die dem Ziel gedient hatten, sich für die Darstellung dieser Methode auf dem Theater sachverständig zu machen, stand für ihn und seine Mitarbeiter fest: Einsichtig ist das System dieser Verteilung nur, wenn man es von dem Gesichtspunkt der Spekulanten an der New Yorker Weizenbörse [35] aus begreift. Der Eindruck dieser Erfahrung hat im Lebenswerk von Bertold Brecht Epoche gemacht. Hier nahm Brechts Studium des Marxismus seinen Anfang.

Die Veröffentlichung der „Versuche“ (1930) gibt experimentelle Veranstaltungen für die Darstellung dieser Erfahrung.

Das „Joe Fleischhacker“-Stück und die „Futzer“-Fragmente, die Brecht noch lange Zeit als abschließbare Theaterwerke vor Augen standen, sind Keimzelle für die neue Form der Lehrstücke. In der Massenarbeitslosigkeit der Zeit lagen die Probleme der Massenarmut anschaulich zutage. Aber nicht allein aus Mangel an kritisch-ökonomischer Kenntnis, sondern vielmehr, weil sich eine brauchbare Form der Darstellung nicht finden ließ, geriet die Darstellung des für das Zusammenleben dringlichsten Problems, der Versorgung mit den notwendigen Gütern für das Essen, in das Arbeitsfeld bloß experimenteller Darstellungsfragmente.

Keineswegs eine privat-pathetische Identifizierung aber, sondern eine Verbindung mit dem Problem der „Massen“, die sich aus dem eigenen Arbeitszusammenhang des in den europäischen Literaturen der Zeit wie kein anderer erfahrenen Schriftstellers ergibt, liegt für Walter Benjamin in der Erkenntnis dieser Erfahrung, [36] die er als die Erkenntnis der Erfahrung einer Armut zu begreifen sucht.

## 7.

Das Produktionsmittel des Schriftstellers, seine Arbeitskraft, besteht in seiner Bildung, eben der Bildung, die er im Haushalt der bürgerlich gesitteten Überlieferung erworben hat. Die Erfahrung, dass dieses vielfältige Produktionsinstrument – für den Schriftsteller so existenzbestimmend wie für den Arbeiter und Angestellten deren jeweilige Fertigkeiten –, dass dieses Produktionsinstrument vor dem einfachsten Problem, dem der Darstellung des Rechtes der Menschen auf ausreichende Nahrung und hinlängliche Möglichkeit zu arbeiten, versagt, wird für Walter Benjamin zu der dem Schriftsteller in diesem Augenblick eigenen Gestalt der Armut. Nicht, dass er kein Geld hätte, sondern dass er im Kanon seiner Bildung das einfachste und wichtigste Problem nicht darzustellen weiß, macht die Armut der Kunst des Künstlers in der Umgebung, in der er sich befindet, aus.

Für die Probleme der „Massen“ und für die Aufgaben des Schriftstellers in ihnen bedeutet der jeweils verschie[37]dene Charakter ihrer Armut in dem einen Punkt dasselbe: die Erfahrung des Zugrundegehens. Innerhalb und im Angesicht der Massenarbeitslosigkeit stehen Arbeiter und Angestellte und der Schriftsteller vor dem Problem, dass der Gebrauch ihres Produktionsmittels, der Arbeitskraft, unmöglich oder das Produktionsmittel unbrauchbar geworden ist. In dem Kommentar zu Brechts „Versuche 1–3“ hat Walter Benjamin diesen Punkt genau bezeichnet. „Zugrunde gehen heißt hier immer: auf den Grund der Dinge gelangen.“<sup>37</sup> Walter Benjamins eigenstes Problem wiederholt der Arbeitslose Fatzer in einer einzigen Bewegung, die ihm in der Reduktion auf seine unbrauchbar gewordene Produktionskraft übrig bleibt. „Halte dich fest und sinke! Fürchte dich! Sinke doch!“<sup>38</sup> – schreibt Brecht; und Walter Benjamin ergänzt: „Im Hoffnungslosen soll Fatzer Fuß fassen. Fuß, nicht Hoffnung“.<sup>39</sup>

Die Aufgabe, dieser Art Fuß zu fassen, liegt für den Schriftsteller und für den Theoretiker der Kunst keineswegs darin, ein „Es soll anders werden“ sprachlich zu bekunden, um in der Gestalt des Werkes das „Gleichnis eines Anderen“ zu geben, „das sein soll“. Darin, dass es anders sein soll, auszudrücken, liegt nicht das Spezifische der Kunst; und das „Gleichnis“ dessen, dass es anders wohl sein könnte, kann und soll niemanden ernähren.

[38] Vielmehr liegt der Grund der Kunstgebilde, die Begründung dafür, dass sie jeweils so und so sind oder so und so zu machen sind und jedenfalls zu sein haben, ihre Notwendigkeit, da zu sein, die Rechtfertigung ihres Wesens, in den Bedingungen des Wahrnehmens. Zugrunde gehen heißt für den Schriftsteller und Künstler, die Bedingung der Wahrnehmung zu erkunden und, wenn möglich, zu verändern.

---

37 Benjamin, „Aus dem Brecht-Kommentar“ (1930), in: *GS II*, 506–510, hier 509.

38 Ebd.

39 Ebd.

8.

Mit allen Denunziationen, die Adorno gegen die Arbeiten Brechts vorbringt, könnte er im Recht sein, und doch würde sie alle Walter Benjamin mit einem einzigen Hinweis in den Bereich des Unerheblichen verweisen können: „Denn der revolutionäre Kampf spielt sich nicht zwischen dem Kapitalismus und dem Geist, sondern zwischen dem Kapitalismus und dem Proletariat ab.“<sup>40</sup>

Wenn man den bramabardisierenden Ausdruck der These seiner zeitbedingten Wortwahl aus den Intellektuellenzirkeln der 1920er Jahre entkleidet, bleibt, dass die Form, in der ein politisches Wollen literarisch wird, nicht Kunst ist. Diese Form ist vielmehr die des Textes [39] für den Beschluss in den parlamentarisch gesetzgebenden Instanzen, worin die Sprache kraft Gesetzes Handlung wird. Einzig in der parlamentarisch rechtstaatlichen Verfahrenstechnik des Beschlusses liegt diejenige Bekundung, die mehr als Bekundung, vielmehr Handlung eines kollektiven Willens ist: „Es soll anders werden, und es wird anders sein.“<sup>41</sup>

Für diese Technik ist der Schriftsteller gerade nicht der Spezialist, ganz abgesehen davon, dass dafür überhaupt kein Spezialist gebraucht wird. Als „Ingenieur“ arbeitet der Schriftsteller an dem „Apparat“ der gesellschaftlichen Wahrnehmung. Auf die „nüchternste Art“ glaubte Walter Benjamin die Solidarität mit den Problemen der „Masse“ in der Aufgabe begründet, in den kollektiven Bedingungen der Wahr-

---

40 Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent“ (1934), in: *GS II*, 683–701, hier 701.

41 Es ist nicht ganz eindeutig, warum D. A. die Anführungszeichen setzt, ob es sich um eine Stilisierung des Benjamin'schen Gedanken oder – eher unwahrscheinlich – eine Referenz an Friedrich Nietzsche handelt, bei dem sich im Nachlass von 1886/7 folgender Passus findet: „Ethik oder ‚Philosophie der Wünschbarkeit‘. ‚Es *sollte* anders sein‘, es *soll* anders werden: die Unzufriedenheit wäre also der Keim der Ethik.“ (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, Hrsg. von Giorgio Colli und Maurizio Montinari (Kritische Studienausgabe 12), München: DTV De Gruyter, 2. durchges. Aufl. 1988, 299 (Nr. 7 [15])).

nehmung die Probleme verarmender Mengen von Menschen wahrnehmungsfähig zu machen.

9.

An diesem Problem hat sich bis jetzt bei all den unvergleichlichen Verschiedenheiten zwischen der Situation von heute und der, die Walter Benjamin vor Augen hatte, als er dachte und schrieb, nicht viel ge[40]-ändert. Die jeweils verhungerten Teile der Weltbevölkerung, jene bedeutenden Fragmente der die Erde bevölkernden Menschenmenge, die verarmen, Bevölkerungen, die vernichtet werden, gelangen in die Wahrnehmungswelt großer Menschenmengen lediglich als Bild entweder einer gewissen Häufung arg beschädigter Einzelner oder des flüchtigen Blickes über das eine oder das andere Massengrab.

Darin, dass hinsterbende Menschenmengen für jeweils lebende Kollektive nicht wahrnehmungsfähig sind, liegt die Begründung für die These, die vordringliche Aufgabe des Schriftstellers und der Kunst sei nicht der „Ausdruck“, von was auch immer, sondern die Erkenntnis, wie arm er ist und wie arm er zu sein hat, um von vorne beginnen zu können. Von vorne heißt: Bei der Frage nach der Bedingung für die Möglichkeit der Wahrnehmung dessen, dass ein Teil der menschlichen Bevölkerung der Welt in das Namenlose hinschwindet.

10.

Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“<sup>42</sup> ist im Arbeitszusammenhang mit seinem *Passagenwerk*<sup>43</sup> entstanden[41], und zwar in einer Zeit nach der Niederschrift von dessen historischem Schema „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“<sup>44</sup> und vor dem Versuch, das Baudelaire-Kapitel des Schemas zu einer selbständigen Abhandlung auszuweiten. Das

---

42 Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter“, 431–508.

43 Walter Benjamin, „Das Passagenwerk“ = GS V/1–2.

44 Ebd., 45–59.

Schema bestimmt den historischen Ort innerhalb des 19. Jahrhunderts für die Entstehung der „Massen“. Die beabsichtigte Interpretation des Baudelaire'schen Lebenswerkes in einem Buch sollte dem Ziel dienen, die Beobachtung der „Massen“, die anschauliche Wahrnehmung ihres Entstehens und Auftretens, mit den Augen Baudelaires gesehen, darzulegen. Der Reproduktionsaufsatz gibt die Erfahrung wieder, dass die anschauliche Wahrnehmung der „Massen“ eine Änderung derjenigen Bedingungen anschaulicher Wahrnehmung voraussetzt und mit sich bringt, die innerhalb der menschlichen Wahrnehmungsvorgänge selbst liegen.

Der Gegensatz zur sprachlichen Gebärde „Ausdruck“ liegt in einer stummen Darbietung von Bildern zur Erzeugung und für den Aufbau einer Bildersprache. Das Modell für die Bewegung des Sprachvorganges in die Darlegung des stummen Bildes, das dem geistig lesenden Auge ruhig gegenüber stehen bleibt, lässt sich in Goethes Roman *Wahlverwandtschaften* erkennen, wenn die Figuren des Romans, zur Darstellung der Schönheit ein[42]gekleidet, die erzählende Herleitung ihres Erscheinens unterbrechend, sich zum „Tableau“ zusammenstellen, wobei sich die Beschreibung des Lebens der Personen in Darlegung der ruhenden Gestalt des Bildes wandelt, das sie darstellen,<sup>45</sup> und die These erscheint nicht unsinnig, dass wir hier die Keimzelle für Benjamins Idee des epischen Theaters vor uns haben.

11.

Walter Benjamins lebenslange Arbeit an den Gedichten Baudelaires hat ihr Fundament in seiner Übersetzung der *Tableaux Parisien* in das Deutsche,<sup>46</sup> in dem Versuch, den Blick Baudelaires erneut zu konstruieren, worin sich das heißeste Leben der Stadt als ein Ruinenfeld in dem

---

45 Vgl. Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1924/5), in: *GS I*, 123–201, hier v. a. 194–196.

46 Benjamin, „Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*“ (1923), in: *GS IV*, 7–63.

erblindenden Auge der Toten spiegelt, über deren Gräberfeld die Stadt errichtet worden ist.

Das epische Theater Brechts – ein Begriff, zu dem Walter Benjamin erst Bertold Brecht verholfen hat – versteht Benjamin als das Theater zur Erzeugung eines solchen Blickes:

„Stellen Sie sich eine Familienszene vor: die Frau ist gerade im Begriffe, eine Bronze zu ergreifen, um die nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen und um Hilfe zu rufen. In [43] diesem Augenblick tritt ein Fremder ein. Der Vorgang ist unterbrochen; was an seiner Stelle zum Vorschein kommt, das ist der Zustand, auf welchen nun der Blick des Fremden stößt: verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewohnteren Szenen des heutigen Daseins sich nicht viel anders ausnehmen. Das ist der Blick des epischen Dramatikers.“<sup>47</sup>

Den Sinn epischer Dramaturgie sieht Walter Benjamin in dem Versuch, durch die Verwandlung eines Geschehens in ein plötzlich entstehendes Ruhen den Blick zu erzeugen, der diesen Zustand sieht. In den Bedingungen unserer Wahrnehmung, insofern sie die Erzeugung dieses Blickes möglich machen, liegt das Arbeitsfeld des epischen Theaters.

Die Szene erklärt nicht; sie protestiert auch nicht; sie drückt nichts aus; sondern sie legt dar. Im Offenlegen der Anschauung macht sie den Zustand anschaulich. Und wie eh und je liegt die Aufgabe der Kunst nicht in der Veränderung der Welt, sondern in der Veränderung der Welt der Wahrnehmung, in der Erzeugung eines neuen wohlbestimmten Blickes einer Sicht auf bis dahin verdeckte Sachverhalte oder Dinge.

[44] In Becketts *Endspiel* erzählt Hamm, er habe einen Verrückten gekannt,

---

47 Benjamin, „Der Autor als Produzent“, 698.

„der glaubte, das Ende der Welt wäre gekommen. Er malte Bilder. Ich hatte ihn gern. Ich besuchte ihn oft in der Anstalt. Ich nahm ihn an der Hand und zog ihn ans Fenster. Sieh doch mal! Da! Die aufgehende Saat! Und da! Sieh! Die Segel der Sardinienboote. Wie schön das alles ist! *Pause*. Er riß seine Hand los und kehrte wieder in seine Ecke zurück. Erschüttert. Er hatte nur Asche gesehen.“<sup>48</sup>

Clov legt dann den Gedanken nahe, es müsse die „goldene Zeit“ gewesen sein, als es dem Verrückten vorbehalten war, durch die Saat und die Segel der Sardinienboote hindurch die Trümmer zu erblicken. Diese Durchsichtigkeit herbeizuführen, beides in einem Blick zu sehen, die Trümmer und die Segel der Sardinienboote, das ist das Werk der Kunst. In ihrer Technik wird Verstummen anschaulich.

12.

An dem berühmten Gegenstück zu dem Reproduktionsaufsatz, dem Essay aus dem Jahr 1936 über das Werk von Nikolai Lesskow, *Der Erzähler*, lässt sich ersehen, von welchem Widerlager aus sich Theorie der Kunst und Praxis des Erzählens im Roman dem „Kern des innersten Verstummens“<sup>49</sup> nähern sollen. Die klassische Kunst beruhe auf der handwerklichen Koor[45]dination von Seele, Auge und Hand – nach einer Formulierung Valery's – von deren Vollkommenheit der „Zugang zu der innersten Kammer des kreatürlichen Reiches“<sup>50</sup> abhängt.

In jener Phase der geschichtlichen Entwicklung, in der die Mittel für die gesellschaftliche Produktion durch die Ausübung handwerklicher Techniken bestimmt war, konnte es als Zentrum der Bildung für gesellschaftlich bestimmte Arbeit gelten, die Technik der Koordination

---

48 Samuel Beckett, *Fin de partie – Endspiel: Französisch und deutsch*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1957, 71 (deutsch von Elmar Tophoven).

49 Benjamin, Briefe, 127; vgl. o. Anm. 22.

50 Benjamin, „Der Erzähler“, 463.

von Seele, Auge und Hand handwerklich zu üben. Die Grundlage für die Technik des Erzählens in der Vollkommenheit dieser Koordination zu sehen, bedeutet deshalb zugleich, das Erzählen als gesellschaftlichen Vorgang in der Handwerker-Gesellschaft anzusiedeln. Im Gegensatz zur handwerklichen aber löst die Technik industrieller Produktion jene Koordination als Erfahrung des produktiven Alltags auf. Verlangt wird die Koordination von Auge und Hand mit dem Bewegungsablauf der Maschine, ein technisch-industriell bedingtes Verlangen, das so lange gilt, bis es gelingt, den Bewegungsablauf der Maschine von den Bewegungen des Auges und der Hand unabhängig zu gestalten.

Mit der handwerklichen Produktion verschwindet aber auch, behauptet Benjamins Versuch einer „materia[46]listischen“ Theorie für die Erforschung der Geschichte, der geschichtlich kollektive Rahmen, in dem die Produktionstechnik des Erzählens angesiedelt war. Allerdings verschwindet nur der Rahmen; die Aufgabe hingegen bleibt, die Koordination von Seele, Auge und Hand auszuüben und zu üben. Mit der Ablösung der handwerklichen durch die industrielle Technik verschwindet deshalb diese Kunst nicht ganz. Sie löst sich vielmehr lediglich aus dem Zentrum und gerät in der neu gegliederten Gesellschaft an den Rand.

Der Erzähler wird einsam. Er wird einsam, nicht etwa, weil sich – wie Adorno annimmt – der Gegenstand seines Erzählens in das während der – wie Adorno sagt – „liberalen Ära“<sup>51</sup> vereinsamende Individuum umwandelt, sondern weil der handwerkliche Charakter der Produktionsform des Erzählens aus dem Zentrum gesellschaftlicher Arbeit an den Rand gedrängt wird. Nicht mit den Inhalten seines Erzählens, sondern mit der archaisch werdenden Technik seiner Koordination von Seele, Auge und Hand, seinem handwerklich geschulten Interesse an der Seelenbildung, vereinsamt der Erzähler in der Welt, die sich in den Bedingungen industriell bestimmter Produktionsform eingerichtet hat.

---

51 Adorno, „Standort“, 47.

[47] 13.

Der Umstand, dass die „epische Seite der Wahrheit, die Weisheit ausstirbt“, ist weder „Verfall“, noch „modern“, sondern Begleiterscheinung; als „Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte“ wird die Erzählung „ganz allmählich aus dem Bereich lebendiger Rede entrückt“, nicht ohne „zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar“ zu machen.<sup>52</sup> Die Romanform selbst entsteht als Gebilde für die sprachliche Tendenzumkehr in das Verstummen.

Walter Benjamins exemplarische Kritik von Goethes Roman *Wahlverwandtschaften* hatte das, was Benjamin den „Wahrheitsgehalt“ des Romans nennt, in der Tendenz seiner Form ausgelegt, als: ohne Hoffnung zu verstummen.<sup>53</sup> Genau so aber sieht das Schicksal aus, das jedem exilierten Literaten groß vor Augen steht: ohne Hoffnung zu verstummen.

„Der Einzelne ohne Hinterland bedeutet nach Maßgabe der Dinge so wenig, daß ich mich wundere, welche Ausnahme mit Dir und schließlich auch mit mir gemacht wird“,

schreibt Heinrich Mann dem Bruder Thomas von Nizza aus.<sup>54</sup> Indessen:

„Große Erfahrung im Einteilen der [48] Kraft hat es mir ermöglicht, in den zwei Jahren des sogenannten Exils mehr zu arbeiten als seit weit zurückliegenden Tagen. Der Roman hat sich ausgewachsen“.<sup>55</sup>

---

52 Benjamin, „Der Erzähler“, 442.

53 Vgl. Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, v. a. 200 f.

54 Heinrich an Thomas Mann, Brief vom 3. Oktober 1935 (*Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel 1900 – 1949*, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/M.: Fischer TB, 1975, 154–157, hier 155).

55 Heinrich an Thomas Mann, Brief vom 17. Dezember 1934 (ebd., 146–148, hier 147).

Gerade die handwerkliche Produktion des schreibenden Erzählers rückt innerhalb des Vorganges einer Massenexilierung aus der Randlage der durch industrielle Produktion bestimmten Gesellschaft zurück in das Zentrum der exilierenden sowohl wie der Gesellschaft der Exilierten.

14.

Die Exilierung ist ja nur ein Teil des Rückfalls aus den einigermaßen wohlgeordnet gesitteten bürgerlichen Lebensverhältnissen in den offenen Bürgerkrieg, Teil des Krieges, der die Menschen aus den ehemals zivilen Städten in die Wälder treibt, um sich dort notdürftig zu schützen, gehört dem Kriege an, der die Menschen zu den einfachsten Produktionstechniken zurück zwingt für das nackte Überleben; die Exilierung ist derselbe Bürgerkrieg, der ehemals die Arbeitslosen aus den Fabriken und Büros auf Felder, Balkons, winzige Vorgärten und Höfe geführt hatte, um archaisch, wo immer es möglich ist, noch die geringste Menge Nahrung zu erzeugen; sie ist Teil des Bürgerkrieges, der notwendig alle alten, abgelebten Produktionsformen belebt, und der, nicht einmal [49] zuletzt, den monetär geregelten Umlauf der Waren durch primitiven Tauschverkehr ersetzt. In einer solchen Welt gehört die Erinnerung an eine handwerklich geübte Technik zu der Kunst, zu überleben.

Mag auch die Vorbereitung des modernen Krieges gewisse Wirtschafts-Branchen sehr beleben; der Krieg belebt das Handwerk, weil, wo immer Menschenleben haust, nichts bleibt, als handwerkliche Umarbeitung von herumliegendem Schutt und Trümmern. Jede abgesprengte Einheit der Armee, jedes Gefängnis und Gefangenenlager, jede Verwüstung des zivilen Daseins kennt die Erfahrung, dass plötzlich die handwerklichen Fähigkeiten von irgend jemandem das lebenerhaltende Zentrum der untergehenden sowohl wie der neu entstehenden Gesellschaft sind. So kehrt die industriell weit entwickelte Gesellschaft der archaisch handwerklichen Form der Produktion ihr Gesicht wieder voll zu, ein Angesicht, in dessen Zügen allerdings die

Ankündigung des Schicksals spricht, ohne Hoffnung zu verstummen. Das Handwerk des Erzählens liest in diesen Zügen produzierend.

In der Existenzform des Exils ist die Erfahrung des Bürgerkrieges ausdrücklich, sie bildet eine geschichtliche Konstante: die Erfahrung der Gewalt im Innesein des [50] Zwanges, sich zu entscheiden, sich auszuliefern oder zu entfliehen. Mag auch die Behausung für den Vorgang mündlichen Erzählens in den berühmten „Spinnstuben“, in Handwerkskammern, in handwerklicher Wanderschaft, bei ländlichen Winterabenden angesiedelt gewesen sein: der klassische Ort für das Entstehen epischer Darstellung ist das Exil, liegt in der Emigration, in der Erfahrung flüchtigen Entkommens.

15.

Die Odyssee des Homer enthält die Grundfigur für die Erkenntnis dessen, worum es sich bei der Erzählung für den Exilierten handelt. Der im Krieg in die thrakische Inselwelt Verschlagene (Odysseus) gerät, aller Güter entblößt – der Gefährten, des Schiffes, der Kleidung, selbstverständlich auch der Waffen – nackt an den Strand der Phäaken, von Nausikaa entdeckt, hilflos, bar der Möglichkeit zu kämpfen, aus dem Erschöpfungsschlaf erwacht, wird er nicht, wie zu erwarten wäre, als Eindringling enthauptet, oder in die Sklaverei verbracht, sondern an den Hof, wo er, als Flüchtling aufgenommen und gepflegt, in der episch dargebotenen Geschichte des Sängers die Darstellung dessen erkennt, was ihm widerfahren ist. An der Träne, die ihm die Darstellung entlockt, die Darstellung dessen, was er selbst ist und [51] erfahren hat, wird er selbst als der erzählte Odysseus erkennbar und erkannt: das ganze, das riesige Werk der Odyssee ist von diesem Punkt aus rückwärts dargestellt. Die Darstellung ist Rettung des Verschlagenen. Vergils Aeneis wird den Ablauf wiederholen.

Die Grundfigur dieses Vorganges ist nicht nur in dem später auf Dichtung eingeschränkten Sinne literarisch. Die Bücher Moses, sowohl in der Entstehung, wie in ihrer Redaktion durch Ezra und die Seinen, die jüdischen Gelehrten um ihm, sind Leistungen der Exilierten. Jene

gewaltigen, in ihrer Fruchtbarkeit und in ihrer Fruchtbarkeit unausdenkbaren Emigrationsprozesse, die euphemistisch später „Völkerwanderung“ genannt werden, geben den sozialen Raum für das epische Erzählen in Europa: Abgesprengte Teile irgendwelcher Völker in der Existenzform des Verschwindens bergen flüchtend das Recht des Daseins in der Darstellung.

Goethe, in *Hermann und Dorothea*, nimmt die Grundfigur des Vorgangs auf, erzählend Flüchtende zu bergen (aus dem Gesichtspunkt gleichsam der Phäaken). Noch in der unvermuteten Belebung der Romanform durch die *Blechtrommel* von Günter Grass in unseren Tagen – um von Vergangenen zu schweigen – oder in Uwe Johnsons *Jahrestage* liegt der Keimpunkt des [52] Erzählens in der einsam durchgebildeten Erfahrung des Exils. Überdies gilt dasselbe auch für Joyce und Kafka. Kafkas Romane sind Schwellenpunkte in dem Innewerden einer Menschheit aus der Existenzform des Exils. Selbst Bertold Brecht, der Lyriker und Theatermann, findet in der Erfahrung des Exils, zwei Mal, zur Darstellungstechnik des Romans, und noch seine Ballade reflektiert den Vorgang: im Innehalten schreibt Taoteking das Lehrgedicht, im Innehalten auf der Schwelle, beim Übergang, vielleicht ins Nichts.

16.

Nach Walter Benjamins Theorie der Kritik haben wir zwischen dem „Wahrheitsgehalt“ eines Kunstwerkes und dem „Sachgehalt“ zu unterscheiden.<sup>56</sup> Die Sachgehalte bedürfen der philologischen Erläuterung, weil sie mit der jeweiligen Welt, in der sie angesiedelt sind, veralten. Der Wahrheitsgehalt hingegen ist ewig, und er veraltet nie. Nur bedarf es der Kritik, um den ewigen Wahrheitsgehalt inmitten des vergänglich-veralteten Sachgehaltes zu bergen.

Von diesem Modell, wie es Walter Benjamin in der Kritik von Goethes *Wahlverwandtschaften* dargestellt [53] hat, aus auf Heinrich Manns *Henri-Quatre-Roman* hin denkend ergibt sich eine wohl be-

---

56 Vgl. Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, 125 f.

stimmte Frage, weil die Materialien des Romans vom Verfasser aus gesehen historisch weit zurückliegen; es ist ein historischer Roman, dessen Figur von dem Jahr 1553 bis zu dem Jahr 1610 gelebt hat, während der Verfasser in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts schreibt.

Walter Benjamin unterlegt der Kritik einen Prozess der Geschichte, in der sie in gewisser Weise selbst die Kritik vollzieht. Er sagt, die Realien des Romans würden mit der historischen Entfernung vom Ursprungsort der Entstehung des Romans in dem Maße deutlicher heraustreten, als sie in der wirklichen geschichtlichen Welt absterben. Das Problem des historischen Romans ist aber, dass sie zu dem Zeitpunkt, da der Roman entsteht, längst abgestorben sind. So auch die historische Humanität der im Roman dargestellten Humanisten? Montaigne hat gelebt; aber sein ganzes Dasein ist verschwunden. Der Verfasser hat nicht seine eigene historische Welt vor Augen; sondern seine Arbeit liegt darin, das, was ihm selbst Vergangenes ist, mit der ihm gegenwärtigen Anschauung zu durchdringen.

Legt man das in Benjamins geschichts-philosophischen Reflexionen beschriebene Modell für die Aufgabe des [54] Historikers zugrunde, er solle das einzelne Werk sichtbar machen, im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche, in der Epoche die ganze Geschichte, so ergibt sich eine Verschiebung des Problems, indem es zwar der Kritiker des Romans mit einem literarischen Werk zu tun hat, nicht aber dessen Autor. Das Werk ist organisiert um das Lebenswerk des guten Königs Henri Quatre, das aber selbst nicht literarisch ist, sondern durch die Darstellung im Roman erst sich in den Bereich des Literarischen verwandelt. Die Anschauung ist überhaupt nicht, sie hat gar keinen Gegenstand außerhalb ihrer Darstellung im Roman. Eine solche Darstellung ist nicht ein Mittel oder ein Modell, oder eine Nachbildung von was auch immer. Kann man von ihr sagen, dass sie selbst Geschichte sei?

### III. Bemerkungen zu Walter Benjamin

1.

In dem Samuel Friedländer'schen Begriff einer „persönlichen Balance“<sup>1</sup>, als Begriff gedacht für einen Zustand, der einem Individuum nur transitorisch zu erreichen möglich ist, liegt ein Hinweis auf das Lebensrätzel, das Apriori in dem Manne Benjamin, das zugleich als ein Formgesetz für dessen Texte angesehen werden kann.

Noch in dem „Augenblick, da die Politiker, auf die die Gegner des Faschismus gehofft hatten, am Boden liegen“<sup>2</sup>, nach dem Abschluss des Hitler-Stalin-Paktes, als Walter Benjamin die Thesen über den Begriff der Geschichte niederschrieb, hebt er die Flüchtigkeit dessen hervor, das es wahrzunehmen gilt: „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei.“ Nur „als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit [56] eben aufblitzt“, sei „die Vergangenheit festzuhalten“<sup>3</sup>, und die „frohe Botschaft, die der Historiker der Vergangenheit mit fliegenden Pulsen bringt“, komme „aus einem Munde, der vielleicht schon im Augenblick, da er sich auftut, ins Leere spricht“<sup>4</sup>.

---

1 Es ist nicht ganz klar, auf was D. A. hier anspielt; möglicherweise meint er: Salomo [F] Friedländer, *Schöpferische Indifferenz*, München: Müller, 1918, 236.

2 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), in: *GS I*, 691–704, hier 698 = KGA 19, 20 u. ö.

3 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 695 = KGA 19, 18 u. ö.

4 Benjamin, ebd.

Dieses Problem in der klassischen Begrifflichkeit eines eher orthodoxen Kantianismus vorgestellt, würde lauten: es handelt sich um eine Konstellation transzendentaler Kategorien, oder – in der Begrifflichkeit für die Anschauung gesagt –, um eine transzendente Form, die aber – dies macht das Eigentümliche der Benjamin'schen Auffassung der Sache aus – nicht stabil ist, sich auch nicht in einer geschichtlichen Entwicklung ausbildet, sondern sich unter beschreibbaren Bedingungen jeweils herstellt, aber dabei immer nur von kurzer Dauer ist, jeweils vorhanden eben nur für die Dauer einer flüchtigen Balance –: eine Konstellation transitorischen Charakters, für die freilich gleichwohl die Kantische Norm für Apriorität, notwendig und allgemein gültig zu sein, erhalten bleibt, wenngleich verwandelt zu einer Notwendigkeit allein für das Ansichtigsein des „jüngsten Tages“ und einer allgemeinen Gültigkeit nur für die „messianische Stillstellung“ des ganzen geschichtlichen Verlaufes, um darin den jüngsten Tag zu sehen.<sup>5</sup> [56]

2.

Um seine Ablehnung zu begründen, an dessen Zeitschrift mitzuarbeiten, schreibt Walter Benjamin im Juli 1916 an Martin Buber, weshalb er die Absicht habe, grundsätzlich nicht an irgendwelchen „politisch wirksamem Schrifttum“ mitzuwirken.<sup>6</sup>

„Es ist eine weitverbreitete, ja die fast allerorten als Selbstverständlichkeit herrschende Meinung, daß das Schrifttum die sittliche Welt und das Handeln des Menschen beeinflussen könne, indem es Motive von Handlungen an die Hand gibt. In diesem Sinne ist also die Sprache nur ein Mittel der mehr oder weniger suggestiven *Vorbe-*

---

5 Vgl. Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 703 = KGA 19, 27 u. ö.

6 Walter Benjamin, *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966, 125–128, hier 126 (Nr. 45, Juli 1916, Benjamin an Martin Buber).

*reitung* der Motive, die in dem Innern der Seele den Handelnden bestimmen. Es ist das Charakteristische dieser Ansicht, daß sie eine Beziehung der Sprache zur Tat, in der nicht die erste Mittel der zweiten wäre, überhaupt garnicht in Betracht zieht“;<sup>7</sup>

aber:

„Jedes Handeln, das in der expansiven Tendenz des Wort-an-Wort Reihens liegt, scheint mir fürchterlich und um so verheerender, wo dieses ganze Verhältnis von Wort und Tat wie bei uns in [58] immer steigendem Maße als ein Mechanismus zur Verwirklichung des richtigen Absoluten um sich greift.“<sup>8</sup>

„Mein Begriff sachlichen und zugleich hochpolitischen Stils und Schreibens ist: hinzufügen auf das dem Wort versagte; nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar reiner Macht sich erschließt, kann der magische Funken zwischen Wort und bewegender Tat überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich wirklichen ist. Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung.“<sup>9</sup>

3.

Die elementare Faszination, die von den Texten Walter Benjamins ausgeht, liegt in der Schönheit ihrer Sprache. Es ist vielleicht nicht einfach, alle Bedingungen dieser Schönheit hinreichend genau und mit Begriffen zu beschreiben, deren Sinn nicht selbst als problematisch gilt. Aber ein Kriterium liegt zutage: Es gibt kaum einen Text, dessen Aufbau nicht um ein einleuchtendes Bild herum gruppiert ist. Man kann ohne weiteres die Hypothese wagen, dass der Text als Bild für Walter

---

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., 127.

Benjamin eine organisierende Funktion gehabt hat, bei der Arbeit, den denkenden Gedanken auszusprechen.

[59] Benjamins Text ist Text aus einer Bildersprache. So war „Proust unersättlich, die Attrappe, das Ich, mit einem Griff zu entleeren, um immer wieder jenes Dritte: das Bild, das seine Neugier, nein, sein Heimweh stillte, einzubringen.“<sup>10</sup> Der zitierte Satz ist eine Selbstausslegung. Sie bedeutet: Aufgabe ist, das Bild in einem Text zu fassen, der als transparent für die in ihm herausgerufene Anschauung gelesen werden kann, ohne den Gedanken, der das Bild trägt, zu benennen.

Den Ort der Herkunft dieser Bilder zu bestimmen, ist nicht leicht. Das Bild entsteht im Akt einer seelischen Entfernung. Dessen Umstände jedoch sind scheinbar nicht von Willkür frei; denn das Bild nimmt lediglich die Stelle eines Schemas ein. So treten an Lesskow die Züge, die den Erzähler ausmachen, „in Erscheinung, wie in einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Abstand hat und den richtigen Blickwinkel, ein Menschenhaupt oder ein Tierleib erscheinen mag.“<sup>11</sup> Dem scheinbar willkürlich hervorgerufenen Schema gegenüber, das in den Sachverhalt hineingesehen wird, wird der Sachverhalt so lange hin und her gedreht, bis er, als bloßes Material gebraucht, taugt, um an ihm das Bild des Schemas abzulesen, das dann im Text erscheint.

[60] Indessen, wir sind gehalten, bei einer erkenntniskritischen Beurteilung dieses Verfahrens vorsichtig zu sein.

„Gewiß treten die meisten Erinnerungen, nach denen wir forschen, als Gesichtsbilder vor uns hin. Und auch die freisteigenden Gebilde der *mémoire involontaire* sind noch zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder. Eben darum aber hat man, um dem innersten Schwingen in dieser Dichtung sich wissend anheimzugeben, in eine besondere und tiefste Schicht dieses unwillkürlichen Eingedenkens sich zu versetzen, in welcher die Momente

---

10 Benjamin, „Zum Bilde Prousts“ (1929), in: *GS II*, 310–324, hier 314.

11 Walter Benjamin, „Der Erzähler“ (1936), in: *GS II*, 438–465, hier, 439.

der Erinnerung nicht mehr einzeln, als Bilder, sondern bildlos und ungeformt, unbestimmt und gewichtig von einem Ganzen so uns Kunde geben wie dem Fischer die Schwere des Netzes von seinem Fang.<sup>12</sup>

Das Bild des Fischers erscheint im Satz genau an jener Stelle, an der das Bildlose einer seelischen Entsprechung gezeichnet werden soll – der Entsprechung zwischen dem isolierten Jetzt des Augenblickes und der der Seele immanenten Darstellung des „Ganzen“. Das Bild selbst gilt als die Sphäre des Erscheinens von Fragmenten der selbst bildlosen Entsprechung.

Wenn man das Bild in den Schriften Benjamins als Fragmente der Sprache der Erinnerung bezeichnet, [61] kommt man der Deutung jenes Umstandes näher, dass der eine Text, der uns als das Ganze seines Lebenswerkes überliefert worden ist, also das Korpus seiner Schriften, sich uns wie übersät mit Bildern darstellt.

#### 4.

Nehmen wir den Begriff der Sprache in seinem allgemeinen Sinn einmal so, wie ihn Jurij M. Lotman seiner Abhandlung über *Die Struktur des künstlerischen Textes* zugrunde gelegt hat: „jedes wohlgeordnete System, das als Kommunikationsmittel dient und Zeichen verwendet“;<sup>13</sup> so haben wir es bei den Bildern mit den Zeichen einer Bildersprache zu tun, und Bild ist dabei jedes Textstück, das die Schrift dem Auge durch einen Anschauungsgehalt darbietet.

„Über eine eigene Sprache verfügen‘ bedeutet“ dann, „ein bestimmtes begrenztes Inventar bedeutungstragender Einheiten und Regeln zu ihrer Verknüpfung zu haben, die es ermöglichen, einige Nachrichten

---

12 Benjamin, „Zum Bilde Prousts“, 323.

13 Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973, 17.

zu übertragen“;<sup>14</sup> und jede Sprache verwendet dabei Zeichen, die ihr „Lexikon“ oder das „Alphabet“ der Sprache ausmachen. In dieser Terminologie betrachtet, bilden Schrift, Trauer und Blick die Regeln, nach denen Walter Benjamin die [62] bedeutungstragenden Elemente seiner Sprache aufgebaut hat, und das „menschliche Leben“ ist die Nachricht, um deren Empfang und Übertragung es sich handelt.

Die Tatsache der Existenz einer „Sprache in der Sprache“ in den Schriften Walter Benjamins lässt sich aus dem Rückbezug zur Selbstaussage an dem Aufsatz über Karl Kraus ablesen:

„[...] seine Sprache hat alle hieratischen Momente von sich getan. Weder ist sie Medium der Seherschaft noch der Herrschaft. Daß sie der Schauplatz für die Huldigung des Namens sei – mit dieser jüdischen Gewißheit setzt sie der Theurgie des ‚Wortleibs‘ sich entgegen.“<sup>15</sup>

Die Entgegensetzung bezieht sich auf Karl Kraus' Kritik des Expressionismus, in der sich Walter Benjamin mit Kraus verbunden weiß; aber worauf es ihm dabei ankommt, liegt in dem Folgenden:

„Kraus stellt das Recht in seiner Substanz, nicht in seiner Wirkung unter Anklage. Sie lautet auf Hochverrat des Rechtes an der Gerechtigkeit. Genauer, des Begriffs am Worte, aus dem er sein Dasein hat“.<sup>16</sup>

Walter Benjamin meint, Karl Kraus habe eine Sprache ausgesprochen, die das Wort als Name, nicht als Begriff [63] handhabt. Denn er suchte nach einer Sprache, die ohne Urteil auskommt. Das Ideal der urteilslosen Sprache macht die Idee der Sprache in der Sprache aus. Sie zu

---

14 Ebd., 39.

15 Walter Benjamin, „Karl Kraus“ (1931), in: *GS II*, 334–367, hier 359.

16 Ebd., 349.

konstruieren, zu sprechen, zu schreiben, lautete das Programm, in welchem das Buch über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* mündet: „Die abstrakten Sprachelemente aber wurzeln im richtenden Wort, dem Urteil“;<sup>17</sup> es ist das Urteil, das aus der Sprache ausgeschlossen werden soll.

Denn die Aufgabe, der er sich gestellt hat, liegt darin, die Welt so zu sehen, wie sie erscheint, wenn sie von dem Urteil über sie befreit ist. „Welt“ heißt dabei zunächst die Natur, dann die der Stadt entgegengesetzte Landschaft, dann, nach einer Herumdrehung des Gesichtspunktes, als eine Form der Landschaft die bewohnte Stadt, welche die ganze Natur des menschlichen Daseins in sich aufnimmt. Sie so zu sehen, ist die „nüchterne Wahrnehmung“ (Hölderlin), der die Wahrnehmungsart des Don Quichotte entgegengesetzt ist, als eine Konsequenz des Wahnsinns, welche Phantasmagorien aufbaut und erhält.

5.

Walter Benjamin möchte die Freiheit – von Schuld – als genauso natürlich darstellen, wie er den mythischen [64] Schuldzusammenhang des Lebendigen als Natur darstellt. Der Begriff der Natur enthält die wechselseitige Durchdringung von Verhängnis und Erlösung. Deshalb ist die Sprache, in der der Schuldzusammenhang des Lebendigen durchbrochen wird, stumm. Aber, im Rhythmus des sprachlichen Gebarens im Erzählen hat dieses Stumme seine Sprache.

Darin liegt der Gegensatz zwischen der geschichtlichen Figur des Erzählers, der das Wissen der lebenerfahrenen Weisheit aufbewahrt, und der des mythischen Helden in der Tragödie. Dem Helden verschlägt es im entscheidenden Augenblick die Sprache. Er bleibt nicht allein stumm, sondern er wird sprachlos, während der Erzähler dem Stummen seine Sprache leiht. Der Held wird sprachlos, weil die Tra-

---

17 Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1928), in: *GS I*, 203–430, hier 407.

gödie nicht Schuld und Sühne „abgemessen in die Waagschalen“<sup>18</sup> legt, sondern durcheinander rüttelt. Erst in der Spannung des Gleichgewichts aber von Schuld und Feigheit entsteht die Schwingung, die als stumme Sprache sich bemerkbar macht.

„Dem Dogma von der natürlichen Schuld des Menschenlebens, von der Urschuld, deren prinzipielle Unlösbarkeit die Lehre, und deren gelegentliche Lösung den Kultus des Heidentums bildet, stellt der Genius die [65] Vision von der natürlichen Unschuld des Menschen entgegen.“<sup>19</sup>

Freilich ist „entgegenstellen“ hier in einem sehr exakten Sinn gemeint. Das Gewicht der natürlichen Unschuld wird erwogen gegen das Gewicht der geschichtlichen Schuld.

6.

Vergegenwärtigt man sich roh eine Entwicklung im Gang des Benjamin'schen Lebenswerkes, wird man an jeder der bekannten Positionen auf das Problem der Trauer stoßen: in der frühen Arbeit „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, selbstverständlich in dem Werkkomplex zum „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in den Texten zur „Einbahnstraße“, zur „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in der Sammlung „Deutsche Menschen“, in den Texten zu Baudelaire, in den Thesen zum Begriff der Geschichte und in dem Werkbereich, für den zunächst die „Zentralparkfragmente“, dann die „Pariser Passagen“ stehen.

Im Werkbereich der Lebenszeugnisse ist die Affinität des Mannes Benjamin zu dem Problem der Trauer mannigfaltig ausgesprochen.

---

18 Walter Benjamin, „Schicksal und Charakter“ (1921), in: *GS II*, 171–179, hier 175.

19 Ebd., 178.

„In seinen jüngeren Jahren [66] lag eine tiefe Traurigkeit in seinem Wesen“,<sup>20</sup> schreibt Scholem:

„Ich möchte annehmen, daß sein tiefes Eindringen in die Natur der Trauer und deren literarische Niederschläge, das in so vielen seiner Schriften beherrschend in Erscheinung tritt, mit diesem Zug in ihm zusammenhängt.“<sup>21</sup>

Adorno glaubt Walter Benjamins „Treue zum verweigerten Glück“ „mit einer Trauer“ „erkauft“, „von der die Geschichte der Philosophie sonst so wenig Zeugnis gibt wie von der Utopie des wolkenlosen Tages“.<sup>22</sup> (Adorno hatte, als er das schrieb, nicht gegenwärtig, dass die Geschichte der Philosophie aus der Trauer Platons über den Mord an seinem Lehrer Sokrates hervorgegangen war.)

Ernst Bloch, der andere im Dreigestirn der Freunde Benjamins, meint sicherlich denselben Sachverhalt, wenn er erklärt:

„Eher war es, als hätte er die metaphysische Gewalt dessen, was er sah und was er in unfehlbaren Worten auszudrücken versuchte, mit einem furchtbaren Preis bezahlt; wie wenn er gleichsam als ein Toter redete zum Preis dafür, dass er Dinge in Nüchternheit und Ruhe erkennen konnte, die Lebendige sonst nicht zu erkennen vermögen.“<sup>23</sup>

---

20 Gershom Scholem, „Walter Benjamin“ (1965), in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, 132–162, hier 134.

21 Ebd.

22 Theodor W. Adorno, „Charakteristik Walter Benjamins“ (1950), in: ders., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955, 283–301, hier 285 = GS 10/1, 238–253, hier 240.

23 Die Sentenz stammt nicht, wie Adelman schreibt, von Ernst Bloch, sondern aus der Feder Adornos: Theodor W. Adorno, „[Erinnerungen]“ (1966), in: *Über Walter Benjamin*; Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, ..., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968, 9–15, hier 13 = GS 20/1, 173–178, hier 176.

[67] Die Äußerungen klingen wie die Bekundung der Kenntnis eines geheimen Apriori. Sie sind als Hinweis formuliert auf die am tiefsten in der Person des Mannes Walter Benjamin aufbewahrte Ursprungsschicht, in der die Quellpunkte seiner Produktionen angesiedelt waren. Diese Schicht erscheint entweder als unzugänglich oder lediglich dem textlich nicht vermittelten, unmittelbaren Zugriff – wie dem im Medium der teils lebenslangen Freundschaften – alleine offen.

7.

In den Stücken zur Reflexion des Kafka-Hintergrundes befindet sich eines, in dem wir das Konglomerat der Zentralmotive um Walter Benjamins Begriff der Schrift erkennen können. Der Text lautet:

„Das nächste Dorf‘ Meine Auslegung: Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert, ist sie vom nächsten Dorf an die Stelle gelangt, von der der Reiter den Entschluss zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begreifen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen.“<sup>24</sup>

[68] Das ist vielleicht der tiefsinnigste Aspekt der Darstellungsmethode Walter Benjamins, dass die – in Kants Begrifflichkeit gesprochen – Anschauungsformen ihre Funktion vertauschen: Die Zeit soll ruhen, während der Raum die Bewegung aufnimmt. Jedenfalls liegt in ihm der Quellpunkt für die Kunst der Darstellung und der Grund für die Schwierigkeit, die Gedanken zu verstehen, die in ihr zur Darstellung gelangt sind. Man wird fragen müssen: mit welchen Mitteln ruft Benjamin diese Umkehrung hervor? Es könnte sein, dass sich hier am In-

---

24 Walter Benjamin, Anmerkungen zu „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ (1934), in: *GS II*, 1153–1276, hier 1255.

nigsten das Gefühl der Trauer als der Ursprungspunkt erweist, als eine der reinen Formen des Gefühls, wie sie Hermann Cohen als Grundlage des Schönen nachgewiesen hat.<sup>25</sup> Denn das ist vielleicht der Urakt des ästhetischen Gefühls –: die Umkehr der Bewegung, die die Zeit zur Stille bringt und dabei die Bewegung in das innerste des Seelenraums ergießt.

Bleiben wir einen Augenblick bei dem Text „Traum“ der „Denkbilder“. Ohne ihn voll aufzuschließen, öffnet sich dem näheren Zusehen eine weittragende Beobachtung. Das Traum-Ich überschreitet jenes Rinnsal. Es kehrt aber um und kehrt zurück. Während es jenseits des Rinnsals steht, erfährt es die Erklärung, dass es mit dem schwankenden Blumenbeet die beieinander liegenden Reste der Toten betreten habe, die deren Mund entrissen [69] worden sind, als die Gestorbenen versanken, und die nun die Oberfläche bilden. Durch dieses Wissen fällt ein Licht auf den Boden diesseits des Rinnsals, von dem das Traum-Ich hergekommen ist: er gleicht dem jenseitigen.

„Das Rinnsal floß zwischen zwei Bändern konvexer Porzellanplatten hin, die aber mehr schwammen als Festland waren und wie Bojen unter dem Fuße nachgaben.“<sup>26</sup>

Dass jenes Rinnsal nicht der Acheron gewesen sein soll, wird jetzt erst deutlich.

Die hin- und zurückgleitende Bewegung überschreitet eine Schwelle. Im Überschreiten erweist es sich als fraglich, ob es sich überhaupt um eine Schwelle handelt. Nur dies eine bleibt: die Blumen, welche

---

25 Dieser Gedanke taucht so nicht bei Hermann Cohen auf; vgl. jedoch H. Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. 1, Berlin: Bruno Cassirer, 1912, 117–122, bes. 118 („Traurigkeit“), sowie ebd., 204–210 (zur „Rührung“), und dazu zusammenfassend ders., *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Frankfurt/M.: Kauffmann, 2. Aufl. 1929, 525 f. (mit Dank an Hartwig Wiedebach für hilfreiche Hinweise).

26 Walter Benjamin, „Denkbilder“ (1931/4), in: *GS IV*, 428–433, hier 431.

den Sterbenden entfallen, sind jenseits, aber betretbar abgelegt. Das „Rinnsal“ ist die Schrift. „Wie ultraviolette Strahlen zeigt Erinnerung im Buch des Lebens jedem eine Schrift, die unsichtbar, als Prophetie, den Text glossierte.“<sup>27</sup>

8.

Die Serie der sieben Texte: „Zum Tode eines Alten“, „Der gute Schriftsteller“, „Traum“, „Erzählung und [70] Heilung“, noch einmal „Traum“, dann „Die ‚Neue Gemeinschaft‘“ und „Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlifanz“<sup>28</sup> als in sich konsistente Folge zu erschließen, ist nicht leicht. Dazu ist eine eingänglichere Interpretation erforderlich. Um aber die Bedeutung abzuschätzen, die der Folge zukommt, genügt ein Hinweis auf die Zeit ihrer Entstehung.

Dem Text „Erzählung und Heilung“ liegt ein Tagebucheintrag zugrunde, der vom 7. und 12. August des Jahres 1931 stammt.<sup>29</sup> In ihm ist deutlicher noch als in dem später veröffentlichten Text von dem „großen epischen Strom des Daseins – des erzählbaren Lebens“ die Rede.<sup>30</sup> In der Theorie des Erzählens in dem Aufsatz „Der Erzähler“ (1936) wird Walter Benjamin später dartun, dieser Strom sei nicht mehr erzählbar.<sup>31</sup> Bei Karl Kraus ist er unterbrochen durch ein „Stauwerk“ „Schweigen“, „vor dem das spiegelnde Bassin seines Wissens sich ständig vertieft“ (1931, vor dem Tagebucheintrag).<sup>32</sup>

Veröffentlicht wurde die Folge im November des Jahres 1933. Zwischen dem Tagebucheintrag und dem Zeitpunkt der Veröffentlichung liegt Benjamins Beschluss, im Juli 1932 sein Leben zu beenden.

---

27 Benjamin, „Madame Ariane zweiter Hof links“ (1928), in: *GS IV*, 141 f., hier 142 – KGA 8, 69–71, hier 70.

28 Alle: Benjamin, „Denkbilder“, 428–433.

29 Ebd., 430, vgl. 1007f = KGA 8, 208.

30 Ebd., 1008 = KGA 8, 208.

31 Vgl. Benjamin, „Der Erzähler“, 439 u. ö.

32 Benjamin, „Karl Kraus“, 339.

[71] Nun enthält das zweite der beiden Traumstücke eine kunstvoll aufgebaute Todesphantasie:

Das Traum-Ich überschreitet jenes Rinnsal, von welchem es nur heißt, es sei ihm – im Traum – nicht als ein Acheron erschienen. Jenseits des Wassers betritt es ein Beet [aus] schwimmenden Glasbehältern, welche Blumen tragen. Die Blumen sind die einzigen Überbleibsel der Selbstmörder, Überbleibsel, die, von den „Armen“ im Mund gehalten, an den schwimmenden Glasflächen hängen geblieben seien, während die Toten selbst zwischen den Gläsern hingeschwunden sind.

Das Traum-Ich betritt diese schwankende Fläche. Aber es kommt zurück. Während des Zurückschreitens entsteht ihm der Gedanke, aus den gesehenen Bildern einen Film zu machen: „Man wollte aber nicht, daß so öffentlich von solchen Projekten gesprochen werde.“<sup>33</sup>

Später wird sich zeigen, dass es zwischen Benjamins Todeserfahrung und der Filmtheorie von 1936 eine Entsprechung gibt. Walter Benjamin hat 1932 die Probe auf die „Hermeneutik des Daseins“ von Martin Heidegger gemacht. [72]

9.

Ich stimme mit denjenigen Interpreten der Schriften Walter Benjamins überein, vor allem mit Theodor W. Adorno und mit Gerson Scholem, die Walter Benjamin für einen religiösen Denker halten. Damit ist allerdings nicht viel über die Schriften selbst gesagt. Denn das ursprüngliche Gerüst der Gedanken, die das religiöse Fundament der Schriften ausmachen, ist einfach.

In der Sphäre der reinen Wahrnehmung betrachtet, ist die Schöpfung „gut“; und nur weil sie als „gut“ gesehen wird, konstituiert sich in Wechselwirkung zu ihr das „Sehen“.

Und das ist so, weil:

---

33 Benjamin, „Denkbilder“, 431.

§ 1

„Gott sah, dass es gut ist.“<sup>34</sup> Dies ist der letzte Akt der Schöpfung. Der letzte Akt der Schöpfung ist also die Wahrnehmung. Als letztes wird die Wahrnehmung geschaffen.

Indem nun der Mensch die Schöpfung sieht, und zwar [73] indem er sieht, dass sie gut ist, übernimmt er den letzten Akt der Schöpfung. Das heißt: wenn er nicht sieht, und nicht so sieht, dass er sieht, wie es gut war, hört die Schöpfung auf.

§ 2

Die Schwierigkeit liegt darin, dass er nicht ohne weiteres sehen kann, dass es gut war.

Er muss es also so ansehen, als sei es gut: dann setzt er durch die Art und die Tatsache des Sehens den letzten Akt der Schöpfung fort.

§ 3

Dies ist die „utopische Anschauung“: die Wahrnehmung der „rückwärts gewendeten Prophetie“.

§ 4

Nun besteht aber das Problem darin, dass jedenfalls die Dinge der Menschen zweifellos nicht gut sind. [74]

§ 5

Die Dinge der Menschen sind aber gerade deshalb nicht gut, weil die Menschen die Arbeit der Schöpfung nicht übernehmen, um sie fortzusetzen, indem sie nicht sehen wie Gott sah, nämlich dass es gut war.

Die Idee ist: Indem die Menschen nicht so sehen, wie Gott sah, verweigern sie sich seiner Schöpfung. Sie verweigern die Übernahme der Arbeit an der Fortsetzung der Schöpfung.

---

34 Vgl. Genesis 1, 3. 10. 12. 18. 21. 25. 31.

10.

In Benjamins Werk finden sich Elemente aus der Sprache der Natur, aus der Sprache der Menschen und aus dem, was er als die Sprache Gottes bezeichnet hat; das „stumme Wort im Dasein der Dinge“, etwas vom „benennenden Wort in der Erkenntnis des Menschen“ und etwas vom „schaffenden Wort Gottes“.<sup>35</sup>

Die jeweilige Form können wir als das stumme Wort im natürlichen Dasein des Menschen ansehen. Und so zeigt der Reichtum der Formen den Reichtum dieser Natur, gerade auch dann, wenn er ihr im Wechsel zwischen sich [75] und der Natur der menschlichen Gesellschaft aufgedrungen worden ist.

Nun sagt Walter Benjamin: „Weil sie stumm ist, trauert die Natur.“<sup>36</sup> Das „stumme Wort“, die Form, ist jene Sprache, in der die Trauer der Natur – gerade nicht lautbar wird, aber in die Sprache des Menschen hineinwirkt.

Innerhalb dieser Sprache fühlbar wird sie allerdings erst dann, wenn diese Sprache einer Spannung unterworfen wird, die von der Sprache der Schöpfung herkommt. Die Schöpfung allein ist die Erlösung. In ihr sind die drei Sprachen verbunden. Diese Verbindung überhaupt macht den Grund der Schöpfung aus.

Die stumme Trauer selbst ist die Form für den Vorgang der Erlösung.

„Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen.“, und dies entspricht „jenem noch nicht restlos aufgelösten Schein, dem der Mensch so entrückt ist, daß er niemals ganz in ihn eintauchen, sondern unter seiner Herrschaft nur in seinem besten Teil unsichtbar bleiben konnte.“<sup>37</sup>

---

35 Alles: Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (1916), in: *GS II*, 140–157, hier 152.

36 Ebd., 155.

37 Walter Benjamin, „Schicksal und Charakter“ (1921), in: *GS II*, 171–179, hier 175.

[76] Für „Mensch“ sagt Walter Benjamin auch: das „benannte Haupt“,<sup>38</sup> während ein Schicksal nicht eigentlich ein Mensch hat, sondern etwas Unbestimmbares, zu dessen Gunsten als Subjekt des verschuldeten Lebens der Mensch, der die Zeichen des Schuldzusammenhangs erfährt, „abdankt“,<sup>39</sup> abdankt zugunsten des verschuldeten Lebens in sich.

„Der Schuldzusammenhang ist ganz uneigentlich zeitlich, nach Art und Maß ganz verschieden von der Zeit der Erlösung oder der Musik oder der Wahrheit.“<sup>40</sup> Die Trauer ist die Erlösung von der Schuld – das bedeutet, dass sich das unbestimmte Subjekt des verschuldeten Lebens aus dem Schuldzusammenhang des Lebendigen heraushebt; mag sein nur als „benanntes Haupt“, aber in der „anderen Zeit“, in der „Musik“ oder der „Wahrheit“.

Das Werk von Walter Benjamin ist rhythmisch aufgebaut, wobei von einigen Grundlagen aus, die in der Periode des Verstummens gelegt wurden, Ausdehnungen auf verschiedene Extreme hin stattfinden. Dieser expansiven Tendenz korrespondiert die Idee einer intensiven Totalität der Sprache. Es gibt rhythmisch ausgebaute Elemente in fast jedem Text von Walter Benjamin. Darin liegt die Rückführung der Sprache auf eine Sprache der reinen menschlichen Natur, insofern der [77] Rhythmus eine Form ist, stumm zu sprechen. Das Ideal seiner Sprache liegt in der von Walter Benjamin nicht ausgesprochenen Poesie.

11.

Benjamins Lebenswerk spiegelt die Einheit der Epoche in der Konstruktion des Blickes, mit dem einer die Welt und die Menschen in ihr sieht, der weiß, dass er geopfert wird. – Deshalb lässt sich mit den Benjamin'schen Texten nichts begründen. Weder entstammen sie einer Argumentation, noch zielen sie darauf ab, etwas zu beweisen. Aber deshalb geht auch der Durchgriff auf die individuelle Trauer des

---

38 Vgl. ebd., 175 f.

39 Ebd., 176.

40 Ebd., 176.

Mannes Benjamin am Ende fehl, weil dieser Mensch, wie jedes Opfer, stumm ist.

Die Einzigartigkeit liegt ganz allein darin, dass Walter Benjamin versucht hat, das widersinnig scheinende Problem zu lösen, als Text den Blick des Menschen, der sich als Opfer sieht, zu einer allgemeinen Sprache auszubilden.

„O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!“<sup>41</sup> Die Klage ohne anzuklagen bildet den Kern des innersten Verstummens. [78]

12.

Das Schema für den Aufbau seines Werkes.

1.

Zwischen die selige Anschauung und die Anschauung des Ruhenden, das ist: des Trauernden – der in seiner Trauer stumm die stumme Sprache der trauernden Natur wiederholt – schieben sich immer von neuem Hindernisse; Hindernisse beweglichen Charakters, wie das Weben des täuschenden Scheins.

2.

Nun ist der Schein aber die Wirklichkeit der nicht erlösten Geschichte.

3.

In dem Aufsatz über Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* ist es so, dass sich der Schein des Schönen über die Einsicht in die Wahrheit der trauernden Natur legt: es ist der Schein des Lebens, der, darin als Schönes vorgestellt, unter dem Gesichtspunkt der Dauer, des Ruhens, Ewigkeit verspricht.<sup>42</sup> [79]

---

41 Walter Benjamin, „Der Mond“ (1933), in: *GS IV*, 300–302, hier 302.

42 Vgl. Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1924/5), in: *GS I*, 123–201, hier v. a. 172–201. – [In der Vorlage Adelmanns findet sich am Ende des Absatzes ein Ab-

4.

Dazwischen, irgendwo dazwischen, liegt das tiefe Einverständnis mit dem namenlosen Hinschwinden.

5.

Insofern sich aber das namenlose Hinschwinden als Schrift darstellt, in der Arbeit des Schriftstellers, ruft es darin, nicht den Schein des Lebens, aber das Leben selbst hervor. Er ist es, der dem Leben in dem Sinne Dauer verschafft, dass er es in seiner Arbeit wiederholt.

[80] [81]

## IV. Spur des Ausdruckslosen

a.

„... bis auf den Grund erleuchtet vom Lächeln der Kunst“ lautet eine Wendung in Walter Benjamins Übersetzung des Proust'schen Romanwerkes *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.<sup>1</sup> Sie gilt dem klassischen Text *Phèdre* von Racine, erklärt dessen Durchsichtigkeit für das erzählende Ich des Romans und legt die Quelle bloß, welche jenem Ich diesen Text „ganz mit Klarheit erfüllt“.

1.

Einen sprachlichen Text durch und durch aus Anschauung zu bilden, ist eine Kunst, die, auf fremden Text verwendet, jenes Lächeln bei dem Lesenden hervorruft, [82] das in der Tiefe des Textes zu winken scheint – einen Ausdruck, in dem als Spur die Erfahrung eines Wiederfindens spielt. Was diese Spur bezeugt, ist nicht die Kunst, sondern die Leuchtkraft eines Lebens, in dem der Text von innen her erhellt erscheint.

---

<sup>1</sup> Das Zitat ließ sich in Benjamins Übersetzung nicht nachweisen; Rainer Marten („Menschliche Wahrheit“, in: Sebastian Goeppert [Hg.], *Die Beziehung zwischen Arzt und Patient: Zur psychoanalytischen Theorie und Praxis*. FS Wolfgang Loch, München: List, 1975, 227–242, hier 228) paraphrasiert die Begebenheit mit den Worten: „Racines Phädra ist dem Ich vertraut: erleuchtet bis auf den Grund von einem Lächeln der Kunst“ – möglicherweise hatte sich D.A. an diese Stelle erinnert.

Das Leuchten, die Erleuchtung des von der Textgrenze umfassten Bildraumes, ist nicht Metapher. Eine Metapher hingegen liegt in dem Bild von der „lebendigen Flamme“ vor, das, eigens als Metapher ausgezeichnet, am Schluss des ersten Abschnittes von Benjamins Kritik des Romans *Die Wahlverwandtschaften* erscheint, um als das Ideal des virtuellen Gegenstandes literarischer Kritik die „Wahrheit“ zu bezeichnen.<sup>2</sup>

Die Flamme figuriert dabei deren Erscheinungsweise: als Ort, an dem das Rätsel des Lebendigen im Werk erscheint. Diese Erscheinung selbst ist Teil der verwendeten Metapher. Nicht das Rätsel zu entschlüsseln, gilt der Kritik als Ziel; nicht einmal, die Flamme von neuem zu entfachen, sondern allein: die Seele zu erleuchten, mit Anschauung zu durchdringen, an der sie gebrannt zu haben scheinen mag. Was sich auf dem erleuchteten Grund des Textes findet, ist das Lächeln einer Kunst in der Kritik. Dieses Winken eines Leuchtens, nicht die „Wahrheit“, ist im Text. [83]

2.

Einen sprachlichen Text vollkommen mit Anschauung zu erfüllen, ist eine große Kunst; aber die Technik dieser Kunst beruht nicht etwa auf einem mystisch-metaphysischen Geheimnis. Jedenfalls hat Walter Benjamin viel getan, um ihre Instrumente und die Bedingungen ihres Gebrauches zu erklären.

„Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein“,<sup>3</sup> heißt es in dem Abschiedstext für Hugo von Hofmannsthal vom 23. August des Jahres 1929, „San Gimignano“: „Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.“<sup>4</sup> Die

---

2 Vgl. Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1924/5), in: *GS I*, 123–201, hier 126.

3 Walter Benjamin, „San Gimignano“ (1929), in: *GS IV*, 364–366, hier 364.

4 Ebd.

kupferne Platte – ihrerseits ein Bild für den Entstehungsprozess der Fläche als Vorbereitung für den Erscheinungsraum des Bildes – holt die Anschauung „aus dem allzubblendenden Erlebten“<sup>5</sup> heraus, aus der Sphäre empirischer Anschauung, und schafft für die Erscheinungen den Raum, in dem sie Platz finden.

Der Raum für das Bild wird durch Worte ausgespannt; und derjenigen Sprache, die diesen seelischen Bildraum [84] aufbaut, diesem sprachlichen Vorgang allein, gilt Walter Benjamins Interesse an der Theorie der Sprache. In den Begriffen der Kantischen Typik gesagt, ist diese Sprache Element einer neu gefassten Form aus dem Bereich der transzendentalen Ästhetik. Sie ist die Grenze für die Form der Anschauung, die Grenze, an der die Formen der Anschauungen sich verbinden.

Das pulsierende „Hämmern“, mit dem die Worte gegen das Wirkliche „stoßen“, und in dem sie ihn hervorrufend den Bildraum aus der Empfindung lösen, bildet den Vorgang einer Reinigung. Er ist die Bedingung für die Verwandlung der Erscheinung in das Bild. Der Ort seines Entstehens ist nicht naturgegeben. Er liegt in dem Medium der Kunst.

### 3.

Die reine Bilder erzeugende Kunstsprache hat eigene, methodische Voraussetzungen. Die rein erzeugten Bilder werden um deswillen in einer aus der empirischen gelösten Anschauung hervorgerufen, weil ihre Sprache das Ideal des Gegenstandes zu ihrer Sache hat, das nicht sprachlos ist, sondern den Inbegriff des Stummen ausmacht. Die Kunst, in einer die Anschauung reinigenden [85] Sprache Bilder zu erzeugen, ist die Sprache des Verstummens.

Die Technik dieser Kunst, deren genaue Kenntnis den singulären Charakter der Texte Walter Benjamins bestimmt, und die Umstände ihrer Anwendung lassen sich nahezu in jedem der Benjamin'schen Texte studieren, insbesondere aber in denen der literarischen Kritik.

---

5 Ebd.

Deren literarische Technik beruht darauf, den Kommentar der Sachgehalte in dem Text, auf den die Kritik sich richtet, auf einen Punkt des Ausdrucklosen in ihm hinzulenken, um diesen Punkt in der Erzeugung eines Bildes zu bedecken.

Als Walter Benjamin der theoretischen Voraussetzungen dieser Kunst noch nicht recht inne war, erschienen ihm die so entstehenden Bilder als Vergleich.

In der Reflexion auf den Grundcharakter des Erzählens in dem Roman *Der Idiot* von Dostojewski hebt sich das erzählte Stück Leben des Fürsten Myschkin „aus der düstren Zeit in der Fremde, wie das sichtbare Band des Spektrums aus dem Dunkel steigt.“<sup>6</sup> Die aus dem Vergleich hergeleitete Frage: „Welches Licht aber zerlegt sich während dieses seines russischen Lebens?“<sup>7</sup> führt zu [86] dem nächsten Bild: dass „seine Person hinter seinem Leben zurücktritt wie die Blume hinter ihrem Duft oder der Stern hinter seinem Flimmern.“<sup>8</sup>

Das Licht eines unsterblichen Lebens hat seinen Ort weder in der Natur, noch in der Person des dargestellten Fürsten; man könnte meinen, es sei überhaupt nicht da, und deshalb gleicht die „gesamte Bewegung des Buches [...] einem ungeheuren Kratereinsturz.“<sup>9</sup>

In dem Vorgang einer Darlegung der lesenden Anschauung zeichnet sich dem Blick, der empirisch nur die bedruckte Seite eines Buches vor sich sieht, die ausdruckslose Figur des Bildes ein: von allen Seiten in sich auf ihren vormaligen Quellpunkt hin zusammenbrechende Wände eines Kraters; während die stille Betrachtung dieses Bildes durch den bei sich selbst ruhigen Leser die Bewegung des ganzen Buches einfängt und bei sich behält.

Der Ort für die Verwandlung einer bedeutenden Bewegung in die stille Ruhe der seelischen Betrachtung eines Bildes ist das Entgleiten

---

6 Walter Benjamin, „‘Der Idiot’ von Dostojewskij“ (1921), in: *GS II*, 237–241, hier 238.

7 Ebd.

8 Ebd., 239.

9 Ebd., 240.

der Bewegung des Romanwerkes ins Verstummen. Die Entstehung des Bildes liegt im Innesein dieses Entgleitens. In der sich reinigenden [87] Anschauung das Bild aus dem Inneren hervorzurufen, macht die Sprache des Verstummens aus. Das so erzeugte Bild ist Kunstgebilde, Gebilde der Kunst der Darstellung des Ausdruckslosen.

*b.*

„Der Schauer echter kosmischer Erfahrung ist nicht an jenes winzige Naturfragment gebunden, das wir ‚Natur‘ zu nennen gewohnt sind“<sup>10</sup> und das wir als solche sehen, wenn wir in die Landschaft blicken. Was Walter Benjamin gemeint hat, sind nicht ausschließlich optische Verbundenheiten mit der Landschaft, sondern die Erfahrung einer besonderen Erscheinungsform der Sprache, wie sie von ihm in dem kleinen Textstück „In der Sonne“ vorgeführt wird: mit einem Baum zu fühlen; die Klage in aller Natur, deren Sprache sich im Innesein der Trauer öffnet.

1.

„Da lehnte er den Rücken gegen einen Stamm, und nun nahm der sein Fühlen in die Lehre. Er lernte mit ihm, wenn er zu schwan-  
ken anfang, Luft zu schöpfen und auszumatmen, wenn der Stamm zurückschwang. Freilich [88] war das nur der gepflegte von einem Zierbaum und unausdenkbar das Leben dessen, der von diesem rissigen lernen könnte, der, weitgespalten, dreifach überm Boden ausläßt und eine unerforschte Welt begründet, die in drei Himmelsrichtungen sich aufteilt. Kein Pfad erschließt sie. Doch während er unschlüssig einem folgt, der jeden Augenblick ihn zu verraten droht, bald Miene macht als Feldweg auszulaufen, bald vor einem

---

10 Walter Benjamin, „Zum Planetarium“ (1928), in: *GS IV*, 146–148, hier 147f. = KGA 8, 75f., hier 76.

Dornverhau abzurechen, hat er als Mann sich wieder in der Hand, wenn sich die Quadern zu Terrassen stufen und Wagenspuren, darin eingedrückt, auf eine Hofstatt in der Nähe deuten.“<sup>11</sup>

Die dreifache Spur der Klage mag in das Nichts („als Feldweg auszu-  
laufen“) führen, im Undurchdringlichen („vor einem Dornverhau abzu-  
brechen“) enden, oder den Weg in die Gesellschaft öffnen: „Wenn sich  
die Quadern zu Terrassen stufen und Wagenspuren, darin eingedrückt,  
auf eine Hofstatt deuten“. Das heißt: die Klage der Natur in der trauern-  
den Betrachtung der Gesellschaft suchen.

2.

„Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck  
der Sprache, sie enthält fast nur den [89] sinnlichen Hauch; und wo  
auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie  
stumm ist, trauert die Natur.“<sup>12</sup>

Die Trauer ist das Nicht-sprachlich-Werden von Klage in aller Natur,  
dessen „Nicht“ in der sprachlichen Erzeugung des Bildes ein Siegel auf-  
gedrückt erhält. Das reine, seelisch erzeugte Bild, ist Siegel über dieser  
Wahrheit.

Zwischen den Blick und die empirisch erscheinende Natur legt sich  
ein Schein, der seinen Ursprung nur der Phantasie verdankt. „Es ist  
nur ein Schleier,“ den die Phantasie „über die Ferne zieht. Alles mag da  
stehen wie es stand, aber der Schleier wallt, und unmerklich verschiebt  
sich’s darunter.“<sup>13</sup> Erst der Rückzug des Blickes aus der empirischen  
Erfahrung, aus dem Bereich ausschließlich optischer Verbundenheit,

---

11 Walter Benjamin, „In der Sonne“ (1932), in *GS IV*, 417–420, hier 418f.

12 Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“  
(1916), in: *GS II*, 140–157, hier, 155.

13 Benjamin, „In der Sonne“, 420.

ohne doch darüber aufzuhören, Blick zu sein, vermag das Haften an dem Schleier aufzulösen.

„Aus diesem Weben aber lösen mit einmal sich Namen, wortlos treten sie in den Schreitenden ein, und während seine Lippen sie formen, erkennt er sie. Sie tauchen auf, und was bedarf es länger dieser Landschaft?“<sup>14</sup>

Die Worte bauen eine scheinlose Bilderwelt, die rein ist, weil Namen gebende Worte selbst sie erzeugen. Es sind die Namen der Gestorbenen. Im Stummen reden die Bilder. Was in [90] der Trauer stummer Bilderrede spricht, ist das verstummte Hinschwinden in das unausdenkbar weite Feld des ausdruckslosen Klagens, welche die ganze, „Kosmos“ genannte, Welt erfüllt.

Die Allegorie des Baumes tritt hervor als Bild für den Ursprung dieser Sprache. Noch in Walter Benjamins Kommentar zu Bertold Brechts Gedicht „Der Pflaumenbaum“,<sup>15</sup> in einer der letzten Arbeiten, die nicht mehr veröffentlicht worden sind, wird dieses Bild gedeutet. Während in Brechts Gedichten der *Hauspostille* der Baum von seinem ursprünglichen Standort in der Landschaft in den Hof der Mietskaserne gewandert war – „Herr Keuner antwortet: ‚Ich sagte, daß ich den Baum *in meinem Hofe* liebe.‘“;<sup>16</sup> „Zwischen den Häusern, / So hoch herauf,“<sup>17</sup> – ist in den Gedichten des Svendborger Exils, wo Bertold Brecht und Walter Benjamin zeitweise zusammen wohnten, seine Kenntlichkeit auf die des Blattes reduziert, gleichwohl aber, wenn auch ohne Frucht, als der Baum erkennbar, der den Ursprung der Bilderrede wiederholt: „Auch

---

14 Ebd.

15 Abgedruckt in: Walter Benjamin, „Zu dem Gedicht ‚Der Pflaumenbaum‘“ (1939), in: *GS II*, 566f., hier 566.

16 Ebd.

17 Ebd., 567.

muß einer vielleicht ein großer Lyriker sein, um heute nach mehr nicht zu greifen.“<sup>18</sup>

3.

Goethe und Wilhelm von Humboldt, um nur diese beiden für die Poesie des Klassischen zu nennen, haben [91] sich das Innere des Menschen aufgebaut nach dem Modell der Pflanze vorgestellt. In der Sprache der Seele zerlegt sich diese innere, die pflanzliche Struktur. Später erst wurde die Gesetzlichkeit des Menschen in Analogie und in Kontinuität zu den Gesetzlichkeiten der tierischen Organisation gesehen.

Von heute aus betrachtend, lässt sich die Bedeutung des Denkmotells des Baumes aus der Situation von vor dem Auftreten Darwins schwer vergegenwärtigen. Es gilt als natürlich und wird als selbstverständlich angenommen, sich zu denken, dass es sich bei den Menschen um eine analoge Fortsetzung der tierischen Entwicklung handelt. Tatsächlich aber bedeutet diese Auffassung eine erhebliche Reduktion gegenüber dem Reichtum der Gesichtspunkte, die aus der vorangegangenen Auffassung entstanden waren.

Bei der klassischen Position wurde das Ausmaß der jeweils erreichten inneren Differenziertheit als Maßstab angesehen, um die Menschlichkeit in ihren Elementen zu beschreiben. Die innere Differenziertheit machte den Begriff der Menschheit aus. Darin lag das Unterscheidende gegenüber allem, und insbesondere auch der tierischen Organisation. Der Menschlichkeit der Menschen wurde in den Bahnen und auf den Wegen der [92] Ausgestaltungen des Inneren nachgegangen. (Später erst wurde die Erkenntnis des Menschen auf Einsicht in das Kontinuum der Fortsetzung des tierischen Verhaltens reduziert.)

In der alten Position wurde der Sitz der Menschlichkeit im Inneren des Menschen angenommen. In ihr wurde das Innere gedacht als Baum, nach dem Modell der Pflanze. Der Blick in das Geflecht der Wurzeln, den Stamm umfassend, an ihm entlang nach oben in das Geäst

---

18 Ebd.

der Zweige, bis an das Ende vielfach verschieden gestalteter Spitzen der Blätter, an deren Rändern das raschelnd überdeckte Sonnenlicht erscheint, macht das Bild für die Struktur der Selbsterkenntnis aus, in der ein Mensch sich in sich selbst wiederfindet. Dies drückt der Baum als Urbild für das Bild der Bildersprache aus.

Ein Mensch, der in dieser Bildersprache sich erkennt, erscheint in seinem Inneren erhellt; und er begegnet sich, vom Grunde aus, der ihm den rhythmischen Impuls des Lebens gibt, im Inneren durchleuchtet. Die stumme Bildersprache ist die Form, in der ein Mensch in sich dem stummen Selbst begegnet. Das Licht darin ist Widerschein des Flämmchens, von dem wir denken, es macht den tiefsten Grund der Seele aus.

[93] „Unmensch“ lautet der Titel eines Abschnittes in Walter Benjamins Aufsatz über Karl Kraus.<sup>19</sup> Es ist der Titel über dem Schlussabschnitt, der mit dem Motto anfängt: „Schon fällt der Schnee“, und mit dem Nachweis endet, der Kritiker Karl Kraus habe eine neue Figur der Dichtung hervorgerufen, welche einer alten Figur der (jüdischen) Tradition nachgebildet sei: „Klagend, bezichtigend und jubelnd? Gleichviel – [...]“<sup>20</sup> – „ein neuer Engel“,<sup>21</sup> die Figur der einzigen Bestimmung, für den Augenblick einer sehr kurzen Dauer Sprache zu erzeugen und dann zu verschwinden.

Es ist dies die Figur des Engels, dessen Bild das Benjamin'sche Lebenswerk begleitet, ein Bote für die Pflicht im Innersten des Begriffs der Menschlichkeit der Menschheit: für die Dauer eines vielleicht unscheinbar kurzen Augenblicks ein Wort, einen Vers vielleicht, zu singen, ein Stück der reinen Sprache lauterer Menschlichkeit unter den Umständen, wie sie nun in diesem Augenblick gerade so sind, darzustellen, vorzubringen.

---

19 Vgl. Walter Benjamin, „Karl Kraus“ (1931), in: *GS II*, 334–367, hier 354.

20 Ebd., 367.

21 Ebd.

c.

1.

„Die Nähe aber, der das Wort nicht entfliehen kann, ist einzig der Reim.“<sup>22</sup> Und so werde „das erotische Urver[94]hältnis von Nähe und Ferne“,<sup>23</sup> die Menschenliebe in der Sprache, bei Kraus deutlich „als Reim und Name“.<sup>24</sup> Als ein Verhältnis von Nähe und Ferne ist der Reim der Erscheinungsweise der Nähe vorbehalten, als eine unter mehreren möglichen Arten für deren Erscheinen, während in dem Wort als Name die Ferne sichtbar wird.

„Je näher man ein Wort ansieht“ – je genauer man das Wort als Name aufnimmt –, „desto ferner sieht es zurück“,<sup>25</sup> weil das Benannte in diesem scharfen Blick als nicht Erscheinendes erkennbar wird. Der Blick auf das einzeln isolierte Wort rückt die Anschauung aus dem empirischen Zusammenhang des Erscheinenden heraus und macht den Schlusspunkt deutlich, an dem das Gesehene in der Unendlichkeit verschwindet. Darin reinigt sich die Anschauung, wie umgekehrt in der sich reinigenden Anschauung das Wort entsteht, das, wie Kants Begriff des „Ding an sich“, dem erkennenden Blick erst Stetigkeit und Dauer gibt.

Das Innesein dieser reinen seelischen Bewegung, in der das isolierte Wort namengebend an eine leer werdende Stelle tritt, gibt Walter Benjamin in einem anderen Bilde wieder: der still fallende Schnee, dessen Bild dem Motto für den Schlussabschnitt des Aufsatzes zugrunde liegt: „Schon fällt der Schnee.“<sup>26</sup> Es ist ein Bild, mit dem sich [95] Walter Benjamin die Erinnerung an Jacob Grimm hervorruft, der, über

---

22 Ebd., 362.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd., 354.

die Papiere gebeugt, auf denen das Wörterbuch der Deutschen Sprache entsteht, schreibt:

„Wie wenn tagelang feine, dichte Flocken vom Himmel nieder fallen, bald die ganz Gegend in unermeßlichem Schnee zugedeckt liegt, werde ich von der Masse aus allen Ecken und Ritzen auf mich eindringender Wörter gleichsam eingeschneit.“<sup>27</sup>

Die andrängenden Wörter sind das Ewige, während unter ihrem sanften Fall die Dinge, die Welten, die geschichtliche Welt und die Menschen hinschwinden, das einzeln urteilslose Wort aber als Name stehen bleibt, als eine Name, in den sich die ausdruckslose Spur dessen, was aus dem seelisch Inneren, Erinnerung, hervorgerufen wird, einschreibt. Dies bleibt, auch wenn der Reim zerfällt.

2.

Wo aber der Vers in der besonderen Gestalt des Reimens auftritt, neigt sich das Ohr der sprachlich nicht belegten leeren Stelle zu, dem Knistern im bedrängtesten Gefüge reiner Kreatürlichkeit. Benjamins Kommentar [96] zufolge unterbricht Bertold Brecht gerade diese Geste, denn eine Geste ist das Lauschen auf den Reim, nicht freilich, ohne sie zuvor als Lyriker in ihrer Verfremdung auf dichtestem Raum ironisch aufzurufen: „Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum“, wobei der Binnenreim „...baum“ und „kaum“ das Schlusswort der Zeile: „Doch er ist ein Pflaumenbaum“ für den Reim untauglich mache.

Die Kenntlichkeit des Baumes – „Baum“ als Allegorie für den Ursprung der Bilderrede angenommen – die Kenntlichkeit dieses Baumes, der aus der Landschaft in den Hof der Mietskaserne gewandert war, und nun im Svendborger Exil umgittert dasteht, um nicht zertreten zu

---

27 Walter Benjamin, „Jacob Grimm an Friedrich Christoph Dahlmann“ (1932), in: „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz“ (1936), in: *GS IV*, 217–220, hier 217 (Zitat aus Grimms Vorrede zum Wörterbuch).

werden, die Kenntlichkeit dieses Pflaumenbaumes, der „nie eine Pflaume hat“, liege nicht mehr in der Flucht, sondern einzig nur noch im Blatt.

Die Strophe Brechts, in der die Geste scheinbar unverwüstlicher Kinderreime aufgenommen ist und doch die Unfruchtbarkeit der Bilderrede dargestellt wird:

„Den Pflaumenbaum glaubt man ihn kaum  
Weil er nie eine Pflaume hat  
Doch er ist ein Pflaumenbaum  
Man kennt es an dem Blatt.“<sup>28</sup>

[97] wird für Walter Benjamin zum Sinnbild über dem Verschwinden der Poesie der Sprache reiner Menschlichkeit: „Von der Landschaft und allem, was sie dem Lyriker sonst geboten hat, kommt auf diesen heute nicht mehr als ein Blatt.“<sup>29</sup>

Für Walter Benjamin mündet in der Strophe die Poesie selbst im Verstummen. Die Kunst der Poesie verschwindet aus der Sprache. „Auch muß einer vielleicht ein großer Lyriker sein, um heute nach mehr nicht zu greifen.“<sup>30</sup> Für Walter Benjamin ist Bertold Brecht der Lyriker, der, in Svendborg, die Laier niederlegt.

„An Wasserflüssen Babylon  
da saßen wir mit Schmerzen;  
als wir gedachten an Zion,  
da weinten wir von Herzen.  
Wir hingen auf mit schwerem Mut  
die Orgeln und die Harfen gut  
an ihre Bäum der Weiden  
die drinnen sind in ihrem Land;

---

28 Zit. n. Benjamin, „Zu dem Gedicht ‚Der Pflaumenbaum‘“, 566 (wiederholt 567).

29 Ebd., 567.

30 Ebd.

da mußten wir viel Schmach und Schand  
tächlich von ihnen leiden.“<sup>31</sup>

[98] Die Geste der lakonischen Mitteilung des unerhörten Sachverhalts mit ihrem Pochen auf dem „heute“ ist dabei die des fröstelnden Erstarrens in dem Mantel, den knappe einhundert Jahre zuvor Heinrich Heine hellsichtig genug um die ihrer Bedingungen beraubten Poesie gelegt hat:

„Dieses Geständnis, daß den Kommunisten die Zukunft gehört, machte ich im Tone der größten Angst und Besorgnis, und ach! das war keineswegs eine Maske! In der Tat, nur mit Grauen und Schrecken denke ich an die Zeit, wo jene dunklen Bilderstürmer zur Herrschaft gelangen werden: mit ihren rohen Fäusten zerschlagen sie alsdann erbarmungslos alle Marmorbilder der Schönheit, die meinem Herzen so teuer sind; sie zertrümmern alle jene Spielzeuge und phantastischen Schnurrpfeifereien der Kunst, die dem Poeten so lieb waren; sie hacken mir meine Lorbeerwälder um und pflanzen darauf Kartoffeln; die Lilien, welche nicht spannen und arbeiteten und doch so schön gekleidet waren wie König Salomon in seinem Glanz, werden ausgerauft aus dem Boden der Gesellschaft, wenn sie nicht etwa zur Spindel greifen wollen; den Rosen, den müßigen Nachtigallbräuten, geht es nicht besser; die Nachtigallen, die unnützen Sänger, werden fortgejagt, und ach! mein ‚Buch der Lieder‘ wird der Krautkrämer zu Tüten ver[99]wenden, um Kaffee oder Schnupftabak darein zu schütten für die alten Weiber der Zukunft. Ach! das sehe ich alles voraus, und eine unsägliche Betrübnis ergreift mich, wenn ich an den Untergang denke, womit das siegreiche Proletariat meine Gedichte bedroht, die mit der ganzen alten romantischen Weltordnung vergehen werden. Und dennoch,

---

31 Wolfgang Dachstein [1525]; Text von Johann Sebastian Bach, „An Wasserflüssen Babylon“, BWV 653b.

ich gestehe es freimütig, übt ebendieser Kommunismus, so feindlich er allen meinen Interessen und Neigungen ist, auf mein Gemüt einen Zauber, dessen ich mich nicht erwehren kann“.<sup>32</sup>

3.

Die reine, bild-erzeugende Gewalt der Sprache sammelt sich für Walter Benjamin im Ort des Durchblicks in die Tiefe ausdrucksloser Klage. Deren Bewegung sammelt sich in der Erzeugung vollkommen klarer Anschauung, aus nichts als Sprache. Das Bild entsteht als Ruhepunkt. In ihm verstummt die Sprache. Walter Benjamins Aufsatz zu Karl Kraus holt das Kraus'sche Lebenswerk in diese Geste des Verstummens ein. Er gilt dem Nachweis dessen, dass dieses Lebenswerk vollkommen eintaucht in die Wirklichkeit des „Heute“ und doch aus Ideal gebildet ist und so noch einmal, sozusagen noch [100] ein letztes Mal, der Kunst die Notwendigkeit, da zu sein, verspricht.

Nach einem sehr langen Zitat, dem längsten vielleicht, das Walter Benjamin je in einen seiner Texte aufgenommen hat – es ist das Zitat, das mit dem Satz beginnt: „In dieser großen Zeit, die ich gekannt noch habe, wie sie so klein war ...“ und das mit der Wendung endet: „Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige“<sup>33</sup> – nach diesem Text des Zitats antwortet Benjamin dem Einmüden in das Schweigen mit dem Bild:

„Diese Bewandnis hat es mit allem, was Kraus schrieb: es ist ein gewendetes Schweigen, ein Schweigen, dem der Sturm der Ereignisse in seinen schwarzen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt.“<sup>34</sup>

---

32 Heinrich Heine, Werke und Briefe, Bd. 6, Berlin: Aufbau, 1962, 246 f. (aus dem Vorwort zur französischen Ausgabe von Lutetia).

33 Benjamin, „Karl Kraus“, 337 f.

34 Ebd., 338.

Was das „grelle Futter“, die Fackel des nach außen gewendeten Schweigens, zeigt – wenn es denn so sein soll: reimlos –, ist die Botschaft jenes „Engels“: „die ewig neue ‚Zeitung‘ [...], die von der Geschichte der Schöpfung zu melden ist: die ewig neue, die unausgesetzte Klage.“<sup>35</sup> Sie ist das letzte, das aber, und mit ihr deren Kunst, da zu sein hat. [101]

## 4.

Sie ist der Gegenstand des Benjamin'schen Lebenswerkes; die Klage bildet dessen Sachgehalt, „Sachgehalt“ verstanden in dem präzisen Sinn: „Ideal eines Gegenstandes“, wie es der Grundkategorie in Benjamins Begriff der Kunstkritik entspricht; zurückverweisend auf die scheinbar willkürliche Setzung in der frühen Spracharbeit: „Es ist eine metaphysische Wahrheit, daß alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde“,<sup>36</sup> in der ganzen Fülle seiner Texte, im Fragment „Gegen ein unergründliches Weh, das sich in der Ahnung von einem frühern Leben ...“,<sup>37</sup> bis in die letzte Schrift, wenn unter dem Zitat von Brechts

„Bedenkt das Dunkel und die große Kälte  
In diesem Tale, das von Jammer schallt“<sup>38</sup>

das „echte, historische Bild“ flüchtig „aufblitzt“<sup>39</sup>: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage“<sup>40</sup> – kaum jemand wird ermessen, wie notwendig es ist, traurig zu sein, um Kar-

---

35 Ebd., 345.

36 Benjamin, „Über Sprache überhaupt“, 155.

37 Walter Benjamin, „Anmerkungen zu Seite 509–690“, in: *GS I*, 1064–1188, hier 1182 (Benjamin-Archiv, Ms. 1057 r).

38 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), in: *GS I*, 691–704, hier 696 (Zitat aus Brechts „Dreigroschenoper“).

39 Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 696.

40 Ebd. (Zitat Flaubert).

thago – die Menschen jenes Teiles der Menschheit, der erschlagen ist – zu retten.

[102] Die Kontinuität der einzigartigen Bewegungen von Krieg und Kampf, in der Kulisse der Landschaft und der großen Städte angesehen, sammelt sich im Zusammenhalt der Einheit eines Blickes, der in dem Bild, das er sieht, stumm bleibt, aber gleichwohl sprachlich wird:

„Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“<sup>41</sup>

Wenn das Bild aber spricht (und zu wem es spricht), dann in der Al-  
literation zu einer klassischen Bekundung kaum mehr formulierbarer  
Humanität, „der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz  
in mir“,<sup>42</sup> die sich auf rein gedachte Sittlichkeit begründet. Ihr Haus  
war die „Enge der Bürgerstube“,<sup>43</sup> wie es in Benjamins Kommentar zu  
dem Brief von Johann Heinrich an Immanuel Kant heißt. Nicht dieser  
Spur der Menschlichkeit zuletzt gilt Benjamins Kommentar des „un-  
vergänglichen Verses“<sup>44</sup> aus einem von Goethe verworfenem Rest der  
Dichtungen zum Westöstlichen Divan: „dem Staub, dem beweglichen,  
eingezeichnet“.<sup>45</sup>

---

41 Walter Benjamin, „Der Erzähler“ (1936), in: *GS II*, 438–465, hier 439; vgl. ders., „Erfahrung und Armut“, 214.

42 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Berlin: Reimer, 1908 = AA 5, 161.

43 Walter Benjamin, „Johann Heinrich Kant an Immanuel Kant“ (1931), in: „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz“ (1936), in: *GS IV*, 156–159, hier 157.

44 Walter Benjamin, „‘Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet’. Novelle“ (undatiert), in: *GS IV*, 780–787, hier 787.

45 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 2. Gedichte und Epen II*; Textkritisch durchges. und kommentiert von Erich Trunz, München: Beck, 15., durchges. Aufl. 1994, 125 Z. 5 (West-östlicher Divan, „Aus dem Nachlass“).

[103] „Heute“ aber richtet sich der Blick auf „Galionen“:

„Sie alle das Antlitz von salzigen Tränen verwittert, die Blicke aus zerstoßenen, hölzernen Höhlen nach oben gerichtet, die Arme, wenn sie noch da sind, beschwörend über die Brust gekreuzt – wer sind sie, – so unsagbar hilflos und aufbegehend – diese Niobiden des Meeres? Oder seine Mänaden? Denn sie sind über weißere Kämme gestürmt als die von Thrakien und von wilderen Pranken geschlagen worden als den Bestien, der Gefolgschaft der Artemis – sie, die Galionen.“<sup>46</sup>

Den Blick auf die odysseeische Dimension für die Rechtfertigung der Kunst, für die Rettung der Humanität, gerichtet: „Kein Liebhaber der bildenden Kunst, nein, ein Reisender“<sup>47</sup> hat sie um sich versammelt – mit der kunstvollen Technik eines ironisch scharfen Schnittes holt Walter Benjamin die Aufmerksamkeit von der epischen Erstreckung in den Augenblick zurück: „Sie stehen in der Kammer der Galionen im Schifffahrts-Museum zu Oslo“, ein Reisender hat sie gesammelt, „der das Glück in der Ferne suchte, als es noch in der Heimat zu finden war, und dann später sein Heim bei diesen von Ferne und Fahrt Geschundensten aufschlug.“<sup>48</sup>

In dem strengen Sinne der kantischen Terminologie handelt es sich bei Walter Benjamins Lebenswerk um die [104] „Erörterung der Kunst“; um die Bestimmung des Ortes für die Kunst in System und Haushalt der menschlichen Gedanken: In den Geschundensten ist dieser Ort. Der Ort der Kunst ist eine Stelle, die einzigartig ist, an der die größte Ferne ganz nah erscheint: in der Rückseite – „le revers – moins du monde que de la vie même“ (Proust),<sup>49</sup> an einem Ort, an dem im Innehalten über ausdrucksloser Klage stumm das reine Bild erscheint.

---

46 Walter Benjamin, „Nordische See“ (1930), in: *GS IV*, 383–387, hier 387.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Zit. n. Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien (Fortsetzung)“, in: *GS V*, 655–989, hier 679 (Fragment S 2,3).



[105]

## V. Spiegelnde Scheibe

Benjamins Lebenswerk hat seinen durchgängig wirksamen Ursprung in der Wahrnehmung des Schönen; die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Formen dieses Werkes hat in dem Problem, das Schöne wahrzunehmen, ihre Einheit; die Mannigfaltigkeit des Werkes hat einen ihrer Gründe in der Mannigfaltigkeit der Schwierigkeiten, inmitten der Erfahrung seiner Generation die Wahrnehmung des Schönen möglich zu erhalten: denn Benjamins Problem ist die absurde Dialektik seiner Epoche, dass inmitten von deren industrieller Vielfalt der Vernichtungen von Menschen das Sterben „aus der Merkwelt der Lebenden“ herausfällt und damit das uralte *taedium vitae*, die Wahrnehmung des Lebens, wie bei Baudelaire, nur noch als *spleen*, als Spinnerei, als melancholisches Grübeln eines verlorenen Sonderlings erscheint. [106]

1.

Theodor W. Adorno hat in jenem Brief vom 10. November 1938 an Walter Benjamin, in dem er dessen Arbeit über Baudelaire kritisiert, die „Momente“ hervorgehoben, „in denen der Text hinter sein eigenes Apriori“<sup>1</sup> zurückfalle. Dabei vermutet er dieses Apriori in der von ihm vergeb-

---

1 Walter Benjamin, *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966, 782–790, hier 126 (Nr. 306, 10. November 1938, Adorno an Benjamin), 784; wieder abgedruckt in: Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin: Aufsätze, Artikel, Briefe*, Hrsg. und mit Anm. versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp, Rev. u. erw. Aufl. 1990, 155–165, hier 157.

lich erwarteten „theoretischen Interpretation“.<sup>2</sup> Wie hier so ist Adornos ganzes Verhalten gegenüber Walter Benjamin nur dann verständlich, wenn man davon ausgeht, dass er glaubt, Benjamins Produktionsvoraussetzungen zu kennen und insgesamt zu überblicken.

In dem weniger als zwei Jahren später, am 18. Oktober 1940, veröffentlichten Gedenkblatt „Zu Benjamins Gedächtnis“ hat Adorno all seine Formulierungskunst darauf verwendet, in einem notwendig ungenau kurzen Text einen Einblick in die Produktionsvoraussetzungen zu öffnen, so, wie er sie sah, und wie sie von da an die Grundstruktur nicht allein seiner Benjamin-Rezeption bestimmten: Benjamin ist ein Philosoph gewesen, der „durch Kraft und Ursprünglichkeit des Gedankens, der Möglichkeit im Wirklichen inward“,<sup>3</sup> und methodisch [107] hat sich in seinem Denken die Tradition der jüdischen Theologie, nämlich Kommentar und Kritik von Texten, durchgesetzt, auf „profane Stoffe“ bezogen, „um in ihren undurchdringlichsten Schichten der Spur der Wahrheit habhaft zu werden.“<sup>4</sup>

Um nun die Bedeutung des „Werkes über Paris“ zu charakterisieren, bedient sich Adorno desselben musiktheoretischen Begriffes der „Durchführung“, den er im Brief als kritische Kategorie zur Beurteilung von Benjamins Arbeit verwendet hatte: hatte er dort geschrieben, es würden die „Motive versammelt aber nicht durchgeführt“,<sup>5</sup> so heißt es jetzt, das unvollendet gebliebene Werk, das Benjamin fünfzehn Jahre beschäftigt hatte, würde nun „alle Motive seiner Philosophie durchgeführt“<sup>6</sup> haben.

---

2 Dieser Ausdruck findet sich bei Adorno in einem anderen Zusammenhang, vgl. Theodor W. Adorno, Einleitung zur Musiksoziologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973 = GS 14, 398; im Fortgang des zitierten Briefes schreibt Adorno über eine „prinzipielle theoretische Erwägung“ (a. a. O., 785 bzw. 158; Kasus angepasst).

3 Theodor W. Adorno, „Zu Walter Benjamins Gedächtnis“ (1940), in: ders., *Über Walter Benjamin*, 71–73, hier 71 = GS 20/1, 169f., hier 169.

4 Ebd.

5 Benjamin, *Briefe*, 783.

6 Adorno, „Zu Walter Benjamins Gedächtnis“, 72 bzw. 170.

Denn was Adorno philosophisch unter dem Begriff der „Möglichkeit“ und theologisch unter dem Begriff der „Wahrheit“ begreift, gilt ihm, zu einander in eine spannungsreiche Beziehung gesetzt, als das Gesetz der Musikalität in den Texten Benjamins, und zwar so, dass dieses Gesetz die – profanen – theoretischen Motive seiner Beziehung vollkommen einverwandelt, mit dem Ziel, nicht die Spannung der Motive, sondern die beziehungsreiche Spannung zwischen Möglichkeit und [108] Wahrheit während des Durcharbeitens der Motive in der Kompositionsstruktur des Textes darzulegen. Dieser Kompositionsvorgang gilt Adorno als das Apriori, hinter das Benjamins erster Text über Baudelaire aus dem Jahre 1938 zurückgefallen sei.

Im vierten und letzten Absatz des Gedenkblattes springt Adorno dann aus der erinnernden Betrachtung von Texten Walter Benjamins heraus – deren Philosophie werde sich „in der Zeit entfalten, weil noch sein geheimstes Anliegen das Anliegen aller ist“<sup>7</sup> – und unterlegt ihnen ein geheimes Zentrum in der Person des Mannes Benjamin, dem über einen Zeitraum von etwa siebzehn Jahren seine Zuneigung gegolten hatte: „Verloren aber ist der Blick, der aus der Perspektive des Toten die Welt sah [...]“<sup>8</sup>; und das Gedenkblatt mündet in den Dank: „Unerschöpflich schenkte der todtraurige Blick alle Wärme und Hoffnung in dem erkalteten Leben.“<sup>9</sup>

Auch Ernst Bloch hebt in der Erinnerung Benjamins „ungewöhnlichen und anders malenden Blick auf die Welt“ hervor;<sup>10</sup> aber er schließt die Möglichkeit nicht aus, dass sich der aus dem normalen Angelpunkt verrückte Gesichtspunkt apriorisch konstitutiv auch in den Texten selbst bewährt habe. Adorno hingegen setzt einen Hiatus voraus, zwischen den apriorischen Kunstruktionsbe[109]dingungen der Texte und

---

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ernst Bloch, „[Erinnerungen]“ (1966), in: *Über Walter Benjamin*; Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, ..., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968, 16–23, hier 21.

einem geheimen Zentrum in der Person des Mannes Benjamin, das sich nicht artikuliert habe, nicht habe artikulieren können und, wie es noch 1955 heißt, unvergänglich bleibt: „Was Benjamin sagte und schrieb, klang, als käme es aus dem Geheimnis.“<sup>11</sup>

2.

Die Insistenz Adornos auf dem Jenseits des Apriori der Texte selbst angesiedelten „Geheimnis“ entspringt nun nicht allein der Diskretion gegenüber den persönlichen Voraussetzungen des Freundes; sondern sie markiert zugleich den Punkt, an dem sich Benjamins Texte von der Philosophie Adornos abheben.

Derjenige Text Adornos, der im letzten Briefdialog der Lebenden als das Gegenstück von seiner Seite zu Benjamins „Über einige Motive bei Baudelaire“ eine zentrale Rolle spielt, der Aufsatz „George und Hofmannsthal, Zum Briefwechsel 1891–1906“, gibt darüber Aufschluss, von welcher Problemkonstellation 1939/40 aus, also gegen Benjamins Lebensende, Adorno dessen Texte wahrgenommen hat. Adorno unternimmt hier den Versuch einer Teilrechtfertigung Georges gegenüber [110] Hofmannsthal, indem er dessen dichterisches und politisches Verhalten auf den „Trotz“ zurückführt.<sup>12</sup>

Zwar hätten beide Dichter den „chimärischen“ Charakter eines Schönen nicht durchschaut, dessen objektive Möglichkeit des schönen Objekts, des schönen Gegenstandes, in den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen des materiellen Lebens nicht angelegt gewesen sei; während sich aber Hofmannsthal innerhalb einer vornehmen Gesellschaftsschicht arrangiert habe, und in deren Art des Umgangs mit Pretiosen, habe sich Georges Form und Sprache aus dem Trotz gegen

---

11 Theodor W. Adorno, „Einleitung zu Benjamins *Schriften*“ (1955), in: ders., *Über Walter Benjamin*, 34–53, hier 35 = GS 11 (Noten zur Literatur), 567–582, hier 568.

12 Zum Folgenden vgl. Theodor W. Adorno, „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906“ (1939/40 bzw. 1942), in: ders., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955, 232–282, hier 280 = GS 10/1, 195–237, hier 236.

die Gesellschaft ausgebildet, die das Schöne selbst nicht zuzulassen scheint: Nicht dem Blick auf schöne Gegenstände verdanke George seine Form, sondern in der Angst, dass sie verschwinden, hätten sich ihm Einsichten in die Bedingungen des Lebens der Gesellschaft aufgeschlossen.

Georges Festhalten an dem Ziel des schönen Gegenstandes hat dabei nach Adornos Auffassung eine lediglich regulierende Funktion, nämlich dem Trotz, der sich gegen die Gesellschaft wendet, jeweils ein Ziel zu setzen. Adorno fordert nun, die Idee des schönen Objektes überhaupt preiszugeben, um in dieser Preisgabe die Idee des Schönen selbst zu retten: nämlich in ihrer regulierenden Funktion, die als das Nicht des schönen [111] Gegenstandes dem Trotz gegenüber der Gesellschaft, nun als Ganzes, das jeweils im einzelnen bestimmte Objekt des Trotzes vorschreibt. An die Stelle des schönen Objektes, das in einem sinnlich wahrnehmbaren Datum aufzufinden wäre, tritt die nun prinzipiell gegenstandslos gewordene Idee des Schönen, die dann regulativ die Negation bestimmt.

Stefan Georges Trotz wird für Adorno zu dem exemplarischen Fall für die Herleitung der Methode der „bestimmten Negation“, die Adornos Aufsatz denn auch als die Quintessenz aus dem Kommentar und der Kritik des frühen George/Hofmannsthal'schen Symbolismus darstellt. Die Idee der Schönheit bleibt in regulativer Geltung, aber sie reguliert die Negation und nicht die Setzung; sie ist es, die der Negation Bestimmtheit gibt.

### 3.

Indessen verbirgt sich in Adornos Argumentation nichts anderes als der Versuch, eine als bekannt vorausgesetzte grundsätzliche Kritik der Anschauung bis in das sprachliche Kunstgebilde selbst voranzutreiben. Anschauung, so liegt der Argumentation zugrunde, ist eine Sphäre des Bewusstseins, in der die spezifische Differenz, das [112] schlechthin andere, das die Negation gegenüber dem gesellschaftlichen Ganzen zur jeweiligen Bestimmtheit regelt, prinzipiell vermischt ist. Anschauung

gilt Adorno als die „zwanghafte Unmittelbarkeit“, die die Menschen daran hindert, eben den gesellschaftlichen Mechanismus zu erkennen, der die Menschen, wie er sagt, „verstümmelt“; in der Anschauung ist das Bewusstsein dem verstümmelnden Mechanismus gegenüber „füg-sam“; die Anschauung „reproduziert“ den Vorgang des Verstümmelns.

Die Begründung der Kritik an der Funktion der Anschauung als Figur der „sinnlichen Gewissheit“, nach dem Begriff von Hegel, gilt Adorno dabei als das Selbstverständliche, auf dessen Voraussetzung sich seiner Meinung nach auch Walter Benjamin bewegt; lediglich durch die Absicht geht der Aufsatz über das als bekannt Vorausgesetzte weit hinaus, die Anschauung aus dem sprachlichen Kunstgebilde selbst aus-zuschließen.

Adorno betrachtet also – und zwar von sehr weit her begründet – die besondere Anschauung Benjamins, die er als „Blick aus der Perspektive des Toten“ bezeichnet, als dessen Privates, als das zentrale Element derjenigen privaten Sphäre, die nur die Freunde im Medium des persönlichen Gespräches wahrgenommen haben, wäh[113]rend sich allgemein das Formgesetz für die Produktion von Kunstgebilden aus einer Angst aufbaut, aus einer Wahrnehmungsform des Grauens, die, einer Gesellschaft, dem Grauerregenden trotzend, den einzelnen Verwüstungen entgegen gehalten wird, in denen sich die Gesellschaft insgesamt bestimmt. Die theoretische Untersuchung gilt der geschichtlichen Logik dieses Vorganges.

Aus Benjamins Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ hebt Adorno denn auch als seine „Lieblinge“ den Abschnitt VIII hervor, der mit dem Satz beginnt: „Angst, Widerwillen und Grauen weckte die Großstadtmenge in denen, die sie als die ersten ins Auge faßten“,<sup>13</sup> und den Abschnitt IX, der mit dem Hinweis auf Baudelaires der Menge entgegengesetzte „Ungeduld“ und auf die „Ausdruckskraft“ in seinem „Jähzorn“ endet – wobei Adorno als den dialektischen „Mittelpunkt“

---

13 Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939/40), in: GS I, 605–653, hier 629.

des Ganzen den um „seine“ Erfahrung betrogenen Mann ansieht, den Modernen, der entweder als der „Mann der Menge“ auftritt, als Vereinzelter in Massen, oder als der „Spieler“, der seiner dem Immer – Gleichen trotzenden Ungeduld als „regulative Idee“ das Ziel vorsetzt, trotzig immer wieder neu von vorne zu beginnen.

Adorno glaubt, Benjamin wolle Baudelaires Produktion [114] nach derselben Grundstruktur bestimmen, wie er selbst die Produktion Georges.

#### 4.

Aber Benjamin ist weit davon entfernt, die Produktion Baudelaires überhaupt in irgend einer Hinsicht zu bestimmen; vielmehr gibt sein Text nur einen allerdings verkürzten Kursus, um die, von der eigenen verschiedene, anschauliche Wahrnehmungsweise Baudelaires in eine neu lesbare Darlegung zu überführen.

Denn die „Motive“ Baudelaires, die Benjamin in seiner Untersuchung darlegt, sind eine Folge rekonstruierter Bilder, in denen sich der „Blick“ Baudelaires, eine spezifische, artifiziiell vermittelte Beschaffenheit in seinem Auge, wiederholt, „Mensch, Tier oder ein Unbeseeltes“<sup>14</sup> mit einer „Aura“<sup>15</sup> zu belehnen: die „Gestalt seines Lesers“<sup>16</sup> (I), gewisse „Leerstellen“<sup>17</sup> der Geschichte, in die er seine Gedichte eingesetzt hat (III), die „Chockabwehr“<sup>18</sup> als Bild für die „poetische Erregung“<sup>19</sup> in verlassenem Straßenzügen (IV), der Blick der unbekanntem Frau aus einem „Witwenschleier“<sup>20</sup> (V), das „Bild der Großstadtmenge“<sup>21</sup> (VI); und

---

14 Ebd., 647 Anm. \*.

15 Vgl. ebd., 646f.

16 Ebd., 609.

17 Ebd., 615.

18 Ebd.

19 Ebd., 617.

20 Ebd., 623.

21 Ebd., 626.

dann der einzelne „Mann der Menge“<sup>22</sup> (VII), die Spielenden in den Sou-  
terains der [115] Großstadt<sup>23</sup> (IX), die „von Trauer umflorten Weiten“<sup>24</sup>  
(X), der Blick aus dem menschlichen Auge selbst<sup>25</sup> (XI), schließlich der  
Tag, „an dem sogar die verlorenen Frauen, die Ausgestoßenen, so weit  
sein werden, einer geordneten Lebensweise das Wort zu reden“<sup>26</sup> (XII).

Benjamins Text wird nicht von dem Begehren nach einer Erklärung  
angeleitet, sondern von dem Ziel, eine allerdings historisch geworde-  
ne Anschauung erneut anschaulich darzulegen, die dem „Quellpunkt  
der Poesie“<sup>27</sup> auf dessen Wanderungen unverdrossen nachgeht, der  
dieser Punkt präsent bleibt; denn es handelt sich zwar um Motive, die  
„die Möglichkeit lyrischer Poesie problematisch machen“<sup>28</sup> (XII); aber  
es steht dahin, ob sie deren Möglichkeit vernichten: schließlich sind  
Baudelaires Produktionen selbst aus Poesie gebildet und aus derjenigen  
Anschauung aufgebaut, die sich ihren „Quellpunkt der Poesie“ immer  
gegenwärtig hält.

Es ist aber nun Benjamin und nicht Baudelaire, der das „Herz“ der  
„artistischen Arbeit“<sup>29</sup> Baudelaires, die „verborgene Figur“<sup>30</sup> in dessen  
Schriften, mit dem „Bild des Fechters“<sup>31</sup> auslegt: er findet dieses Bild für  
die Figur der Selbstwahrnehmung Baudelaires, um darauf die „gehei-  
me Konstellation“<sup>32</sup> in Baudelaires einzelnen Versen zu begründen, die  
deren Schönheit ausmacht. Benjamin [116] formuliert eine Anschau-

---

22 Ebd., 627.

23 Vgl. ebd., 634.

24 Ebd., 640.

25 Vgl. ebd., 648f.

26 Ebd., 652.

27 Ebd., 647 Anm. \*.

28 Ebd., 651.

29 Ebd., 616.

30 Ebd., 618.

31 Ebd.

32 Ebd.

ung, die dadurch ausgezeichnet ist, dass sie sich in einer „Konstellation“ mit der Selbstwahrnehmung hält. Das Schöne ist darauf gegründet.

Im strikten Gegenzug zu der These Adornos bringt Benjamin in seinem eigenen Text gerade die geheimste Regung der Selbstwahrnehmung in einem Bild zur Anschauung.

Er baut also gerade diejenige Anschauung durch seinen Text neu auf – er macht das Geheimste offenbar –, die Theodor W. Adorno dann immer wieder abträgt, um das Geheimnis, wie er glaubt, zu retten. Benjamin macht die „geheime Konstellation“ anschaulich, wobei in diesem, als seinem eigenen Text, dargelegten Sehen die Schönheit der einzelnen Strophe „durchsichtig“ wird, und dies, wie es an der herangezogenen Stelle heißt: „bis auf den Grund“.<sup>33</sup>

Das konstruktive Apriori für die Texte Walter Benjamins liegt nicht, wie Adorno annimmt, in einer „durchdialektisierenden“, jeweils von Fall zu Fall neu ausgehenden, theoretischen Interpretation gegebener, aufgesuchter und in die Konstruktion des Textes ein[117]geführter, einzelner Motive, die nach der Art der Notation von Klangstrukturen zur Konstruktion des Textes führt; sondern er liegt in dem Ziel eines als Form der Wahrnehmung von Texten konstruierten Sehens.

Deshalb ist das von Adorno hervorgehobene methodische Motiv aus der „Tradition der jüdischen Theologie“<sup>34</sup> bei Benjamin, „Kommentar und Kritik von Texten“,<sup>35</sup> in dieser Formulierung wenigstens, nicht genau genug gefasst; denn zumindest Benjamins Methode der Kritik wird durch das Ziel bestimmt, die Wahrnehmung von Text dem Sehen jeweils eines Bildes, dem der Text im Ganzen korrespondiert, einzuverwandeln.

---

33 Ebd.

34 Adorno, „Zu Walter Benjamins Gedächtnis“, 71 bzw. 169.

35 Ebd.

5.

An dem 1917 geschriebenen Aufsatz über Dostojewskis Roman *Der Idiot* lässt sich ablesen, wie sich Benjamin damals tastend der Methode angenähert hat, indem sich dort das schließlich geforderte Bild für den Roman aus einer Serie suchender Bildvergleiche herleitet, bis sich schließlich dem Blick der lesenden Anschauung die „gesamte Bewegung des Buches“<sup>36</sup> in dem still stehenden Bild eines „ungeheuren Kratereinsturzes“<sup>37</sup> darlegt. Die Figur des Bildes: von allen [118] Seiten in sich, auf ihren vormaligen Quellpunkt – der versiegt ist – zusammenbrechende und in sich zusammenstürzende Kraterwände, während des ganzen Romans mitzulesen, heißt, dem Leser des Romans das Sehen dieses Bildes dauernd zu unterlegen, um die Korrespondenzen zu dem Sehen dieses Bildes wahrzunehmen.

In diesem Aufsatz, der geschrieben wurde noch bevor Benjamin seine Dissertation über den Begriff der Kunstkritik in der Romantik konzipiert hat, und der vielmehr für deren Konzeption zugleich als eine Art von Keimzelle anzusehen ist, bedeutet das Finden dieses Bildes, die „Notwendigkeit“ zu zeigen, die nach dem Ausdruck von Novalis jedes Kunstwerk mit sich führt, und zwar die „Notwendigkeit“ „a priori [...], da zu sein“:<sup>38</sup> das Bild belegt die Stelle der „Idee“ des Kunstwerkes, deren Figur der Sphäre des Benennbaren entzogen bleibt, mit einer anschaulichen Wahrnehmung.

Der<sup>39</sup> Brief endet deshalb mit dem Hinweis auf die Bedingung, die erfüllt sein muss, um das Bild zu finden: „Um Kafkas Figur in ihrer Reinheit und in ihrer eigentümlichen Schönheit gerecht zu werden, darf man das Eine nie aus dem Auge lassen: es ist die von einem

---

36 Walter Benjamin, „Der Idiot‘ von Dostojewskij“ (1921), in: *GS II*, 237–241, hier 240.

37 Ebd. (Kasus angepasst).

38 Walter Benjamin, „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“ (1915), in: *GS II*, 105–126, hier 105f. mit einem Zitat aus Novalis, Schriften, Hrsg. von Jakob Minor, Bd. 2, Jena: Diederichs, 1907, 231.

39 [Ob hier ein Teil ausgefallen ist, lässt sich nicht entscheiden; bislang haben wir im Nachlass keine frühere Vorlage des Textes gefunden. – GKH.]

Gescheiterten.<sup>40</sup> Das nicht formulierte „Bild“ Kafkas würde Kafkas „Figur“ in ihrer „Reinheit“ und in „ihrer [119] eigentümlichen Schönheit“ sehen lassen. Die Darlegung des Sehens hat für Benjamin die methodische Funktion einer reinen Anschauung, deren Erscheinungsweise in dem Gewahren der jeweils dem besonderen Text eigentümlichen Art von Schönheit liegt.

Diese Bemerkungen sind einem Brief entnommen; ihr Kontext ist nicht öffentlich; sondern er liegt in dem Zusammenhang des über Jahre hin geführten Gespräches mit dem Freund Scholem. Wir verfügen aber auch über das Manuskript für eine Rede über Kafka<sup>41</sup> und über einen in einer Zeitschrift von Benjamin selbst veröffentlichten Text.<sup>42</sup> In dem Redemanuskript wird die „Mitte“ von Kafkas Bilderwelt in einem Begriff aus dem Roman *Der Prozeß* angedeutet, dem Benjamin die Durchsicht auf jene Stelle mittelalterlicher Kirchensäulen unterlegt, an der die Last die Stütze breit zu drücken scheint, und die von den Baumeistern der Zeit zu einem „frazengeschmückten Aufsatz“,<sup>43</sup> dem Kapital der Säule, ausgebildet worden ist.

Auch in diesem Text beschränkt sich Benjamin, wie in dem Brief, darauf, lediglich anzudeuten, wie das „Bild“ Franz Kafkas aufzufinden wäre:

„Wenn wir sein Werk aber als eine spiegelnde Scheibe nehmen, so kann ein solches längst vergangene Kapital sehr wohl als ei-

---

40 Benjamin, *Briefe*, Bd. 2, 756–763, hier 763 (Nr. 299, 12. Juni 1938, an Gerhard Scholem).

41 Walter Benjamin, „Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer“ (1931), in: *GS II*, 676–683.

42 Walter Benjamin, „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ (1934), in: *GS II*, 409–438, teilweise abgedruckt in: *Jüdische Rundschau* (39. Jg., Nr. 102/3) vom 21. Dezember 1934.

43 Benjamin, „Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer“, 678.

gent[120]licher unbewußter Gegenstand solcher Schilderung erscheinen [...]“<sup>44</sup>

Statt Kafkas „Bild“ zu geben, gibt Benjamin hier einen Blick auf ein Bild von seiner eigenen Methode frei, die darin besteht, Kafkas Werk als eine „spiegelnde Scheibe“ zu betrachten. Eine spiegelnde Scheibe lässt einen Blick durch sich hindurch und gestattet ihm die anschauliche Wahrnehmung dessen, was, vom Blickpunkt aus gesehen, jenseits der Scheibe liegt und dann innerhalb des Rahmens, der die Scheibe selbst begrenzt, erscheint: aber sie reflektiert zugleich den Blick und lässt innerhalb ihres eigenen Wahrnehmungsraumes etwas von dem sehen, was im Rücken, von der Scheibe aus gesehen, hinter dem Ort des Blickpunktes, liegt.

Die Anschauung des Bildes, das der Blick auf die „spiegelnde Scheibe“ wahrnimmt, ist also unvergleichlich verschieden von jener „Unmittelbarkeit“ des Blickes aus der Perspektive eines „Hirnverletzten“, dessen Regungen nach dem Ausdruck Adornos „nicht weiter reichen als die Reflexe auf Aktionsobjekte.“<sup>45</sup> Benjamins Sehen beruht auf einer artifizialen Technik der Wahrnehmung. Es zielt darauf, in der Wahrnehmung einer verborgenen Figur als Bild die jeweilige Form der reinen Anschauung zu beschreiben.

---

44 Ebd.

45 Adorno, „George und Hofmannsthal“, 228.

## VI. Zitate aus Heinrich Manns Roman

„Er faßte seine Beschlüsse, während er seine groß geöffneten Augen zwischen die Augen des Fremden richtete.“<sup>1</sup>

\*

„Wäre es schon soweit, sagte Henri, da betrachtet er das Skelett als Ackermann. Es war Morgen, eine letzte Kerze flackerte vor dem Bild, bevor auch sie erlosch. Wär es soweit, sagt Henri.“<sup>2</sup>

\*

„Die Tatsache ist aber, daß niemand ihn verstanden hat, außer den Völkern in ihren wortlosen Herzen.“<sup>3</sup>

\*

„Wären es die heimatlichen Pyrenäen gewesen, über dem Kopf des Königs, über seinen Waldbergen hätte das Licht dahingewälzt die Fülle der eulenäugigen Fluten.“<sup>4</sup>

\*

---

1 Heinrich Mann, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, (1938), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verl., 2010 (Fischer-Taschenbücher 90161), 745; D. A. schreibt: „zwischen die Augen seiner Freunde“.

2 Ebd., 837.

3 Ebd., 812.

4 Ebd., 610.

[122] „Beide gleichermaßen bewahrten als ihr wahres Bekenntnis den Humanismus, der ein Glaube ist an die irdische Bestimmung des Menschen, vernünftig und tapfer, frei, wohlhabend und glücklich zu sein.“<sup>5</sup>

\*

„Wir sollen einander künftig begegnen: wir sterben nicht. Was sogar im Schlummer alsbald berichtet wurde. Wir enden allerdings. Indessen geht die Spur unseres Bewußtseins in andere Gehirne über und wieder in andere. Nach Jahrhunderten denkt und handelt noch einmal die Art, die wir waren. Wir sterben mit unserem Jahrhundert nicht. Ich und meine Freundin von England, wir sollen uns ewig kennen.“<sup>6</sup>

\*

„In seinen Augen verweilt das Bild von Toten: nicht groß und ernst genug können sie sein für alle, die nur in ihnen noch lebendig sind.“<sup>7</sup>

\*

„Sie waren guten Mutes, da sie zusammensaßen und der Gang der Welt hatte sie übriggelassen; kamen dennoch oft auf ihre Toten zu sprechen. Diese sind nachgerade zahlreicher als wir, wenn die Haare weiß werden vom Wind der Unbilden.“<sup>8</sup>

\*

[123] „Wir mußten alt werden, bis das Messer seine Schrecken verliert. Erst heut und hier stellt sich heraus, daß die Furcht um das Leben uns losläßt. Was nun die ewige Seligkeit betrifft, ihr Sinn will

---

5 Ebd., 670.

6 Ebd., 672.

7 Ebd., 714.

8 Ebd.

uns nicht mehr erscheinen. Beides, Verlust der Lebensangst und der zeitlosen Hoffnungen, ist traurig. Man wird traurig und nüchtern, je mehr getan ist, lauter unvollkommene Werke.“<sup>9</sup>

\*

„Ihre Hände blieben lange ineinander verschränkt. Ihre Augen gingen nicht über. Mornay wird später seine Betrachtung ‚Tränen‘ schreiben. In Wirklichkeit weint er nicht, und auch Henri nur noch bei den schwächeren Anlässen. Die entscheidenden finden ihn gewappnet.“<sup>10</sup>

\*

Mornay: „[...] Mich befallen große Befürchtungen, daß die Liebe endet und mit ihr alles, besonders das Versprechen der Seligkeit.“  
[Henri:] ‚Freund, wir haben nichts zu fürchten, [...] Am Schluß wird eine Stimme sprechen: Wir sterben nicht – was aber einfach heißt, daß wir das Unsere getan haben.“<sup>11</sup>

\*

„Nun verhält es sich derart, daß der König in Anbetracht der armen Menschen, die hier leben, die Weiden zu üppig, die Äcker zu fruchtbar, die Wälder zu tief findet. Auch die Schlösser zu stolz. Er hofft, daß seine Bauern [124] so oft nicht fasten wie vor seiner Zeit. Aber er will nicht nachlassen, bis endlich ein jeder des Sonntags ein Huhn im Topf hat.“<sup>12</sup>

\*

---

9 Ebd., 716.

10 Ebd., 719.

11 Ebd.

12 Ebd., 450; in der zitierten Ausgabe fehlt der dritte Satz, der sich jedoch in der rororo-Ausgabe, S. 580, sehr wohl findet.

„Henri lacht leise, lacht sie aus – und sogleich sie ihn. Wir beide wissen doch. Das Wasser unseres Stromes, es hat keine Minute seines Daseins dasselbe. Ist er denn da? Nicht schon verflossen, während wir ihm zusehen, wie das vergeßliche Meer? Er dachte es – gleich fühlte auch sie es. In beiden erklang, was wörtlich gelautes hätte, daß alles kurz und gerade darum schön ist. Die Freude, Ruhe, Sicherheit, der Baum, der auf uns Blüten schneit. Von unseres armen Leibes Blöße bleibt nichts – und bleiben soll die Größe.“<sup>13</sup>

\*

„Durch Krieg und Sieg bekommen wir ein Königreich, niemals den schönen Stern, in den wir blicken wollen, bis wir selbst erlöschen.“<sup>14</sup>

\*

„Das Gesicht bewahrte Züge, wie sie wohl vom Lernen und Wissen entstehen, aber Menschen, die mit ihren Händen arbeiten, halten sie leicht für die Spuren von Traurigkeit.“<sup>15</sup>

\*

„Dem Gast, der den Kopf zwischen den Händen hielt, wurde der Blick von Tränen verdunkelt, um so besser [125] sah er, was innen war. [...] Plötzlich geht ihm eine Welt auf: übervoll von Geschehen, er aber hat hineingeblickt. Er stammelt, bekämpft die Erregung, er spricht.“<sup>16</sup>

\*

„Die Untertanen des Kaisers, Freund oder Feind und ungeachtet ihres Glaubens, wurden von den Spaniern, was sich Spanier nannte,

---

13 Ebd., 457.

14 Ebd., 460.

15 Ebd., 491.

16 Ebd., 495; D. A. schreibt statt „Geschehen“ „Gedanken“.

kahl gefressen, gespießt, gepfählt, geröstet und die Dorfstraßen entlang an die Bäume gehängt. Das waren die Vorläufer eines weittragenden Unternehmens, bis jetzt noch unverbindlich, und niemand nennt es Krieg, wozu ein Wort, das alle erschreckt. Der Angreifer allerdings, immer ohne Krieg, bemächtigt sich in Richtung Cleve der Rheinübergänge.“<sup>17</sup>

\*

„Sie erinnerte den König an den Segen, den sie ihm gebracht hatte; als sie ihn aber gebracht hatte, war es gewesen, wie das Korn wächst.“<sup>18</sup>

\*

„Genauer gesehen, ist der Kaufpreis der schönen und kühnen Dinge nicht das Geld; vielmehr die Verworfenheit derer, die sie bezahlen können.“<sup>19</sup>

\*

„Ein normannischer Herr sagte unter der Tür zu einem der hohen Richter: ‚Sogar mir fällt ein altes Wort ein. Fortis imaginatio generat casum. Wer eine Sache lebhaft [126] lebhaft im Sinn hat, macht Wirklichkeit aus ihr.‘

Der Rechtsgelehrte erinnerte ihn noch in der Tür: ‚Mein Herr, Sie haben das Wesen unseres Königs ausgezeichnet verstanden.‘“<sup>20</sup>

\*

„Er schreibt als erster die religiösen Betrachtungen eines Laien. Darin widersteht er dem Sinn der Welt, betrügt weder Menschen noch

---

17 Ebd., 534.

18 Ebd., 542.

19 Ebd., 554.

20 Ebd., 364.

Den, der uns ansieht, und hat Stunden am Tisch, vor dem Papier, da ist er frei, da wird er der beste, der er sein kann.“<sup>21</sup>

\*

„Es ist die Gewissensfreiheit ein inneres Gut. Werden Zeiten kommen, da wir sie allein bewahren können im Herzen und in der Verbannung.

Zwischen den beiden Protestanten entstand ein merkwürdiges Schweigen, es war gemacht aus Einblicken, die gewöhnlich stumm sind.“<sup>22</sup>

\*

„Daß doch einer hier wäre und mich hörte, dessen Augen und Ohren schon mit Erde gefüllt sind. Herr Michel de Montaigne, wir sprachen zueinander einst am Meeresstrand. Was weiß ich? war Ihr Wort.“<sup>23</sup>

\*

„Der Herold ruft einen Toten auf, es antwortet einer, der am Leben ist.“<sup>24</sup>

---

21 Ebd., 418.

22 Ebd., 445.

23 Ebd., 446.

24 Ebd., 234.

# Literaturverzeichnis<sup>1</sup>

Adelmann, Dieter:

- ; Georg Bussmann, „Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik“, in: *Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik*, Göttingen: Steidl, 1978, 2. erw. u. erg. Aufl. 1980, 11–53.
- , „*Reinige dein Denken*“: *Über den jüdischen Hintergrund der Philosophie von Hermann Cohen*. Aus dem Nachlass herausgegeben, ergänzt und mit einem einleitenden Vorwort versehen von Görg K. Hasselhoff, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

Adorno, Theodor W.:

- , *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno u. a. 20 in 23 Bdn., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970–1980 (= GS).
- , „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906“ (1939/40 bzw. 1942), in: ders., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955, 232–282 = GS 10/1, 195–237.
- , „Zu Walter Benjamins Gedächtnis“ (1940), in: ders., *Über Walter Benjamin*, 71–73 = GS 20/1, 169 f.

---

<sup>1</sup> Da D.A. keinerlei Literaturangaben gemacht hat, haben wir die Literatur herangezogen, die die Texte in den bestzugänglichen Fassungen (oder aber die Erstausgabe bei unveränderten Folgeauflagen) liefert.

- „Charakteristik Walter Benjamins“ (1950), in: ders., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1955, 283–301 = GS 10/1, 238–253.
- „Der Essay als Form“ (1954/8), in: *GS 11 (Noten zur Literatur)*, 9–33.
- „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (1954), in: *GS 11 (Noten zur Literatur)*, 41–48.
- „Einleitung zu Benjamins *Schriften*“ (1955), in: ders., *Über Walter Benjamin*, 34–53 = GS 11 (Noten zur Literatur), 567–582.
- „[Erinnerungen]“ (1966), in: *Über Walter Benjamin; Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, ...*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.
- *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970 (= GS 7).
- *Einleitung zur Musiksoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973 = GS 14.
- *Über Walter Benjamin: Aufsätze, Artikel, Briefe*, Hrsg. und mit Anm. versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp, Rev. u. erw. Aufl. 1990.

Beckett, Samuel:

- *Fin de partie – Endspiel: Französisch und deutsch*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1957 (deutsch von Elmar Tophoven).

Benjamin, Walter:

- *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 10 in 17 Teil-Bdn., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972–1999 (= GS).
- „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“ (1915), in: *GS II*, 105–126.
- „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (1916), in: *GS II*, 140–157.
- „Schicksal und Charakter“ (1921), in: *GS II*, 171–179.
- „Zur Kritik der Gewalt“ (1921), in: *GS II*, 179–203.
- „„Der Idiot‘ von Dostojewskij“ (1921), in: *GS II*, 237–241.
- „Charles Baudelaire, Tableaux parisiens“ (1923), in: *GS IV*, 7–63.

- „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1924/5), in: *GS I*, 123–201.
- „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1928), in: *GS I*, 203–430.
- „Madame Ariane zweiter Hof links“ (1928), in: *GS IV*, 141 f.
- „Zum Planetarium“ (1928), in: *GS IV*, 146–148.
- „Zum Bilde Prousts“ (1929), in: *GS II*, 310–324.
- „San Gimignano“ (1929), in: *GS IV*, 364–366.
- „Aus dem Brecht-Kommentar“ (1930), in: *GS II*, 506–510.
- „Nordische See“ (1930), in: *GS IV*, 383–387.
- „Karl Kraus“ (1931), in: *GS II*, 334–367.
- „Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer“ (1931), in: *GS II*, 676–683.
- „Ich packe meine Bibliothek aus“ (1931), in: *GS IV*, 388–396.
- „Denkbilder“ (1931/4), in: *GS IV*, 428–433.
- „Johann Heinrich Kant an Immanuel Kant“ (1931), in: „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz“ (1936), in: *GS IV*, 156–159.
- „In der Sonne“ (1932), in *GS IV*, 417–420.
- „Jacob Grimm an Friedrich Christoph Dahlmann“ (1932), in: „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlef Holz“ (1936), in: *GS IV*, 217–220.
- „Erfahrung und Armut“ (1933), in: *GS II*, 213–219.
- „Der Mond“ (1933), in: *GS IV*, 300–302.
- „Das bucklichte Männlein“ (1933), in: *GS IV*, 302–304.
- „Der Autor als Produzent“ (1934), in: *GS II*, 683–701.
- „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ (1934), in: *GS II*, 409–438.
- „Anmerkungen zu „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ (1934), in: *GS II*, 1153–1276.
- „Brechts Dreigroschenroman“ (1935), in: *GS III*, 440–449.
- „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. <Erste Fassung>“ (ca. 1935/36), in: *GS I*, 431–508.
- „Der Erzähler“ (1936), in: *GS II*, 438–465.
- „Zu dem Gedicht ‚Der Pflaumenbaum‘“ (1939), in: *GS II*, 566 f.

- , „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939/40), in: *GS I*, 605–653.
- , „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), in: *GS I*, 691–704.
- , „Das Passagenwerk. Aufzeichnungen und Materialien“ (1927/34 ?) = *GS V/1–2*.
- , „Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet. Novelle“ (undatiert), in: *GS IV*, 780–787.
- , *Briefe*, Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 1–2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.
- , *Werke und Nachlaß* [!]. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Henri Lonitz und Christoph Gödde, Frankfurt/M. bzw. Berlin: Suhrkamp, st. 2008 [bislang 6 Bde.] (= KGA).

Bloch, Ernst:

- , „[Erinnerungen]“ (1966), in: *Über Walter Benjamin; Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, ...*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968, 16–23.

Cohen, Hermann:

- , *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. 1, Berlin: Bruno Cassirer, 1912 (= Werke, Bd. 8).
- , *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Frankfurt/M.: Kauffmann, 2. Aufl. 1929.

Friedländer, Salomo:

- , *Schöpferische Indifferenz*, München: Müller, 1918.

Goethe, Johann Wolfgang von:

- , *Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 2. Gedichte und Epen II*; Textkritisch durchges. und kommentiert von Erich Trunz, München: Beck, 15., durchges. Aufl. 1994.

Heidegger, Martin:

- , *Sein und Zeit, Hälfte 1* (Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 7), Halle a. d. Saale: Max Niemeyer, 1927.

Heine, Heinrich:

-, *Werke und Briefe*, Bd. 6, Berlin: Aufbau, 1962.

Kant, Immanuel:

-, *Kritik der praktischen Vernunft*, Berlin: Reimer, 1908 = AA 5.

Lausberg, Heinrich:

-, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Ein Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Bd. 1, München: Max Hueber Verlag, 1960.

Lessing, Gotthold Ephraim:

-, „Die Erziehung des Menschengeschlechts“, in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 8: Philosophische und theologische Schriften*, Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1968.

Lotman, Jurij M.:

-, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

Mann, Heinrich:

-, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*. Roman (1935), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010 = Fischer Taschenbuch 90151 [Übersetzungen aus dem Französischen von Kurt Stern].

-, dass., Reinbek bei Hamburg: rororo Rowohlt, 1964 [Übersetzungen aus dem Französischen von Helmut Bartuschk].

-, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*. Roman (1938), Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010 = Fischer Taschenbuch 90161 [Übersetzungen aus dem Französischen von Kurt Stern].

-, dass., Reinbek bei Hamburg: rororo Rowohlt, 1964 [Übersetzungen aus dem Französischen von Helmut Bartuschk].

[Mann, Thomas und Heinrich]:

-, *Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel 1900 – 1949*, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/M.: Fischer TB, 1975.

Marten, Rainer:

-, „Menschliche Wahrheit“, in: Sebastian Goeppert (Hg.), *Die Beziehung zwischen Arzt und Patient: Zur psychoanalytischen Theorie und Praxis*. FS Wolfgang Loch, München: List, 1975, 227–242.

Nietzsche, Friedrich:

-, *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Kritische Studienausgabe 12), München: DTV De Gruyter, 2. durchges. Aufl. 1988.

Novalis:

-, *Schriften*, Hrsg. von Jakob Minor, Bd. 2, Jena: Diederichs, 1907.

Scholem, Gershom:

-, „Walter Benjamin“ (1965), in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, 132–162.

Staeck, Klaus:

-, *Die Reichen müssen noch reicher werden: Politische Plakate*, Hrsg. von Ingeborg Karst; mit einem Vorwort von Dieter Adelman ..., Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag, 1973 (9.–13. Tsd. 1974).

-; Dieter Adelman, *Die Kunst findet nicht im Saale statt: Politische Plakate*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1976; 2. Aufl. 1976.

-; Dieter Adelman, *Der Bonner Bildersturm oder: was die CDU von Demokratie hält*, Göttingen: Steidl, 1976, 2. Aufl. 1976.

-; Dieter Adelman, *Eine Zensur findet gelegentlich statt oder: Kunst muß nicht schön sein, aber sie muß etwas sichtbar machen*, Göttingen: Steidl, 1977.







Der vorliegende zweite Band mit Texten aus dem Nachlass von Dieter Adelman (1936–2008) macht eine der letzten Arbeiten, die ihr Verfasser anlässlich seines 70. Geburtstags aus der Hand gegeben hat, für ein breites Publikum zugänglich. Der Essay bildet dabei einen Abschluss von Adelmans ersten, im weitesten Sinne philosophischen Publikationen, die nach der Doktorarbeit (Bd. 1 der Nachlasspublikationen) entstanden sind.

Ausgehend von einer Beobachtung in Heinrich Manns epochaler Doppelromanbiografie des navarresisch-französischen protestantischen Königs Henri IV. untersucht Adelman die Tränen- und Todesmetaphorik in dem Romanwerk aus den 1930er Jahren. Von hier aus wird eine Brücke zur literaturwissenschaftlichen Ästhetik und Erkenntnistheorie Walter Benjamins geschlagen, mit der sich Adelman bereits in seinen Arbeiten zur Politkunst Klaus Staecks beschäftigt hatte. Dabei deckt der Verfasser Fehlinterpretationen der Benjaminschen Theorien durch dessen Freund und Nachlassverwalter Theodor W. Adorno auf.