

- Wohlfarth, Irving: »Geheime Beziehungen«. Zur deutsch-jüdischen Spannung bei Walter Benjamin. In: *Studi germanici* (nuova serie) XXVIII (1990). S. 251–301.
- Die Willkür der Zeichen. In: Türcke, Christoph (Hrsg.): *Perspektiven Kritischer Theorie*. Lüneburg 1988. S. 124–173.

Nachwort

Benjamins literaturkritische Schriften.

I.

Leben und Werk

Walter Benjamin gilt heute als einer der wegweisenden Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. Zu seinen Lebzeiten wurde der Rang seines Denkens und Schreibens jedoch nur von wenigen Freunden wie Gershom Scholem und Theodor W. Adorno erkannt. 1892 in eine gutsituierte, assimilierte jüdische Kaufmannsfamilie in Berlin geboren, gehörte er zu einer Generation, die durch die Jugendbewegung, den I. Weltkrieg, die Oktoberrevolution und die Weimarer Republik geprägt wurde. Nach dem Studium arbeitete Benjamin als freier Autor und Kritiker. 1933 entzog er sich der Verfolgung durch die Nationalsozialisten und ging nach Frankreich ins Exil. Nachdem die Deutschen den Krieg begonnen hatten und auf Paris marschiert waren, musste er abermals fliehen. Bei dem Versuch, über Spanien nach Portugal und von dort aus in die USA zu gelangen, scheiterte er an der französisch-spanischen Grenze. In einer scheinbar ausweglosen Situation nahm er sich dort 1940 das Leben. Erst viel später, in den 1960er und 1970er Jahren, begann eine breitere Rezeption seines Werks, die stetig an Intensität gewann. Seither gehören seine Schriften in den meisten geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen – auch international – zum Kanon. Für die anhaltende Faszination, die von seinem Denken ausgeht, spricht, dass ihm mittlerweile schon die dritte Werkausgabe zuteilwird: Der ehemals Verkannte wurde zu einem etablierten Klassiker.¹

1 Vgl. *Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955; vgl. *Gesammelte Schriften*, unter

Benjamins gesamtes Werk ist geprägt von der Auseinandersetzung mit Literatur. Er hat sich ihr in den unterschiedlichsten Formen zugewandt. Bekannt geworden ist er nicht nur durch seinen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und den aphoristisch-thesenartigen Text *Über den Begriff der Geschichte*, sondern auch durch seine philosophisch-essayistischen Schriften über einzelne Autoren. Viele dieser großen Essays sind in dem vorliegenden Band versammelt. Eng mit diesem Essay verknüpft ist sein Wirken als Literaturkritiker, denn seinen eigenen Begriff der Kritik entwickelte er in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den Werken bedeutender Schriftsteller, seien es die Romantiker, Goethe oder Hölderlin, seien es Kraus, Brecht oder Baudelaire. Literaturkritiker war Benjamin auch in einem anderen, im tagesaktuellen Sinne. Dabei reichen seine Buchbesprechungen in der Presse immer wieder über den vergänglichen Horizont des Tages hinaus; er wusste ihnen etwas Zeitbeständiges mitzugeben, so dass sie noch heute mit Gewinn gelesen und studiert werden können. Benjamin war auch Übersetzer aus dem Französischen, vor allem von Proust und Baudelaire: Schon vor seiner Flucht nach Frankreich hatte er sich immer wieder in Paris aufgehalten.

Schließlich wird heute zunehmend seine Bedeutung als Schriftsteller erkannt. Diese Einschätzung bezieht sich allerdings nur selten auf seine Versuche im Bereich der Dichtung. Zwar liegen einige frühe Sonette von ihm vor,

Mitwirkung von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., 3 Supplementbände, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–1989, 1987–1999; vgl. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, seit 2008, angelegt auf 21 Bde.

die er selbst nicht publiziert hat, doch seine Innovationen liegen in der meisterhaft praktizierten Schreibweise im Übergangsbereich zwischen Theorie und Literatur. Neben die drei klassischen Großgattungen – Lyrik, Epik, Dramatik – treten in der Moderne zunehmend Textsorten, die eine nichtfiktionale Prosa mit literarischen Schreibweisen kombinieren, wie der Essay und der Aphorismus. Genau hier liegt die singuläre Bedeutung Benjamins: Es gibt kaum jemanden, der in ähnlicher Weise die philosophische Reflexion sprachlich konzise in die literarische Verdichtung geführt hat. Allenfalls Nietzsche wäre in dieser Hinsicht noch zu nennen. Die literarischen Qualitäten von Benjamins Werk liegen bei Texten wie der *Einbahnstraße* und der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* auf der Hand. Aber auch die Essays über Literatur weisen Merkmale des Schriftstellerischen auf, wie etwa Benjamins montageartiger Umgang mit Zitaten oder seine Verwendung der Bildlichkeit belegt.

Der vorliegende Band versammelt Benjamins bedeutende Essays über einzelne Schriftsteller, unter denen diejenigen über Lesskow, Proust, Kraus, Kafka und den Surrealismus hervorzuheben sind, sowie programmatische Arbeiten zur Literaturtheorie und Literaturkritik. Nicht aufgenommen werden konnten die längeren Abhandlungen, wie Benjamins Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und der Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften*. Aus den umfangreichen Studien zu Baudelaire, die in ein Buch münden sollten, das Benjamin jedoch nicht mehr beenden konnte, wird der berühmte Abschnitt über den *Flaneur* (s. hier S. 61–100) abgedruckt. Aus der Vielzahl kleinerer Schriften und Rezensionen wurden einige typische und inhaltlich relevante Texte ausgewählt.

Benjamins Werk ist in den letzten Jahrzehnten von der geisteswissenschaftlichen Forschung entdeckt worden. Die Publikationsdichte der fachlichen Auseinandersetzungen hat entsprechend zugenommen. Anstatt hier eine lan-

ge Bibliographie mit der unüberschaubar gewordenen Sekundärliteratur über die Person und ihr Werk zusammenzustellen, sei lediglich auf einige Titel verwiesen, die einen Einstieg oder einen Überblick bieten. Das *Benjamin-Handbuch*² erschließt sein Werk in der Breite, die Publikation *Benjamins Begriffe*³ orientiert sich an den von ihm geprägten philosophischen Schlüsselbegriffen, zwei Einführungen umreißen das Gesamtwerk in knapper Form.⁴

II.

Literaturgeschichte

Obwohl Benjamin auch für die Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten zu einer zentralen Instanz geworden ist, war er kein Literaturwissenschaftler im engeren Sinne. Dies hat zum Teil biographische Gründe: Die Universität in Frankfurt am Main wies seine bereits erwähnte Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zurück. Offensichtlich erkannten die Gutachter die innovative Qualität seines komplexen Denkens nicht. Das Buch, insbesondere die *Vorrede*, gilt heute als einer der grundlegenden Texte des Autors. Zur Zeit der Veröffentlichung, 1928, gab es jedoch nur wenige Zeitgenossen, die dessen philosophische Tragweite ermaßen, unter ihnen der junge Adorno. Benjamin als Literaturwissenschaftler einzuordnen ginge ferner an seinem Selbstverständnis vorbei: Er bezeichnete sich programmatisch als Kritiker. Es wäre schließlich auch aus sachlichen Gründen falsch, weil er seiner Ausbildung nach Philosoph war. Zu klären bliebe

2 Burkhardt Lindner [Hrsg.], *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart [u.a.] 2006.

3 Michael Opitz / Erdmut Wizisla, *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 2000.

4 Sven Kramer, *Benjamin zur Einführung*, 3., überarb. Aufl., Hamburg 2010; Uwe Steiner, *Walter Benjamin*, Stuttgart [u.a.] 2004.

in diesem Zusammenhang allerdings, in welchem Verhältnis seine philosophische Ästhetik zu den literaturwissenschaftlichen Elementen in seinem Werk steht.

Dass er ein vorzüglicher Kenner der Literaturgeschichte war, belegen eindrucksvoll seine Essays. Er kannte die Geschichte der deutschsprachigen Literatur ebenso gut wie die der französischen. Einen dritten Interessenschwerpunkt bildete die russische Literatur. Während die Autoren der Antike ein dauernder Bezugspunkt blieben, kamen andere Literaturen, wie die englischsprachige, nur gelegentlich vor. Benjamin hat sich ebenso mit der Literatur seiner Zeitgenossen wie mit derjenigen bereits vergangener Epochen beschäftigt. Im zweiten Fall agierte er als Literaturhistoriker. Über diese Funktion hat er auch theoretisch Auskunft gegeben.

Seine Theorie der Literaturgeschichte entwickelt er zu einem guten Teil in dem Beitrag *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (s. hier S. 250–257). Die historische Dimension trennt die Auseinandersetzung mit den Werken im Rahmen der Literaturgeschichte von derjenigen im Rahmen der tagesaktuellen Kritik. Doch welche Rolle soll der Geschichte im Rahmen der literaturgeschichtlichen Überlegungen zugemessen werden? Benjamins Verhältnis zur Literaturgeschichte ist eindeutig keines der Pflege und der Bewahrung, in dem lediglich eine Verwaltung des Überlieferten vorgesehen ist. Er verwirft auch solche Vorgehensweisen, die die Literaturgeschichte als eine Aneinanderreihung von Fakten sehen und sich so dem Objektivitätsideal der Naturwissenschaften verschreiben. Demgegenüber plädiert er für eine materialistische Auffassung der Literaturgeschichte, wobei er seine Differenz zu einem traditionellen Typus des Materialismus, für den er stellvertretend den Namen Franz Mehring nennt, genau bezeichnet. Geht dieser davon aus, dass Literaturgeschichte die »edelsten Güter der Nation erhalten« müsse, so nennt Benjamin diesen Ansatz, trotz einer gewissen Nähe zum Ma-

terialismus, einen konservativen, weil er die kulturelle Praxis des bürgerlichen Zeitalters nicht revolutioniere, sondern konserviere. Er selbst konzipiert ein anderes Verhältnis zur Geschichte, das er später in dem berühmten Text *Über den Begriff der Geschichte* gültig ausformuliert hat. In *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* entwickelt er in der grandiosen Schlusspassage einen analogen Gedanken in Bezug auf die *Literaturgeschichte*: Es gehe nicht darum, »die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen«. So gesehen, wird die Literatur zu einem legitimen Medium historischer Erkenntnis, sie wird zu einem »Organon der Geschichte«.

Diese Formulierungen setzen ein bestimmtes Verständnis davon voraus, wie sich in der Literaturgeschichte die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart vollzieht: Es handelt sich um eine komplexe, lebendige Begegnung, die sogar bis zum Aufeinanderprall gesteigert sein kann. Daher versucht Benjamin nicht, sich in einen alten Text oder in den Bewusstseinszustand eines längst verstorbenen Autors zurückzusetzen und einzufühlen. Das Verfahren der Einfühlung beruhe auf der illusionären Annahme, dass die eigene Gegenwart übergangen und vergessen gemacht werden und dass die Vergangenheit in einer Art emotionaler Simulation zurückgeholt werden könne. Andererseits darf diese Gegenwart aber auch nicht als ein höheres Entwicklungsstadium der Vergangenheit erscheinen, so dass die aktuellen Werke gegenüber den älteren als die wichtigeren angesehen werden würden. Die Vergangenheit würde damit zu einem Durchgangsstadium degradiert werden, das der Fortschritt inzwischen hinter sich gelassen hat. Benjamins Geschichtsverständnis verwirft diese Art von Fortschrittsorientierung generell. Bei ihm begegnen einander die beiden Zeiten, das Gewesene und das Jetzt, auf Augenhöhe. Jede bringt etwas Eigenes in die

Begegnung ein: Aus der Vergangenheit werden die Werke überliefert, die Gegenwart konfrontiert sie mit einem bestimmten, historisch spezifischen Blick. Erst im Aufeinandertreffen der beiden entsteht die je aktuelle Sichtweise auf ein vergangenes Werk. Damit ist auch gesagt, dass jede Zeit die Vergangenheit auf andere Weise interpretiert, denn jede Zeit ist mit eigenen Fragen konfrontiert – Fragen, die sie auch an die Vergangenheit richtet. Nicht zuletzt durch die historisch je spezifische Perspektive dieses Fragens schlägt sich in der Darstellung jener Vergangenheit, an die diese Fragen gerichtet werden, die Jetztzeit nieder.

Eine wichtige Aufgabe des Literaturgeschichtlers liegt somit in der Aktualisierung des Überlieferten. Anstatt jedoch ehrfürchtig den Kanon der als klassisch rubrizierten Texte weiterzugeben, sollten neue Lesarten entwickelt und die aktuelle Relevanz bislang übersehener Autoren freigelegt werden. Benjamin hat beides getan: In seinen Arbeiten über Goethe, Hölderlin und Keller hat er die Klassiker auf neue Art gelesen, und einen Autor wie Hebel (s. hier: *Der Dichter des Schatzkästleins*, S. 9–13) entdeckte er zu einer Zeit wieder, als dieser keineswegs hoch im Kurs stand. So kennzeichnet sein Verhältnis zur Literaturgeschichte immer wieder eine Affinität zu vielen an den Rand gedrängten Autoren sowie zu verschmähten Textsorten. Wie an dem kleinen Text *Dienstmädchen-Romane des vorigen Jahrhunderts* (s. hier S. 101–106) deutlich wird, nimmt er Genres wie den Kolportageroman ernst, den Literaturwissenschaftler noch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, wenn überhaupt, nur mit spitzen Fingern angefasst haben: Sie rechneten ihn zur Trivilliteratur, die kein würdiger Gegenstand für die Erkenntnis sei. Und auch für ein weiteres Randgebiet der Literaturgeschichte, für Kinderbücher, interessierte er sich sein Leben lang: Nicht nur die Geschichte, auch die *Literaturgeschichte* bürstete er somit, wie er in *Über den Begriff der Geschichte* formuliert, »gegen den Strich« (I,697).

III.

Begriff der Kritik

Für die theoretische Fundierung von Benjamins vielgestaltigen Auseinandersetzungen mit Literatur ist jedoch vor allem ein Begriff im Sinne einer »Grundwissenschaft« (VI,173) zuständig, der den der Literaturgeschichte noch umfasst – gemeint ist der Begriff »Kritik«. Ob Benjamin der Kritischen Theorie zuzurechnen sei, ist bis heute umstritten. Dass der Begriff der Kritik jedoch einer der zentralen seines Werks überhaupt ist, steht außer Zweifel. Eine Facette dieser umfassenden Auseinandersetzung ist seine Tätigkeit als Kritiker soeben erschienener Literatur. Neben Arbeiten über vergangene Autoren hat er herausragende Essays über zeitgenössische Künstler verfasst, etwa über Marcel Proust, den Surrealismus, Julien Green, Karl Kraus, Bertolt Brecht und – mit nur wenigen Jahren Verzögerung – über Franz Kafka (s. hier: *Franz Kafka*, S. 164–198). Hinzu kommen kürzere Kritiken, in denen er zum Beispiel auf Alfred Döblin, Stefan George, Franz Hessel, Erich Kästner, Oskar Panizza, Paul Scheerbart und Fritz von Unruh eingeht. Benjamin hat seinen Begriff der Kritik philosophisch entwickelt, und er hat die Praxis der Kritik sowohl an tagesaktuellen als auch an vergangenen Texten praktiziert.

Das Bemühen um die Klärung des Begriffs der Kritik begann schon während seines Studiums und setzte sich bis in die späte Pariser Zeit fort.⁵ Benjamin schärfte seinen Kritikbegriff erstmals in der Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (verfasst 1918–

5 Uwe Steiner hat in mehreren Publikationen insbesondere den frühen Kritikbegriff gründlich rekonstruiert, vgl. vor allem seine Abhandlung: Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst, Würzburg 1989, sowie den Artikel »Kritik«, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2000, S. 479–523.

1919). Hier setzt er sich insbesondere mit den Frühromantikern Friedrich Schlegel und Novalis auseinander, deren Theorien der Kunstkritik er in diesem Zusammenhang als repräsentativ ansieht. Mit der Romantik kommt eine idealtypische Gestalt der Kritik in den Blick, auf die Benjamin später immer wieder zurückgriff. Einige von seinen eigenen Thesen über die Funktion der Kritik sind stark von der Frühromantik beeinflusst. So arbeitet er den auch für ihn selbst wichtigen »Kardinalgrundsatz der kritischen Betätigung seit der Romantik« heraus: »die Beurteilung der Werke an ihren immanenten Kriterien« (I,72). Und das, was er später unter dem Namen eines Fortlebens der Werke thematisiert, erscheint in einer Vorform bei den Romantikern als die Funktion der Kritik, die Werke zu vollenden, zu ergänzen und schließlich im Absoluten aufzulösen (vgl. I,78).

Für die Romantik, so Benjamin, sei die Aufgabe der »Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung« (I,69). Diese Bestimmung hebt die romantische Kritik von der gängigen literatur- und kunstkritischen Praxis sowohl in der Zeit Benjamins als auch in der heutigen ab. Doch warum sollte der Kritiker auf die Beurteilung eines Werks verzichten? Um dies zu verstehen, greift Benjamin auf die erkenntnistheoretischen Grundannahmen der frühromantischen Reflexionsphilosophie zurück. Erkenntnis wird dort als Reflexion im Denken gedacht, wobei das Vermögen zur Reflexion nicht nur dem menschlichen Ich zugestanden wird: Das »Sich-Selbst-Denken [...] eignet allem, denn alles ist Selbst« (I,29). Erkennen können wir die Phänomene nur, weil sie sich uns zeigen; und sie zeigen sich nur, weil die Reflexion ein verbindendes Element bereitstellt. Sie ist ein Medium, das sowohl den Erkennenden als auch das Erkannte durchwirkt. Benjamin prägt hierfür den Begriff des Reflexionsmediums. In diesem Medium ist die Kunst positioniert; und in ihm agiert auch die Kritik. Kunst und

Kritik sind nicht grundsätzlich voneinander geschieden, vielmehr dienen beide demselben Zweck, d.h. der Belebung, der Steigerung, der Potenzierung der Reflexion und der Selbstreflexion. Eben dies nannten die Romantiker »das Romantisieren«.

Kunstkritiker können dieser Auffassung nach keine Kunstrichter sein, weil alle Kritik dazu dient, die Reflexion im Kunstwerk wachzurufen (vgl. I,65) und dergestalt die in ihm gelegenen, noch nicht realisierten Potenziale zu aktualisieren: »Sofern Kritik Erkenntnis des Kunstwerks ist, ist sie dessen Selbsterkenntnis; sofern sie es beurteilt, geschieht es in dessen Selbstbeurteilung« (I,66). Kritik kann ausschließlich »vollendende, positive Kritik« (I,70) sein, die dem Werk auf die Beine hilft, und der Kritiker, der das Werk romantisiert, wird zu dessen erweitertem Autor, der es lediglich fortschreibt. Diese Bewegung setzt sich tendenziell unendlich fort und erreicht erst im Absoluten einen möglichen Endpunkt. Kritik ist somit »in ihrer zentralen Absicht nicht Beurteilung, sondern einerseits Vollendung, Ergänzung [...], andererseits seine Auflösung im Absoluten« (I,78). Was dieser Variante der Kritik fehlt, sind Maßstäbe zur Beurteilung der Werke, denn mit der Erweckung der Reflexion in einem Werk ist das Ziel der Kritik bereits erreicht. Dadurch entfällt auch die Möglichkeit, das Misslungene oder Schlechte zu kritisieren. Dass Benjamin in seinen eigenen Kritiken keineswegs auf scharfe Urteile verzichtete, zeigt schon an, dass er lediglich einige Elemente des romantischen Kritikbegriffs übernahm. Seine eigene Auffassung von Kritik darf nicht mit derjenigen der Romantik gleichgesetzt werden. Schon im Schlusskapitel der Dissertation, das auf Goethe zurückgreift, referiert er eine andere Ausrichtung.

In seiner Arbeit über *Goethes Wahlverwandtschaften* entwirft er dann die Grundzüge seiner eigenen Theorie der Kritik, die er in der Folge im wesentlichen beibehält. Der Essay umfasst sowohl eine Theorie der Kritik als

auch deren exemplarische Anwendung auf ein einzelnes Werk. Grundlegend ist für Benjamin die Idee, dass den Kunstwerken ein Wahrheitsgehalt zukomme, den die Kritik formulieren und damit entbinden kann. Im *Wahlverwandtschaften*-Essay sagt er, wie der Wahrheitsgehalt mit der konkreten Gestalt des Werks zusammenhängt, indem er ihn in ein Verhältnis zu dessen Sachgehalt setzt:

»Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist« (I,125).

Daraus geht hervor, dass der Wahrheitsgehalt sich nur durch den Sachgehalt hindurch erschließen lässt. Die Kritik ist also auf den Kommentar, auf die genaue Lektüre, als ihren Ausgangspunkt angewiesen. Alle Kritik geht daher zunächst von den inneren Bestimmungen, von Form und Inhalt des einzelnen Werks aus; »allein in der kritischen, kommentierten Entfaltung des Werkes selbst« (II,284) zeigt sich dessen Wahrheitsgehalt. Kritik ist also auch hier, wie schon in der Romantik, zuallererst immanente Kritik.

In der Überzeugung, dass jedem einzelnen Werk ein Wahrheitsgehalt zukomme, wirken auch Benjamins Annahmen zur Sprachtheorie fort. Letztere übernimmt für seine gesamte ästhetische Theorie eine fundierende Funktion. So erkennt er jeder Kunst zu, ihre eigene Sprache zu sprechen: »Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie« (II,156). Darüber hinaus bringe auch jedes einzelne Kunstwerk ein eigenes Idiom zur Darstellung, das außerhalb seiner konkreten Gestalt nicht existiere. Besonders deutlich wird das an der Lyrik, für die Benjamin die Kategorie des »Gedichteten« (vgl. II,105) prägt, es gilt

jedoch auch für Prosawerke und für die Dramatik. Um dieses Einzigartige geht es, an ihm haftet der Wahrheitsgehalt. Jedes Werk muss deshalb zunächst in seiner Eigentümlichkeit nachvollzogen und begriffen werden. Die Kritik arbeitet daran, das Eigene, Genuine des Werks auf den Begriff zu bringen und dergestalt die ihm innewohnende Idee zu erschließen, und zwar nicht, indem sie philosophische Begrifflichkeiten von außen an die Werke heranträgt, sondern indem sie die im Werk selbst angelegten Tendenzen begrifflich ausbuchstabiert: »Kritik, sowie Kriterien einer Terminologie [...], bilden sich [...] immanent, in einer Entwicklung der Formensprache des Werks, die deren Gehalt [...] heraustreibt« (I,224f.). Es ist also die Formensprache des Werks, in deren Medium die Begriffe gebildet werden und deren Gehalt sie zugleich heraustreiben. Daraus ergibt sich eine Funktion der Kritik, die durchaus mit der romantischen Auffassung korrespondiert: Indem die Kritik den Wahrheitsgehalt erschließt, entwickelt sie das Werk weiter. Zwar verändert sie nicht den Buchstaben der Überlieferung, da das Überlieferte aber immer im Medium einer zeitverhafteten Lektüre rezipiert wird, erscheint es in einem je anderen Licht.

Auf den Gedanken vom »Leben und Fortleben der Kunstwerke« (IV,11), der damit verbunden ist, ist Benjamin mehrfach zurückgekommen. Alle Werke veralten in dem Sinne, dass ihr historischer Referenzrahmen sich im Laufe der Zeit unserem Vorverständnis entzieht. Mit dem Befremden, das die Leser gegenüber dem Veralteten empfinden, tritt der Sachgehalt eines Werks hervor und wird gegenüber dem Wahrheitsgehalt zunehmend kenntlich (vgl. I,125). Die Kritik beurteilt nun, ob dem Werk zu Recht Dauer und Klassizität zugesprochen wird, indem sie die Tragfähigkeit und Gültigkeit der Beziehung von Sach- und Wahrheitsgehalt entweder unterstreicht oder abweist. Das Fortleben der Werke entspringt also einerseits in ihrem Inneren, in ihrer ästhetischen Gestalt, andererseits

aus der Kritik, die das Werk von außen trifft. Interessant ist nun, dass Benjamin das Fortleben der Werke als eine Überschreitung denkt: »Kunst ist nur Durchgangsstadium der großen Werke. Sie sind etwas anderes gewesen (im Zustande ihres Werdens) und sie werden zu etwas anderem werden (im Zustande der Kritik)« (VI,172). »Die vollendete Kritik durchbricht den Raum der Aesthetik« (VI,179). Das Kunstwerk, auch das klassische, wird bei ihm nie zu einem fixierten Gegenstand. Immer erscheint es vielmehr als eines, das sich mit jeder neuen Gegenwart verändert – und die Kritik ist die Geburtshelferin dieser Veränderung.

IV.

Praxis der Kritik

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kritik hat in Benjamins Werk eine theoretische und eine praktische Dimension. Die theoretische schlägt sich etwa in der Rekonstruktion des romantischen Kritikverständnisses nieder oder, auf andere Weise, in der Lektüre von Goethes Roman. Die praktische Dimension liegt in seinem ambitionierten Vorhaben, die Praxis der Kritik zu erneuern. 1930 gibt er in einem Brief zu Protokoll, er wolle zum maßgeblichen Kritiker der deutschsprachigen Literatur aufrücken.⁶ Er plante zwei Zeitschriftenprojekte, in denen er seine Vorstellung von Kritik realisieren wollte. Zwar konnten beide nicht realisiert werden, doch haben sich Ankündigungen erhalten, aus denen der zentrale Stellenwert der Literaturkritik in ihnen hervorgeht. In *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* (1922) heißt es, dem

6 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. III, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 502 (Brief Benjamins an Scholem vom 20. Januar 1930).

kritischen Wort sei »seine Gewalt zurückzugewinnen«, da sich mittlerweile in Deutschland »jedes ungewaschene Feuilleton für Kritik [...] ausgeben darf« (II,242). Die »große Kritik« müsse dazu – ganz wie es im zeitgleich entstandenen *Wahlverwandtschaften*-Essay ausgeführt ist – von der Versenkung in das Einzelwerk ausgehen. Hinzu kommt dann der Hinweis, dass entschiedener geurteilt werden müsse als in der Vergangenheit: Diktum und Verdikt seien zu erneuern. Diesen Zug zur Wertung unterstreicht Benjamin in dem *Memorandum zu der Zeitschrift »Krisis und Kritik«* (1930). Inzwischen hatte er sich dem historischen Materialismus zugewandt, weshalb die Parteinahme nun auch einen politischen Akzent trägt: Die geplante Zeitschrift, schreibt er, »hat politischen Charakter. Das will heißen, ihre kritische Tätigkeit ist in einem klaren Bewusstsein von der kritischen Grundsituation der heutigen Gesellschaft verankert. Sie steht auf dem Boden des Klassenkampfes.« Um Missverständnisse zu vermeiden, fügt er noch an: »Dabei hat die Zeitschrift jedoch keinen parteipolitischen Charakter« (VI,619).

Die urteilenden, wertenden Bestandteile der Kritik wurden für Benjamin im Laufe der Zeit wichtiger. In unvergleichlich verdichteter Form dargeboten und inhaltlich auf die Spitze getrieben hat er diese Tendenz in *Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen* (s. hier S. 7–8), einem Text, der in sein Aphorismenbuch *Einbahnstraße* (1928) eingegangen ist. Mit schneidenden Worten entwirft Benjamin hier einen extremen Standpunkt der Kritik, indem er den Gedanken der Parteilichkeit betont: Der Kritiker sei »Strategie im Literaturkampf«, er präge »Parolen« und sei dem »Parteigeist« verpflichtet. Hinsichtlich der Wertung empfiehlt er dem Kritiker, er möge mit seinen Sätzen die schlechten Bücher »vernichten«. Dass die zur Schau gestellte Militanz vor allem rhetorischer Natur ist, signalisieren schon die Übertreibungen – wie etwa der Vergleich, die Polemik nehme sich ein Buch »so liebevoll vor, wie ein

Kannibale sich einen Säugling zurüstet«. Benjamin verteidigt hier natürlich nicht den Kannibalismus, vielmehr beharrt er auf den leiblichen Implikationen der Kritik: Ihr geht es nicht darum, Kulturgüter zu pflegen oder zu rühmen, sondern um einen moralischen Impuls, der sich als Affekt geltend macht und leiblich-viszerale Momente umfasst. Dieser existenziellen Dimension ist der kognitive Akt des Urteilens verpflichtet.

Den Prototyp dieser Spielart des Kritikers als eines Polemikers porträtiert Benjamin in dem Essay *Karl Kraus* (s. hier S. 124–163). Kraus, der berühmte Wiener Satiriker, der die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Die Fackel* über dreißig Jahre lang mehr oder weniger im Alleingang verfasste, pflege, so Benjamin, die »Idiosynkrasie als höchstes kritisches Organ«. Ähnlich wie zuvor schon einmal bei Nietzsche, wird damit die physiologische Reaktion der Überempfindlichkeit zum Anlass und zum Motor eines Denkens, das sich in schneidenden Urteilen artikuliert. Die Schärfe des Urteils hängt durchaus mit dem Grad der Emotionen zusammen, den bestimmte Texte auslösen. Selbstverständlich plädiert Benjamin damit nicht für das vorreflexive Urteilen. Da ein Urteil immer aus Argumentationen und dem Abwägen von Gründen hervorgeht, wäre dies ohnehin ein Widerspruch in sich selbst. Doch die emotionale, geradezu physiologische Beteiligung versteht das Urteil mit jener Dringlichkeit, die signalisiert, dass es hier um wichtige oder gar existenzielle Fragen geht und dass die Kritik kein beliebiges Glasperlenspiel ist.

»Meinungen«, so umschreibt Benjamin Kraus' Einstellung, »sind Privatsache. Die Öffentlichkeit hat ein Interesse nur an Urteilen. Sie ist richtende oder überhaupt keine.« Und indem das Urteil in die auf es folgende Strafe übergeht, wird der Kritiker zum Polemiker, der die schlechten Texte zunächst aufstößt und benennt, um sie zum Schluss zu zerstören. Kraus folgt einer »Sprachprozessordnung«, die in letzter Instanz zum strafenden »Welt-

gericht« führt. Sein Hass auf die Phrase und ihre Verursacher kennt keine Zwischentöne, er wird zerstörerisch. Benjamin überschreibt den letzten Abschnitt seines *Kraus-Essays* mit der Charakterisierung »Unmensch« und fasst darin die – notwendige – Rücksichtslosigkeit des polemischen Urteils zusammen. Im größeren Ganzen erscheint diese destruktive Tätigkeit nämlich als Teil eines »Befreiungskampf[es]«; der Kritiker als Unmensch wird zum Boden des Humanismus.

Die Forderungen der *dreizehn Thesen* und des *Kraus-Essays* auf der einen Seite und des romantischen Begriffs der Kritik auf der anderen stehen polar zueinander, indem dort das eindeutige, durchaus scharfzüngig dargebotene Urteil verlangt wird, während hier die positive, belebende Kritik eben dieses Urteil verweigert. Dass Benjamin beiden Richtungen verpflichtet war, spricht für die Beweglichkeit seines Denkens. Dafür darf ihm nicht der Vorwurf des Relativismus oder der Prinzipienlosigkeit gemacht werden können. Die Beweglichkeit hängt erstens mit der geforderten Versenkung in die einzelnen Werke zusammen: Die immanente Methode verlangt, dass aus den Werken selbst die Kategorien ihrer Analyse entwickelt werden müssen. Zweitens ist das bewegliche Denken Benjamins ein Ausdruck seines Verständnisses von Dialektik, die er eher als eine Spannung zwischen den Polen als einen hegelschen Dreischritt versteht, mit dem das Fortschreiten zu höheren Entwicklungsstufen verbunden ist. Benjamins kritische Verfahrensweise verweigert die Verfestigung des Denkens zu einer Methode, die zu einem gültigen Schulwissen zusammengefasst und kanonisiert werden könnte.

V.

Kritische Porträts

Eine der Formen, in denen Benjamin die heterogenen Elemente seines Kritikbegriffs integriert, ist das Porträt. Nachdem er sich seit der Mitte der zwanziger Jahre zunehmend der marxistischen Linken angenähert und seine Theorien materialistisch reformuliert hatte, stärkte er die urteilenden Elemente in seiner literaturkritischen Praxis. Über die immanente Verfahrensweise hinaus, die für ihn weiterhin eine zentrale Rolle behielt, forderte er nun die Anbindung der Kritik an ein Programm, und zwar an das der materialistischen Kritik, in der »die Bücher in den Zusammenhang der Zeit« (VI,166) eingestellt werden würden. Geschehe dies nicht, werde die Kritik atomisiert. »Mit der Atomisierung der Kritik«, so Benjamin, hänge aber »das Aussterben der kritischen Porträtkunst zusammen« (VI,167). Eben diese Porträtkunst verbindet den genauen, mimetisch und physiognomisch verfahrenen Blick auf die Werke mit ihrer Positionierung in der Gesellschaft, in der sie entstanden sind, sowie der Zeit, in der sie rezipiert werden. Die großen Essays über Charles Baudelaire, Gottfried Keller, Karl Kraus, Marcel Proust und Franz Kafka sind der Inbegriff der benjaminschen Porträtkunst, und die Texte über den Surrealismus, den Erzähler, über Hebel und Brecht weisen in dieselbe Richtung.

In allen diesen Texten entwirft Benjamin die Kategorien seiner Analysen zunächst aus den Werken selbst, indem er deren Eigentümlichkeiten freilegt. Auch in den kritischen Porträts führt der Weg zum Wahrheitsgehalt also über den Sachgehalt. Und hierbei interessieren Benjamin jeweils die charakteristischen, genuinen Bestandteile der Werke, die als ihre Extreme erscheinen. Im *Trauerspiel*-Buch entwirft und praktiziert er in Bezug auf das Phänomen des barocken Trauerspiels ein Verfahren der Darstellung, das von

dem Abschreiten der Extreme ausgeht. Seine Essays und Porträts sind ganz ähnlich aufgebaut: Sie entwerfen keine Argumentation, die linear von einer Prämisse zu einem Ergebnis voranschreiten würde. Das Fazit als Kategorie der Darstellung hat deshalb bei Benjamin keinen Platz. Zwar sind viele von Benjamins Essays auf den ersten Blick klar gegliedert; so umfassen die über Proust und Kraus drei Abschnitte, der über Kafka vier. Diese Zahlen hat Benjamin auch keineswegs zufällig gewählt. Sie funktionieren aber – und dies ist der entscheidende Punkt – nicht im Sinne einer hierarchischen Abstufung. Die einzelnen Abschnitte sind einander nicht über- oder unter-, sondern nebengeordnet; sie stehen argumentationslogisch auf der gleichen Stufe. Hat man einmal mit der Lektüre begonnen, so verwischt sich aber der Eindruck der klaren Gliederung. Benjamins Texte vermitteln dann oft den Eindruck des Ungeordneten, indem sie vom einen zum nächsten Gedanken springen oder ornamental-netzartig wuchern.

Ordnung und Unordnung werden schließlich mit dem Gedanken integriert, dass erst die Konfiguration der abgeschrittenen Extreme die Idee eines Werks darzustellen vermag. Erst als abgeschlossene erfasst die Kritik das Werk – erst nachträglich erschließt sich also die konstellative Gestalt der Idee und somit der Wahrheitsgehalt. Diese nachträgliche Stillstellung widerstreitet der romantischen Idee von der Belebung des Werks durch die Kritik. Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von der mortifizierenden Funktion der Kritik: »Kritik ist Mortifikation der Werke« (I,357). Und dennoch ist diese Stillstellung, diese Rezeption des Werks im Zeichen der Nachträglichkeit – nicht der Gleichzeitigkeit –, ein Schritt zu dessen »Neugeburt« (I,358). Somit ist auch die mortifizierende Kritik an das Fortleben der Werke gebunden.

In Benjamins Praxis des kritischen Porträts wirkt immer auch ein raumzeitlicher Aspekt: Das zu porträtieren-

de Objekt trifft auf den Kritiker, der von seinem kulturellen Ort und aus seiner Zeit heraus einen spezifischen Blick auf es wirft. In das Porträt schreiben sich deshalb der Standpunkt des Kritikers ebenso wie die Charakteristika des Porträtierten ein. Zu Beginn des *Surrealismus-Essays* (s. hier S. 199–217) markiert Benjamin einmal ausdrücklich das Verhältnis des Kritikers zu seinem Gegenstand: »Geistige Strömungen können ein Gefälle erreichen, scharf genug, daß der Kritiker seine Kraftstation an ihnen errichten kann. Solches Gefälle schafft für den Surrealismus der Niveauunterschied Frankreich-Deutschland. [...] Der deutsche Betrachter steht nicht an der Quelle. Das ist seine Chance. Er steht im Tal. Er kann die Energien der Bewegung abschätzen.«

Benjamin verfasste den Essay 1929, zu einem Zeitpunkt, als die surrealistische Bewegung noch aktuell und vital war. Ein zeitlicher Abstand zu ihr bestand also nicht. Es ist der kulturelle Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich, der in dem Essay produktiv wird: Erst der nichtinvolvierte, der fremde, deutsche Blick auf die französische Bewegung setzt den kritischen Impuls frei. Schon die Schreibweise mit Umlaut – »Surrealismus« – kennzeichnet diesen deutschen Blick. Auch inhaltlich weist Benjamin dem Surrealismus eine Entwicklungsmöglichkeit auf, die in ihm stecke, aber erst noch entbunden werden müsse. Der Surrealismus habe zwar das Unbewusste, das zum Beispiel in der Traumlogik und im Rausch wirke, im Alltäglichen aufgespürt, wofür Benjamin die berühmte Wendung von der »profanen Erleuchtung« prägt. Jedoch habe es der Surrealismus bislang versäumt, die »Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen« und somit seine Revolte »an die Revolution zu binden«. Eben darin sieht der deutsche Kritiker ein bislang unausgeschöpftes Potenzial des Surrealismus.

Indem das kritische Porträt das Bildhafte im Namen trägt, verweist diese Form auf einen weiteren zentralen

Bereich von Benjamins Theoriebildung. Und wenn dieser dem *Surrealismus*-Essay den Untertitel »Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« mitgibt, wenn er den *Proust*-Essay »Zum Bilde Prousts« (s. hier S. 107–123) nennt, so spricht er auch hier den Hinweis auf das Bildhafte explizit an. Die Theorie des Bildes, vom Porträt über das Städte- und das Denkbild bis hin zum Erinnerungs- und zum dialektischen, vom fotografischen bis zum filmischen Bild, beschäftigte Benjamin bis zuletzt. So entfaltet er auch in seinem bekanntesten Text, *Über den Begriff der Geschichte*, mit dem Angelus Novus, dem Engel der Geschichte, ein Denkbild. Ohne hier die zahllosen Facetten des Bildbegriffs bei Benjamin anzusprechen, soll lediglich angedeutet werden, dass im Bild immer ein Zusammenprall der Perspektiven zum Stillstand gebracht wird. Etwas Gewesenes und etwas Gegenwärtiges begegnen einander, auf ein Phänomen fällt ein individueller Blick, der es aktualisiert. Eben dies findet auch in Benjamins Essays über Literatur statt, die deshalb alle in dem so bestimmten Sinne als Bilder angesprochen werden können.

VI.

Charakteristische Gegenstände von Benjamins literaturkritischen Schriften

In seinen Kritiken, Essays und Porträts hebt Benjamin das jeweils Charakteristische eines Phänomens oder einer Schreibweise hervor. Was als das Charakteristische anzusehen sei, entscheidet sich ebenso durch die eigentümliche Form des Gegenstands wie durch den besonderen Blick, den Benjamin, als Individuum und als Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts, auf den Gegenstand wirft. Der Reichtum von Benjamins Schriften zur Literatur teilt sich in jeder Zeile mit. Es wäre illusorisch, ihn hier auch nur zusammenfassen zu wollen. Deshalb sei lediglich auf einige

wenige Themen verwiesen, die in der Benjamin-Rezeption hervorgehoben wurden. Wer den Kosmos der benjaminischen Gedankenwelt erschließen möchte, muss sich in dessen Texte versenken und sich einen eigenen, individuellen Weg durch sie bahnen.

Die intensive Beschäftigung Benjamins mit der französischen Literatur, für die hier die Namen Baudelaire und Proust sowie die Strömung des Surrealismus stehen, ist keineswegs nur damit zu erklären, dass er fließend Französisch sprach. Vielmehr sind es die literarischen Innovationen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die französische unter den anderen europäischen Literaturen herausheben. Benjamin liest Charles Baudelaire als einen der ersten Vertreter der literarischen Moderne, indem er auf die Konfrontation der Antike mit der Modernität in Baudelaire's Gedichten verweist und indem er an ihm die Figur des Flaneurs entwirft, der sich in der Masse treiben lässt und eine eigene sinnliche Wahrnehmung der Großstadt hervorbringt. Dieser »Mann der Menge« wandelt durch die Passagen; er geht »auf dem Asphalt botanisieren«; er überlässt sich »dem Rausch [...] der vom Strom der Kunden umrausten Ware«. Die Baudelaire-Studien stehen im Zusammenhang mit dem *Passagen-Werk*, einem großdimensionierten Projekt, in dem Benjamin Paris als die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts porträtieren wollte und an dem er seit 1928 arbeitete, das er aber nicht mehr vollenden konnte.

An Proust erschließt er die unauslotbaren, ambivalenten Dimensionen der individuellen Erinnerung und die neuartige Poetik einer Schreibweise, die diese Erinnerung zu ihrem Zentrum wählt. Dabei spricht Benjamin nicht nur über »das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire*«, die dieser in der weltberühmten Madeleine-Episode (aus dem ersten Band seines Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*) schildert. Ausgelöst durch den Geruch und den Geschmack des Teegebäcks, eröffnet

sich dem Erzähler Prousts unwillkürlich, synästhetisch und plötzlich die verschüttet geglaubte, lebendige Erinnerung an seine Kindheit. Benjamin würdigt dies, verweist aber zugleich auf das »Penelopewerk des Vergessens«, das für die Arbeit des Erinnerns mindestens ebenso wichtig ist wie das Aktualisieren der Erinnerungen: Erinnern funktioniert auch wie die Arbeit am berühmten Teppich der Frau des Odysseus; Penelope knüpft an jedem Abend den Teppich wieder auf, um ihren Freiern zu entgehen, denn nach Fertigstellung des Teppichs hätte sie sich für einen von ihnen als den Nachfolger von Odysseus entscheiden müssen. Das Gewebe des proustischen Textes verdankt sich beiden Kräften: dem Erinnern und dem Vergessen. Damit verknüpft Benjamin, ohne dies eigens hervorzuheben, Freuds Theorie der Erinnerung mit der Schreibweise Prousts und eröffnet psychoanalytischen Lesarten literarischer Werke eine Dimension, die erst heute vollständig erschlossen wird.

Am Surrealismus erkennt Benjamin eine literarische Praxis, die sich wie keine vor ihr der politischen Revolte verschrieb. Dem politischen Impuls des *Surrealismus*-Essays folgt Benjamin auch in seinen Überlegungen zu Brechts epischem Theater (s. hier: *Was ist das epische Theater?*, S. 218–227). Gegen die Einfühlung des Publikums in den Helden setze Brecht das lernende Staunen »über die Verhältnisse [...], in denen er sich bewegt«. Das die Einfühlung störende Mittel ist bei Brecht die »Unterbrechung von Abläufen«, also der Verfremdungseffekt. An ihn knüpft Benjamin eine Theorie des Zitats, denn: »Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen.« Die Reflexion auf das Zitat als ein Stilmittel modernen Schreibens ist eine von Benjamins großen Leistungen in seinen Schriften zur Literatur. Im *Kraus*-Essay charakterisiert er die Zitate in der *Fackel* als »mimische Entlarvungen durch den Zitierenden«. Für Kraus sei das Zitieren ein polemisches Grundverfahren. Anders deu-

tet er das Zitat bei Kafka: Dieser arbeite mit Geschichten, die unausdeutbar bleiben und sich dergestalt zur Parabel schließen. Aus diesen Parabeln sei keine Lehre zu destillieren, man könne sie aber, so Benjamin, »zitieren, zur Erläuterung erzählen«. Diese Figur der Zitierbarkeit erkennt Benjamin auch an Brechts Theaterinnovationen, wo keine Geschichten erzählt, sondern körperlich und geistlich auf die Bühne gebracht werden: »Gesten zitierbar zu machen« ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters.«

Politisch am epischen Theater ist das Staunen, das in ein Lernen übergeht; Schauspieler und Zuschauer finden sich gemeinsam in einer Lernsituation wieder. Tendenziell könne der Zuschauer zum Mitspieler werden, könne »die Auswechslung des Publikums mit den Akteuren« stattfinden. Dieser Einfluss des brechtischen Denkens tritt in der Rede *Der Autor als Produzent* (s. hier S. 228–249) deutlich hervor, die Benjamin 1934 im Debattenumfeld der exilierten Schriftsteller und Intellektuellen formulierte. Die politische Idee, »den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern«, ist eine Logik, die Brechts Radiotheorie eigen ist und auch dem Partizipationsgedanken des epischen Theaters nicht fernsteht. Kunst und Kultur sollen das Publikum einbeziehen, sollen es aus der Position der Konsumenten herausbefördern und in die der Produzenten hineinversetzen. Der Umgang mit Kunst wird somit zu einem aktiven, partizipativen, und er steht – wie auf andere Art im Surrealismus – im unmittelbaren Zusammenhang mit der politischen Aktion.

Ungefähr zur selben Zeit, als Benjamin sich diese Gedanken über die politische Funktion des Autors machte, beschäftigte er sich mit dem Werk Kafkas, in dem die Frage nach dem Politischen vollkommen in den Hintergrund tritt. Stattdessen kommt hier mit dem Judentum ein Gesichtspunkt zur Geltung, der für Benjamin einen andau-

erden, aber unterschiedlich stark ausgeprägten Bezugspunkt bildete. Insbesondere mit seinem Jugendfreund Gershom Scholem, der nach Palästina ausgewandert war und an der Hebräischen Universität in Jerusalem Judaistik lehrte, korrespondierte er immer wieder über Fragen des Judentums. Einige seiner Hinweise verarbeitete er im *Kafka*-Essay. Wie in den anderen Essays schreibt Benjamin auch hier die charakteristischen Momente der Schreibweise ab. Zu diesen gehört im *Kafka*-Essay die Reflexion auf die Funktionsweisen des Erzählens.

In dem Essay *Der Erzähler* (s. hier S. 28–60), der einige Jahre später entsteht, formuliert er apodiktisch: »Es ist [...] schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten.« Benjamin grenzt das Erzählen grundsätzlich von der Information ab, die die modernen Medienwelten beherrscht. Die Information ist mit Erklärungen durchsetzt, sie verbirgt nichts; indem sie konsumiert wird, ist sie schon veraltet. Anders verfährt die Erzählung bei Lesskow, anders verfährt auch das parabelhafte Erzählen bei Kafka. Erzählung und Parabel verschließen etwas in ihrem Inneren, das unauslotbar und nicht fixierbar bleibt, eine »wolkige Stelle«, die dem Gestus gleicht und die die Deutungstätigkeit der Zuhörer und der Leser anregt. Die diesen Erzählungen angemessene Auseinandersetzung ist die Deutung, weil sie weder zu einem fixierten Wissen noch zu einer Lehre führt. Dem Leser ist es vielmehr – wie Benjamin im *Erzähler*-Essay formuliert – »freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt«.

Im *Kafka*-Essay (s. hier: *Franz Kafka*, S. 164–198) praktiziert Benjamin eine Schreibweise, in der er selbst mit solchen Aussparungen operiert und sich damit dem literarischen Schreiben annähert. Er zitiert Erzählungen, ohne sie in Erklärungen aufzulösen. Er durchsetzt seinen Text mit

Zitaten, die er so gebraucht, dass sie die Belegfunktion überschreiten und ein Eigenleben zu führen beginnen. Ferner arbeitet er mit dem Stilmittel der Metaphorik. So ruft er zum Beispiel Metaphoriken des Wassers, der Bewegung, des Gewichts und des Lichts auf. Einerseits versenkt er sich damit in die fiktionale Welt Kafkas und betreibt jene »Deutung des Dichters aus der Mitte seiner Bilderwelt« (II,678), die er einmal gefordert hatte, andererseits unterwirft er Kafkas Welt seinem eigenen Blick. So implantiert er ihm mit der Potemkin-Geschichte eine revolutionäre Perspektive: Der Name Potemkin bezeichnet nicht nur den Oberbefehlshaber der Armee unter Katharina II., sondern auf einer zunächst nicht ersichtlichen, geheimen Ebene zugleich auch jenen Panzerkreuzer, auf dem die Russische Revolution von 1905 in Gang kam und dessen Geschichte von Eisenstein 1925 triumphal ins Filmbild gesetzt wurde. Dem kaskaschen Motiv der Umkehr, das etwa in der Geschichte um Sancho Pansa an das Lesen, das Studium und die Literatur gebunden ist, verleiht Benjamin damit eine esoterische, politisch-revolutionäre Dimension.

In allen diesen Schriften zur Literatur nimmt Benjamin jenen Begriff ernst, den er im ersten Satz des *Trauerspiel*-Buchs einführt und der zuinnerst mit seinem Verständnis von Kritik zusammenhängt: »Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen« (I,207). Gemäß seinem Grundsatz, erst durch den Sachgehalt eines Werks zu dessen Wahrheitsgehalt zu gelangen, entwickelt Benjamin seine eigene Form der Darstellung in engster Auseinandersetzung mit den literarischen Werken, auf die er sich jeweils bezieht. Wie das Porträt sowohl den Porträtierten als auch den Blick dokumentiert, den der Porträtierende auf den Porträtierten wirft, so schlägt sich auch Benjamins kritischer Blick in seinen literarischen Porträts und Essays nieder. Benjamin studiert an Kraus und an Brecht die un-

terschiedlichen Verfahrensweisen des Zitierens – und setzt das Zitat in seinen eigenen Texten auf der Höhe der künstlerischen Verfahrensweisen ein. Er vergegenwärtigt in den Porträts von Hebel, Keller, Lesskow und Kafka unterschiedliche Ausprägungen des Erzählens – und verarbeitet im *Kafka*-Essay selbst einige kurze Erzählungen. Immer wieder versenkt er sich somit in die Details jener Schreibweisen, denen sein Interesse gilt – immer in der Hoffnung, dass sich den Lesern und ihm selbst »in der kritischen, kommentierten Entfaltung des Werkes« (I,284) dessen Wahrheitsgehalt erschließe.