

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz

Studiengang: Medienkultur und Kunsttheorien

Abteilung für Kunstgeschichte und Kunsttheorie

Der Augenblick. Eine temporale Figur bei Walter Benjamin

Von Konstanze Wimmer

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades MA

Betreut von Univ.- Prof. Dr. Anne von der Heiden

Datum der Approbation: _____

Unterschrift der Betreuerin: _____

Linz 2015

Abstract

Diese Arbeit zeichnet Anzeichen und Motive des Augenblicks bei Walter Benjamin nach. Dabei folgt sie der These, dass der in *Über den Begriff der Geschichte* formulierte „Augenblick der Gefahr“ eine Essenz des benjaminschen Denkens darstellt und sich dementsprechend schon in vorhergehenden – stärker kunst- und medientheoretisch geprägten – Texten Spuren eines „Augenblicks“ finden lassen müssen. Es werden mehrere für Benjamin wichtige Begriffe wie Erfahrung, Aura, profane Erleuchtung und dialektisches Bild untersucht. Dabei rückt der Übergang von auratischer zu schockhafter Rezeption, also die Veränderungen des Blick- und Erfahrungsvermögens in der Moderne, mit dem eine andere Art der Weltzugewandtheit einhergeht, in den Mittelpunkt. Es werden Übernahmen und Einflüsse vom Bereich der Ästhetik in die Geschichtsphilosophie Benjamins deutlich. Der Augenblick tritt im Verlauf dieser Untersuchungen als eine temporale Figur der Unterbrechung, die gleichzeitig für Stillstand und Bewegung steht und sowohl zerstörend als auch rettend wirkt, in Erscheinung.

Inhalt

Einleitung	3
Eine Annäherung an den Augenblick	5
Der Augen-Blick	6
Ein ephemerer Moment ohne Ausdehnung	10
Augenblick und Epiphanie	13
Der Augenblick bei Walter Benjamin	18
Erfahrungsverlust in der Moderne	18
Schocks und Kollisionen	20
Eingedenken und Korrespondenzen.....	22
Aktualisierung, Fort- und Nachleben.....	26
Die Aura	28
Der Blick der Dinge	34
Moderner Blick und Allegorie.....	37
Der surrealistische Traum und die profane Erleuchtung.....	42
Bild- und Leibraum	46
„Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens“	49
Zeit – Bild – Film	56
Resumé	61
Literatur	67
Online-Quellen:	70

Einleitung

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“¹, schreibt Benjamin in der fünften These in *Über den Begriff der Geschichte*. Insgesamt sechs Mal spricht er in diesem, seinem letzten, posthum erschienen Text vom Augenblick. So wird meist auch dieser „Augenblick einer Gefahr“ assoziiert, wenn von Benjamin und dem Augenblick die Rede ist.² Gemeint ist damit ein Moment, der gleichzeitig Stillstand und Bewegung beinhaltet; ein Augenblick, in dem die historische Kontinuität aufgesprengt wird, die „Zeit entsteht“ und auf diese Weise die Menschheit „erlöst“ wird.³ Diese Figur beinhaltet neben dem Motiv der messianischen Erlösung auch einen gewalttätigen Aspekt, der sicherlich auch aus Benjamins persönlicher Situation vor dem politischen Hintergrund des erstarkenden Nationalsozialismus in Europa zu erklären ist. Es stellt sich aber ebenso die Frage, welche Vorstellung von Zeit und Raum hinter dieser paradoxen temporalen Figur stecken.

Die Arbeit basiert auf der These, dass nicht nur in Benjamins geschichtsphilosophischem Denken „der Augenblick“ eine essentielle Rolle einnimmt, sondern dass dieser auch in den früheren Texten bereits zu finden sein könnte und sich Momente der Unterbrechung, in denen die lineare Zeit stillsteht, markieren lassen. Auch wenn Benjamin den Begriff Augenblick nicht in spezifischer, einheitlicher Weise verwendet und er selbst kein Konzept des Augenblicks formuliert, so bilden doch Auge, Blick, Wahrnehmung und Zeiterfahrung in seinen medienästhetischen Texten einen Kernpunkt und auch der Moment der ästhetischen Erfahrung wird als ein Augenblick mit spezifischer Zeitwahrnehmung beschrieben.

Davon ausgehend, dass die Geschichtsthesen und mit ihnen „der Augenblick der Gefahr“ eine Art Essenz des benjaminschen Denkens enthalten, werden im Folgenden frühere Texte in Hinblick auf Spuren einer vergleichbaren temporalen Figur des Augenblicks untersucht. Dabei stehen vor allem die Schriften *Über das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, *Über einige Motive bei Baudelaire* und *Der Surrealismus* im Mittelpunkt, da sie für sein ästhetisches Denken aufschlussreiche Begriffe und Zusammenhänge enthalten. Es wird versucht Benjamins Denkkosmos – zumindest in Teilen – nachzuvollziehen und auf diese Weise zu durchleuchten in welchem Kontext ein Augenblicksdenken Niederschlag findet. Dabei soll sichtbar werden ob und in welcher Weise sich ästhetisches und historisches Denken diesbezüglich beeinflussen. So wird beispielsweise schon in *Der Surrealismus* aus dem Jahr 1929 klar, dass der politische Augenblick des Eingreifens, der sich später in den Geschichtsthesen wiederfindet, keiner ist, der zufällig eintritt, sondern einer, der durch einen spezifischen Vorgang der Wahrnehmung provoziert wird.

¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I, 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 695; und Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk I*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften*, V, 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 594.

² Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 695.

³ Vgl. Ebd., S. 694.

Inwiefern der Augenblick vorbereitet oder künstlerisch hergestellt werden muss, soll im folgenden gezeigt werden.

Den Untersuchungen zu Benjamins Augenblicksfigur werden zunächst allgemeine Betrachtungen zum Thema vorangestellt. Diese bilden einen ergänzenden Hintergrund, um Benjamins spezifisches Denken greifbarer werden zu lassen. Es werden einige Grundgedanken, die mit der Thematik in Zusammenhang stehen, vorgestellt, um Verbindungen zwischen Ästhetik, Zeit und Augen-Blick deutlich zu machen. Diese Arbeit kann – um die Vielfalt und Bedeutung des Augenblicks zu verdeutlichen – allerdings nur eine unvollständige Auswahl der bekanntesten philosophischen Konzepte streifen. Vor allem das Zeitdenken in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird berücksichtigt, da es bei Autoren der literarischen Moderne vermehrt zu Augenblicksschilderungen kommt. Diese Schilderungen stehen nicht nur in zeitlichem Zusammenhang mit Benjamins Schaffen, sondern werden sich für das Verständnis von Benjamins Augenblick als relevant erweisen.

In der umfangreichen Rezeption wird vielfach der Versuch unternommen Benjamins Werk in einen eindeutigen theoretischen Bezug oder eine Tradition zu stellen. In dieser Arbeit werden Benjamins Texte nicht gezielt in Hinblick auf eine bestimmte Denkströmung interpretiert, sondern als bewusst vielfältig und mehrdeutig angelegt angesehen. Denn es lässt sich eine Vielzahl von Einflüssen in Benjamins Werk identifizieren und es scheint nicht nur für die Romantik zu gelten, was Ralf Simon feststellt: Benjamin hat sie sowohl „affirmativ wie negativierend benutzt“.⁴

Um die Fülle des Materials in Griff zu bekommen wird im Folgenden auf eine – unvollständige – Auswahl von Begriffen eingegangen, die in Benjamins Denken eine große Rolle spielen. So sollen die Veränderung der Erfahrung in der Moderne und Benjamins Erfahrungsbegriff, die in viele Bereiche hineinwirken, untersucht werden. Auch die Allegorie muss in diesem Zusammenhang Erwähnung finden. Da seine Beschreibung der Aura und der profanen Erleuchtung offensichtlich epiphane Aspekte enthalten, werden diese genauer betrachtet, um anschließend seine Konzeption des dialektischen Bildes und der Dialektik im Stillstand zu durchleuchten. Welche Rolle dabei Benjamins Mimesistheorie spielt wird im Laufe der Arbeit sichtbar werden. So versucht die Arbeit aus dem benjaminschen Denken heraus eine Figur des Augenblicks zu erhellen und behält dabei auch die Rolle des Blicks im Auge.

⁴ Simon, Ralf: „Politiken des Romantischen (Benjamin, Schmitt)“, in: Brüggemann, Heinz und Günter Oesterle (Hrsg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 175–190, hier S. 176.

Eine Annäherung an den Augenblick

Augenblick und Zeitpunkt beschäftigen Naturwissenschaft, Geschichtswissenschaft, Philosophie und Künste seit Jahrhunderten gleichermaßen. In Goethes Werk z.B., mit dem sich Benjamin eingehend beschäftigt, zählt man das Wort Augenblick über dreitausend Mal.⁵ Die Wette um den erfüllten Augenblick bildet im *Faust* das zentrale Motiv des Textes. Interessanterweise ist der Augenblick bei Goethe nicht als Widerspruch zur Ewigkeit gedacht, sondern wird als eine Qualität der Erfahrung verstanden. Die Ewigkeit steht für den intensiven Moment, in dem sich dem Menschen die Schönheit und Ordnung der Welt offenbart und in dem er zugleich vom Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit befreit ist. Die Offenbarung ist in Goethes Schreiben so gewissermaßen zeitlichen Gesetzmäßigkeiten enthoben und kann als ein Moment verstanden werden, der einen Wandel individueller Haltungen und persönlicher Ziele mit sich bringen kann.⁶ Auch Nietzsches Denken, von dem Benjamin detaillierte Kenntnis hat, dreht sich um Zeit, Erinnerung und ästhetische Erfahrung. In *Also sprach Zarathustra* spielt der Augenblick eine wichtige Rolle. Günter Wohlfahrt betont, dass Nietzsches Grundgedanke der ewigen Wiederkehr nur in Hinblick auf den „Augenblick des ästhetischen Zustands“ verstanden werden kann.⁷ Dieser Zusammenhang wird auch in Bezug auf Benjamin im Weiteren noch eine Rolle spielen. Auch Kierkegaards Schriften sind vom Nachdenken über das Verhältnis von Zeit, Ewigkeit und Augenblick geprägt.⁸ Sein Konzept des Augenblicks nimmt seinen Ausgang im weltlichen Alltag, weist aber zunehmend spirituelle Züge auf. Er verlegt das entscheidende Augenmerk vom ‚äußeren‘ Bereich der sinnlichen Erfahrung und des Genusses in den ‚inneren‘ Bereich des Bewusstseins. So wird der Augenblick zu einem Moment, der die weltliche Zeitlichkeit übersteigen und dadurch eine Verbindung zur Ewigkeit herstellen kann. In seinen für sein Augenblickskonzept bedeutendsten Schriften *Philosophische Brocken* und *Der Begriff Angst* beleuchtet Kierkegaard vor allem das Verhältnis von Augenblick und Ewigkeit. Er beschreibt drei miteinander verbundene Aspekte, die den Augenblick kennzeichnen bzw. bedingen. Zum ersten ist der Prototyp des Augenblicks die christliche Inkarnation. Zum zweiten stellt jeder folgende Augenblick einen subjektiven Moment der Offenbarung und gleichzeitig eine Wiederholung dar. Zum dritten enthält

⁵ Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Goethe-Wörterbuch*, Stuttgart: Kohlhammer 1978 Bd. 1, Sp. 1069.

⁶ Dabei schreibt Goethe auch vom „Staunen“ oder dem „Gespenstermäßigen“ das mit diesem Augenblick, in dem Vergangenheit und Gegenwart zusammenfallen, einhergeht. Vgl. Anglet, Andreas: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe.*, Kölner Germanistische Studien, Köln: Böhlau Verlag 1991, S. 1–15 und 409–414.

⁷ Vgl. Wohlfahrt, Günter: *Der Augenblick: Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust*, Freiburg/München: Alber 1982, S. 11.

⁸ Die Bedeutung des Augenblicks für Kierkegaard wird auch durch sein letztes Projekt deutlich: der Herausgabe der Zeitschrift *Der Augenblick*. Vgl. Liessmann, Konrad Paul: „Die (Un-)Moral des Augenblicks“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 6–11, hier S. 11.

der Augenblick die Fülle der Zeit.⁹ Der Moment der Inkarnation ist für Kierkegaard der ursprüngliche und entscheidende Augenblick und stellt einen entscheidenden Umbruch in der menschlichen Geschichte dar. Geschichte erscheint nicht mehr als eine beliebige Sammlung von Ereignissen, sondern bekommt durch die Erscheinung Christi einen neuen Sinn. Alle weiteren noch folgenden Augenblicke treten in Bezug zu diesem ursprünglichen und ausschlaggebenden Moment.¹⁰ Der Augenblick wird bei Kierkegaard gleichbedeutend mit den existenziellen Umbrüchen im Leben. Danach beginnt eine neue Zeitrechnung: Alles was zuvor war wird unwichtig. Bei Kierkegaard berühren sich Augenblick und Ewigkeit. Das intensive Jetzt ist damit kein Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft sondern fällt aus dem Fortschreiten der Zeit heraus und ist auf diese Weise zeitlos.^{11,12} Kierkegaards Augenblicksdenken enthält ein neues Denken über das Selbst und eine neue Vorstellung vom Ich. Die subjektive Selbstsorge bildet den Grundstein eines existenzialen Augenblicks, der sich für andere Philosophen als anschlussfähig erweist.^{13,14}

Der Augen-Blick

Was aber macht die Anziehungskraft des Augenblicks aus? Was verbirgt sich hinter der „treffenden und lebendigen Zusammensetzung“¹⁵ Augen-Blick?

Im Mittelalter und vereinzelt bis ins 17. Jahrhundert versteht man unter *ougenblic* sowohl den „Augenstrahl“ und das „Aufleuchten der Augen“ als auch „die kurze Zeitspanne eines schnellen Hinsehens“.¹⁶ Augenblick meint ursprünglich also nicht nur die flüchtige zeitliche Dauer während der beim Blinzeln das Auge geschlossen ist, sondern ebenso einen strahlenden, leuchtenden und

⁹ Vgl. Ward, Koral: *Augenblick: The Concept of the „Decisive Moment“ in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Ashgate Publishing, Ltd. 2012.

¹⁰ Diese folgenden Augenblicke stellen alle eine göttliche Zuwendung dar und repräsentieren subjektive Momente einer Wiederholung des In-Erscheinung-tretens von Gott. Sie passieren nicht ein für alle Mal, sondern existieren als Möglichkeit in jedem Moment. Diese Möglichkeit kann aber vom Mensch nur erkannt werden, wenn er sich ‚nach Innen richtet‘; wenn er mit sich selbst übereinstimmt. Diese Sicht Kierkegaards erfordert auch eine neue Art der ‚Selbst-Sorge‘. Es ist ein Prinzip der Reflexion des Geistes und ein Prinzip der Bewegung und Veränderung. Durch die Reflexion kann etwas Neues erscheinen. (Vgl. Ward, Koral: *Augenblick: The Concept of the „Decisive Moment“ in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, S. 11f.) Es ist als ob der menschliche Geist zuvor in einer Art Traumzustand war und sich nun zu wandeln beginnt. Durch die Veränderung kann der zu einem wahrhaftigen Leben finden und mit dem eigenen Selbst in Verbindung stehen. Dieses über sich selbst Nachdenken und Innehalten ist nötig um Verständnis dafür zu bekommen, welche Handlungen sinnvoll sind und um mit Gott in Kontakt zu treten. Es geht Kierkegaard nicht um ein theoretisch distanzierendes Verhältnis zur Welt, sondern um ein ‚ausführendes Verstehen‘. Darunter versteht er eine Verbindung von Körper und Geist, denn nicht in der Abkehr vom Leben durch Reflexion oder Meditation sondern im aktiven Handeln kann der Mensch wahrhaftig sein. (Vgl. Ebd., S. 21–23.)

¹¹ Vgl. Liessmann: „Die (Un-)Moral des Augenblicks“, S. 8–11.

¹² „Der Augenblick bezeichnet das Gegenwärtige als solches, das kein Vergangenes und kein Zukünftiges hat, [...] Auch das Ewige bezeichnet das Gegenwärtige, das kein Vergangenes und kein Zukünftiges hat, und dies ist die Vollkommenheit des Ewigen. [...] Sollen sich aber Zeit und Ewigkeit berühren, dann muß [sic!] das in der Zeit sein, und jetzt sind wir beim Augenblick“, schreibt Kierkegaard in *Der Begriff Angst*. (Kierkegaard, Søren: *Der Begriff Angst*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 102–103.)

¹³ Vgl. Ward: *Augenblick*, S. 22.

¹⁴ Vgl. Luckner, Andreas: „Aufbruch zum Selbst. Oder: Wie man augenblicklich aus der Zeit aussteigt“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 22–25, hier S. 22.

¹⁵ Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 1, Leipzig 1854 Sp. 802 .

¹⁶ Pfeifer, Wolfgang: *Ethymologisches Wörterbuch des Deutschen*, <http://www.dwds.de/ressourcen/woerterbuecher/>.

scharfen Blick.^{17, 18} Der Blick, das ist „das Richten der Augen auf etwas“ und bedeutete früher auch „Strahl, schnelles Glanzlicht ‚Blitz‘ bzw. Glänzen, strahlen, sichtbar werden“.¹⁹ Das „Strahlen des Auges“ deutet, wie Pfeifer vermerkt, bereits auf das spätere Hinschauen und Ansehen.²⁰ Es weist aber auch in die Vergangenheit: in jene Zeit des Empedokles als man noch an einen tatsächlichen Seh- oder Augenstrahl, der beim Vorgang des Sehens aus dem Auge auf die Dinge geworfen wird, glaubte. Ebenso ging man davon aus, dass die Dinge Abdrücke senden, die der Mensch mit seinen Sinnen empfangen kann. Mensch und materielle Welt stehen so in ständigem Austausch; alles geht ineinander über und ist durch ein Strömen miteinander verbunden. Empedokles betrachtet den Mensch und die Dinge wie auch den Leib und den Geist nicht voneinander getrennt und die sinnliche Wahrnehmung versteht er „als ergreifend-ergriffene[n] Kontakt, als Berührung“.²¹ Bevor also der Blick eigenständig wird und sich das Subjekt von den Dingen abgrenzt, ist das Sehen und Blicken die direkte Form der Kontaktaufnahme und sichert durch den ständigen Bilderstrom eine ständige Verbindung unter den Dingen. Der unabhängige Blick des Subjekts, der einseitig und aus der Distanz auf die Dinge geworfen wird, musste erst erlernt oder, wie Böhme es formuliert, erfunden werden. Nur mit dieser Abgrenzung von der Welt wird es möglich, eine unabhängige Identität und ein darauf basierendes Denken zu entwickeln.²² Das Sehen bildet die Grundlage für ein Welt- und Selbstverständnis, wohl auch aus diesem Grund sind Wahrnehmung, Erkennen und Erkenntnis bis heute miteinander assoziiert.²³ Mit Demokrit und später Platon wird am Sehen vor allem die fehlende Objektivität bemängelt; die sinnliche Wahrnehmung liefert keine Gewissheit, denn sie führt zu sich ständig verändernden Ergebnissen; Im Gegensatz zum Verstand können die Sinne nur „bloße Schatten des göttlich gelichteten Seins der Ideen“²⁴ wahrnehmen – eine objektive Erkenntnis kann nur das Denken leisten. Der Verstand übernimmt in der Folge in Opposition zum Leib und seinen Sinnen die Vorherrschaft und der Eigen-Sinn muss weichen. „Im Erkenntnisprozeß [sic!] liefert die Sinnlichkeit in den Formen der Anschauung nur noch die Datenmannigfaltigkeit, die nach Kategorien des Verstandes zur Einheit der Erfahrung verbunden wird.“²⁵, konstatiert Böhme. Der distanzierende Blick bildet die Grenze zwischen dem Subjekt und den Gegenständen. Doch nicht immer gelingt dieser – mittlerweile unbewusst gewordene – Vorgang der „Domination der

¹⁷ Vgl. *Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, Bd. 2, Leipzig 1905, <http://www.zeno.org/nid/20006269176>.

¹⁸ Grimm/Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* Sp. 1082.

¹⁹ Pfeifer: *Ethymologisches Wörterbuch des Deutschen*.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Böhme, Hartmut: „Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts“, <http://www-alt.culture.huberlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/sinne.html> (zugegriffen am 5.5.2015).

²² Vgl. Ebd.

²³ Vgl. Rövenkamp, Elke: „Kulturtheorie des Blicks“, *Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen. Zur Psychodynamik des Blicks*, Gießen: Psychosozial Verlag 2013, S. 21–91.

²⁴ Vgl. Böhme: „Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts“.

²⁵ Ebd.

Dinge“.²⁶ Verliert sich der Blick und damit auch die Bemächtigung, kann das Verhältnis ins Wanken geraten und ‚das Andere‘, die Dinge selbst, beginnen mich zu erblicken.²⁷ Der Mythos bzw. Aberglaube vom ‚bösen Blick‘ oder vom ‚bösen Auge‘ ist in vielen Kulturen verbreitet. Dieser „*Augenzauber*“ fügt anderen durch bloßes Ansehen Schaden zu und kann sowohl von Menschen als auch von Tieren oder Geistern ausgehen. Diesem Blick werden unterschiedlichste Eigenschaften zugeschrieben, aber auch wenn er nicht wütend oder neidisch sondern liebevoll oder lobend erscheint, so überträgt der böse Blick einen Fluch, negativen Zauber oder eine Krankheit. Wie Seligmann anführt, ist in manchen Regionen auch der Glaube verbreitet, „daß [sic!]der erste Blick, den man auf einen Gegenstand wirft, diesem Schaden zufügen könne.“²⁸ Die enorme Verbreitung der Vorstellung des ‚bösen Blicks‘ kann darauf hindeuten, dass es sich um eine Art Urerfahrung des Menschen handelt, sich durch einen Blick überwältigt oder besiegt zu fühlen.²⁹ Auch die Psychoanalyse hat sich eingehend mit der Rolle des Blicks beschäftigt. Der Blick der Mutter z.B. trägt wesentlich zur Identitätsbildung des Kindes bei, denn durch ihn erfährt das Kind meist zuerst wie es aus der Außenperspektive wahrgenommen wird. Auf diese Weise bekommt der Blick der Mutter eine existenzielle Macht.³⁰ Der Blick des Anderen kann trennen und distanzieren, ebenso kann er verbinden und Nähe herstellen. So wird der Blick nicht nur zwischen Subjekt und Dingwelt sondern auch unter den Menschen zu einem Machtinstrument. Wer einem Blick nicht standhalten kann, der fühlt sich – zu mindest im westlichen Kulturkreis – schnell unterlegen. Der Blick von einem Auge in ein anderes, also der Blickkontakt, gilt bis heute als ein wichtiges Mittel der nonverbalen Kommunikation. Angeblickt werden und andere anblicken bildet eine essentielle Grundlage für die Beziehung zwischen den Menschen, für soziale Bindungen und das Verhältnis zu uns selbst. Und der Liebe schließlich wird zugetraut, dass sie sich auf den ersten Blick ereignen kann.

Unter den fünf Sinnen wird – historisch betrachtet – das Sehen zunehmend zum privilegierten Sinn. Von der Bedeutung des Auges und der Macht des Blickes zeugen eine Vielzahl von Darstellungen auf Kultgegenständen und Kunstwerken. Das Auge symbolisiert Lebenskraft und Gegenwartigkeit einer mächtigen Person, eines Tiers oder einer Gottheit. Es kommt oft als rätselhafte Metapher zum Einsatz, verkörpert die Sehnsucht nach dem Jenseits, den allgegenwärtigen Blick Gottes, verweist auf sexuelle Lust oder wird zum ‚Auge des Gesetzes‘.

Wie die Ikonographie unterliegt auch die visuelle Wahrnehmung einem historischen Wandel. Technische Erfindungen und kulturelle Entwicklungen verändern den Blick. Joseph Vogl legt dar, wie Galileis Fernrohr von einem Instrument zu einem Medium wird und zur Denaturierung der Sinne beiträgt. Der Blick durch das Fernrohr stellt nicht nur eine Erweiterung der menschlichen Sinne dar, er definiert das Sehen neu. Das zuvor vorhandene Natur-Auge wird gelöscht und mit

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Vgl. Seligmann, Siegfried: *Der böse Blick und Verwandtes*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1985, S. 2–3.

²⁹ Vgl. Ebd.

³⁰ Vgl. Böhme: „Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts“.

ihm der natürliche Blick. Damit einher geht eine Veränderung von Subjekt-, Objekt- und Weltverständnis. Der neue Blick verortet mit dem Objekt auch seinen Beobachter.³¹ Zugleich markiert der Blick durch das Fernrohr und die Beschreibung des Wahrgenommenen auch die Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Eine Grenze wird markiert: alles was Galilei erblickt wird zum Bild und der unsichtbare Rest fungiert als Rahmung. Zugleich erzeugt der Anblick ein doppeltes Bild: neben dem was nach Galileis Blick abgebildet werden kann, entsteht automatisch ein zweites Bild oder Schema, das den Unterschied zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zeigt. Der ‚Horizont der Sichtbarkeit‘ wird nun veränderbar und der Blick kann sich auf Nicht-Sichtbares richten. So verändert der Blick durch das Fernrohr das Sehen und die Auffassung von Erkenntnis nachhaltig. Die empirische Sichtbarkeit wird die Grundlage für einen wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch, denn der neue Blick kann jetzt die Bilder für vorhandene Hypothesen liefern. Gleichzeitig bestimmt die Sichtbarkeit auch die Unsichtbarkeit, denn alles was der Ausschnitt, auf den sich das Fernrohr richtet, nicht zeigt, kann auch nicht wahrgenommen werden. Damit wird klar, dass das Fernrohr nicht nur Sichtbarkeit sondern auch Unsichtbarkeit erzeugt, und es sich jeweils nur um vorläufige Zustände handelt. Vogl bezeichnet das als die Geburtsstunde des wissenschaftlichen Dilemmas zwischen sinnlicher Evidenz und Abstraktion.³² Mit dieser paradoxen Erfahrung wird klar, dass alles Sichtbare gleichzeitig Zeichen von Unsichtbarem ist und damit jedes Wissen ein Nicht-Wissen beinhaltet. Es zeigt sich, wie grundlegend die Bedeutung von Auge und Blick für das Subjekt und die Konstruktion von Identität, Welt und Wissen ist. Um etwas mit dem Auge wahrnehmen zu können, bedarf es in zunehmendem Maße technischer Instrumente, in erster Linie und vor allem aber des Lichtes. Auch in Platons Höhlengleichnis findet die Erleuchtung, also das Erscheinen des Urphänomens, in dem Moment statt, in dem die Gefangenen gegen das Licht schauen. Der Augenblick kann somit gleichzeitig ein Moment des Erscheinens und ein Blick des Erkennens sein. In der Moderne verändern sich sowohl die Zeitwahrnehmung als auch der Blick. Neue Verkehrsmittel erzielen ungeahnte Geschwindigkeiten, es wird möglich immer größere Distanzen in immer kürzerer Zeit zu überwinden. Die technischen Erfindungen und die damit einhergehenden Veränderungen der Lebenswelt bauen die sinnliche Wahrnehmung grundlegend um; der Blick wird flüchtiger und zunehmend von technischen Apparaturen bestimmt. Auch diese erzeugen mit der neuen Sichtbarkeit gleichzeitig Unsichtbarkeit und zeitigen einen Verlust. Es ist der Blick, der ‚das Andere‘ produziert, er nimmt die Repräsentation ‚des Anderen‘ wahr und scheint doch immer den Wunsch zu haben dahinter zu blicken, auf der Suche nach einer Ursprungsform und der Erfassung der Wahrheit. Mit dem modernen Auge, das sich an eine immer höhere Beschleunigung gewöhnen muss und dem modernen Blick, in den sich die Technik eingeschrieben hat, entsteht zwangsläufig ein anderer, neuer Augen-Blick.

³¹ Vgl. Vogl, Joseph: „Medien-Werden: Galileis Fernrohr“, in: Engell, Lorenz und Joseph Vogl (Hrsg.): Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographin., Weimar: Universitätsverlag 2001, S. 115–123.

³² Vgl. Ebd., S. 120.

Ein ephemerer Moment ohne Ausdehnung

Die visuelle Bedeutung, auf die die beiden Wortteile des Augen-Blicks verweisen, ist in der heutigen Alltagssprache gänzlich in den Hintergrund getreten; der Augenblick wird nur noch in einer temporalen Funktion verwendet. Dennoch ist seine Bedeutung nicht deckungsgleich mit dem Zeitpunkt.³³

Was also ist ein Augenblick in der Zeit und kann er überhaupt wahrgenommen werden? Besteht die Zeit aus einer Reihe von Augenblicken oder bildet der entscheidende Augenblick den Kontrapunkt zur zeitlichen Linearität? Nichtet der Augenblick die Zeit und stellt auf diese Weise die Möglichkeit eines Jenseits der Zeit dar? Oder zeitigt der Augenblick selbst? Ist er also gar nicht Teil der Zeitlichkeit sondern generiert er eine Eigenzeit?

Die Griechen kannten drei Zeitgötter: Aion, Chronos und Kairos. Aion, die ewige Zeit, reicht in transzendentaler Art über die Welt der Menschen hinaus. Chronos, der Zeitfresser, verschlingt alles – selbst seine eigenen Kinder. Er versinnbildlicht die fortschreitende Zeit; den messbaren Strom, der durch die Bewegungen der Himmelskörper bestimmt wird.³⁴ Chronos verkörpert die Zeit als Abfolge und Dauer, die mit eben dieser Bedeutung u. a. in der Chronologie, der Chronik oder dem Chronometer bis in die heutige Zeit überlebt hat. Kairos wiederum meint bei den Griechen zuerst „allgemein das Richtige oder das gut Getroffene: Das richtige Maß oder das richtige Verhältnis. Seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. dann auch den günstigen Zeitpunkt [...]“.³⁵ Kairos, jüngster Sohn Zeus' und Gott für den richtigen Augenblick, fordert zu einer Handlung und Entscheidung heraus. Er währt nur kurz, und wenn er nicht erkannt wird, geht er ungenutzt vorüber. Dementsprechend wurde er mit glattem Hinterkopf und einer Locke an der Stirn dargestellt – man musste ihn „am Schopf packen“, den günstigen Moment.³⁶ Der Kairos durchbricht demgemäß den Fluss der Zeit und stellt sich als Zeitpunkt der Entscheidung gegen das fortschreitende Kontinuum.

In der Folge kommt es zu Bedeutungsverschiebungen. Kairos wird im Christentum gleichbedeutend mit der so genannten erfüllten Zeit. Diese hält alle Bedingungen bereithält um die Epiphanie möglich zu machen.³⁷ "Der eine wirkliche Kairos ist der Augenblick der Geschichte, in der die Vorbereitungsperiode zu ihrem Ende kam, weil das wofür sie Vorbereitung war,

³³ Ist der Augenblick die Schwelle in der Gegenwart? Der Scheidepunkt am Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft? Dieses Jetzt in der Zeit, das in seiner Flüchtigkeit nicht fassbar ist? Meist wird der Begriff des Augenblicks mit Fragen nach der Zeit und dem Bewusstsein verknüpft. Nicht nur in der Philosophie ergeben sich diesbezüglich vielfältige Widersprüche, auch in Psychologie und Physik sind in Bezug auf die Zeit bis heute nicht alle Fragen geklärt. „Die Analyse des Zeitbewußtseins ist ein uraltes Kreuz der deskriptiven Psychologie und der Erkenntnistheorie.“, meint Husserl und Augustinus beschreibt die Zeit in seinem XI Buch der *Confessiones* folgendermaßen: „[...]woher kommt sie, wenn nicht aus der Zukunft? Wodurch eilt sie, wenn nicht durch die Gegenwart? Wohin entflieht sie, wenn nicht in die Vergangenheit? Sie kommt also aus etwas was noch nicht ist, durchheilt, was keine Ausdehnung besitzt, und entflieht in etwas, das nicht mehr ist“. (Husserl, Edmund: *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 80., Augustinus, Aurelius: Was ist Zeit?. *Confessiones XI / Bekenntnisse 11*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2000, S. 37.)

³⁴ Vgl. Tillich, Paul: *Der Widerstreit von Raum und Zeit: Schriften zur Geschichtsphilosophie*, Berlin: Walter de Gruyter 1963, S. 137.

³⁵ Boschung, Dietrich: „Lexikon für den Philosophischen Alltag: Kairos“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 83–84.

³⁶ Vgl. Luckner: „Aufbruch zum Selbst. Oder: Wie man augenblicklich aus der Zeit aussteigt“, S. 24.

³⁷ Vgl. Tillich: *Der Widerstreit von Raum und Zeit*, S. 137/38.

geschichtlich Wirklichkeit geworden ist."³⁸ führt Tillich dazu aus. Der „orientalische“ Begriff Kairos, welcher für „Momente von Krise und Übergang“ steht, verschwindet allerdings zunehmend oder mir dem Chronos gleichgesetzt, wie Reck anführt.³⁹

Zusammenfassend bedeutet das: Wird die Zeit im Sinne des Chronos gedacht, dann besteht das menschliche Dasein aus einer immer weiter fortschreitenden linearen Abfolge, einer zusammenhängenden Dauer. Denkt man Zeit kairologisch, dann liegt die Bedeutung nicht in der unveränderlichen Stetigkeit und seiner Gesamtheit sondern in den Augenblicken, die keiner linearen Totalität folgen. Da-Sein findet in intensiven Momenten des Jetzt statt. Dieses beinhaltet für die Menschen eine Verantwortung, bietet aber auch die Möglichkeit eine entscheidende Veränderung herbeizuführen.⁴⁰

Auch heute noch sprechen wir von verschiedenen Zeiten. Die physikalische oder öffentliche Zeit, die wir mit dem Instrument der Uhr messen und die sich in Jahre, Monate, Tage usw. unterteilt. Mit dieser objektiven Zeit wird die Bewegung der Körper im Raum gemessen. Sie bildet die Basis für das Zusammenleben in der modernen Welt und die Grundlage für wissenschaftliche Experimente. Seit dem 19. Jahrhundert wird der gesamte Alltag zunehmend von dieser technischen Zeit und ihren Apparaten bestimmt. Die Erfindung und Verbreitung der Eisenbahn macht es zunehmend notwendig, dass es eine genaue und gemeinsame Zeitrechnung gibt. Ab da tritt die metrische Zeit, mit der vor allem die physische Dimension der Menschen getaktet wird, ihren Siegeszug an.⁴¹ Auf Basis der objektiven physikalischen Zeit wird traditionell auch Geschichte konstruiert; gleichsam wie auf einem Zeitstrahl werden die Ereignisse festgelegt und in einer Chronik der Menschheit zusammengefasst. Die objektive Zeitskala bildet eine substantielle Grundlage, um vergangene Geschehnisse einzuordnen und zu beschreiben.

Die biologische Zeit dagegen bedarf keines Apparats. Sie ist eingeschrieben in den organischen Ablauf der Natur, der z.B. durch Tag und Nacht rhythmisiert wird. Die psychologische oder private Zeit wiederum unterscheidet sich sowohl von der objektiv messbaren als auch von der biologischen: Sie liefert Hinweise auf menschliche Bewusstseinsprozesse, mentale Empfindungen und Erfahrungen. Diese – auch als phänomenologisch bezeichnete – Zeit drückt das individuelle Zeitempfinden und damit auch unser Bewusstsein für die physikalische Zeit aus. Das Fortschreiten der phänomenologischen Zeit schwankt, da das Zeitempfinden individuell und situationsabhängig stark abweicht. Je nach Alter, Aktivität, Beschäftigungsart und Bewusstseinszustand variiert das

³⁸ Ebd., S. 138.

³⁹ Vgl. Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, Fink 2003, S. 578.

⁴⁰ Vgl. Vosskühler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne: kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari ; mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 304/305.

⁴¹ Vgl. Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit - von Goethe bis Heute*, Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 39f.

Zeitempfinden erheblich: die Zeit vergeht anders je nachdem ob man joggt, auf den Bus wartet, im Koma liegt oder sich im Rauschzustand befindet.⁴²

Wie aber greifen individuelles Zeitempfinden und scheinbar absolut existierende Zeit ineinander? Welche Auswirkungen hat die Zeit auf das Subjekt? Wie hängen die Zeit der Erinnerung, der Erwartung und der Aufmerksamkeit mit dem Augenblick zusammen?

Einer der sich dieser Fragestellung eingehend gewidmet hat ist Aurelius Augustinus. Als Mönch sind seine Gedanken eingebettet in ein religiöses Denken. So fragt er, um „Kraft und Wesen der Zeit“ zu erforschen, ob Gott sich überhaupt um die Zeit kümmert, wo er selbst doch jenseits jeder Zeit existiert.⁴³ Vor diesem Hintergrund unternimmt Augustinus den Versuch die Beziehung von Zeit und Ewigkeit zu denken. In der Begegnung mit Gott kann für den Menschen die Zeit stillstehen. Augustinus nähert sich dem Phänomen Zeit auch über ihre Messbarkeit. Das was wir messen, scheint – da es immer Anfang und Ende hat – das zu sein, was im Gedächtnis bleibt. Das bedeutet aber auch es muss etwas sein, was eine besondere Qualität aufweist, andernfalls würde es dem Geist nicht auffallen.⁴⁴ Dies geht ein in Augustinus Gedanken über das Verhältnis der Menschen zur Flüchtigkeit der Zeit und er kommt zu der Erkenntnis, dass der menschliche Geist eben dieser Flüchtigkeit entgegenarbeitet. Er benennt drei Zeiten: „ Gegenwart von Vergangenem: nämlich Erinnerung, Gegenwart von Gegenwärtigem: nämlich Anschauung, Gegenwart von Zukünftigem: nämlich Erwartung“.⁴⁵ Deshalb bezeichnet Augustinus die Zeit als eine „Erstreckung des Geistes selbst“⁴⁶ Das Vermögen des menschlichen Geists vor auszudenken, seine Aufmerksamkeit auf die Gegenwart zu richten und durch das Erinnern in die Vergangenheit zurückzuwandern, formt die Zeit mit: „ [...], so daß [sic!] das, was er [der Geist – Anm. d. Verf.] erwartet, durch das worauf er sich richtet, in etwas übergeht, woran er sich erinnern wird“.⁴⁷ Und der Mensch erstreckt sich mittels seines geistigen Vermögens in die Zeit.

Der Augenblick, der per definitionem keine Ausdehnung besitzt und wie die Gegenwart immer bereits vergangen ist, kann auf diese Weise in der Zeit gestreckt werden.⁴⁸ Zu einer zentralen Aufgabe des Denkens wird die geistige Arbeit durch Vergegenwärtigung, Reflexion, Erzählen und Meditieren, denn durch diese Tätigkeiten vollzieht der Mensch die Erstreckung in der Zeit. Diese Fähigkeiten des Geistes machen es auch möglich, dass der Augenblick aus dem sukzessiven Fortschreiten der Zeit herausfallen und die Ewigkeit berühren kann.⁴⁹ Es scheint somit als ob der Augenblick, als die kleinste zeitliche Einheit, eine paradoxe Nähe zur Ewigkeit aufweise.

⁴² Vgl. Dowden, Bradley: „Time | Internet Encyclopedia of Philosophy“, <http://www.iep.utm.edu/time/> (zugegriffen am 24.11.2014).

⁴³ Vgl. Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit?. Confessiones XI / Bekenntnisse 11*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2000, S. 63.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 47–49.

⁴⁵ Ebd., S. 35.

⁴⁶ Ebd., S. 47.

⁴⁷ Ebd., S. 53.

⁴⁸ Ebd., S. 47f.

⁴⁹ Fischer, Norbert: „Vorwort, Einleitung und Anmerkungen“, in: Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit? Confessiones XI / Bekenntnisse 11*, S. LVIII.

Und es wird klar, dass der Begriff Augenblick dort seine Bedeutung hat wo von einer „Zeit des Bewusstseins“ die Rede ist, während die entsprechende objektiv messbare Zeiteinheit besser mit dem Zeitpunkt bezeichnet ist.⁵⁰ Augenblicke einer bewussten Wahrnehmung, also z.B. der Augenblick der Entscheidung, der Erkenntnis oder der Inspiration, erzeugen einen Zustand „absoluter Präsenz“ und dieser verläuft anders als es ein Zeitmessgerät es erfassen kann.⁵¹

Augenblick und Epiphanie

Wie bereits angesprochen finden sich vor allem in Philosophie und Literatur eine Vielzahl unterschiedlicher Augenblickskonzepte, so z.B. der fruchtbare Augenblick bei Lessing und der schöpferische bei Kleist,⁵² der ewige Augenblick bei Goethe,⁵³ der gefährliche Augenblick bei Ernst Jünger,⁵⁴ der existenzielle bei Kierkegaard⁵⁵ und der epiphane bei Proust, Joyce, Woolf und Musil.⁵⁶ Diese beigefügten Adjektive sind allerdings oft nicht klar voneinander abgrenzbar und werden, je nachdem auf welchen Aspekt sich die Interpretation bezieht, unterschiedlich verwendet. Offensichtlich wird dadurch aber, dass sich die Augenblicksmetapher vor allem in der Literaturwissenschaft großer Beliebtheit erfreut und sie sowohl gesteigerte und entrückte, als auch schreckliche und schockierende Erfahrungen beinhalten kann. Für die formale und inhaltliche literaturwissenschaftliche Analyse versucht Markus Fischer in seiner Studie *Augenblicke um 1900* die miteinander eng verwobenen Begriffe der Plötzlichkeit und des Augenblicks voneinander abzugrenzen.⁵⁷ Mit Plötzlichkeit wird ihm zu Folge ein punktueller, zeitlicher Modus der Unterbrechung von Kontinuität und Zusammenhängen, mit dem Augenblick die Zeitlichkeit eines Zustands, dem Totalität und Einheit vorausgehen bezeichnet. Bei der Augenblicksanalyse wird „die Konstruktion oder Destruktion einer Einheit aus ihrem Kern“, also vor allem die Art und Weise eines Auflösungs Zustands in den Fokus genommen.⁵⁸

Es sind vor allem die literarischen Augenblicksdarstellungen der klassischen Moderne, die mit Benjamins Denkfigur korrespondieren.⁵⁹ Hier wird der Augenblick zu einem Moment ästhetischer Erfahrung; zum Ausdruck einer veränderten Wirklichkeit und deren Wahrnehmung. Die ästhetische Wahrnehmung wird hier oftmals mit religiösen Vokabeln wie der Offenbarung oder Epiphanie um- bzw. beschrieben. Der aus dem Griechischen stammende Begriff ἐπιφανεῖα

⁵⁰ Vgl. Holländer, Hans: „Augenblick und Zeitpunkt“, in: Thomsen, Christian (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 7–21, hier S. 8.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 9–12.

⁵² Vgl. Hillebrand: *Ästhetik des Augenblicks*, S. 54f.

⁵³ Vgl. Anglet: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe.*, S. 1–20 und S. 409–215.

⁵⁴ Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 43–67.

⁵⁵ Vgl. Luckner: „Aufbruch zum Selbst. Oder: Wie man augenblicklich aus der Zeit aussteigt“, S. 24f.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 22.

⁵⁷ Vgl. Fischer, Markus: *Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*, Thübingen Studien zur deutschen Literatur, Frankfurt am Main: Peter Lang 1986, S. 255f.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 255.

⁵⁹ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 184.

(epipháneia) bedeutet „sich zeigen, erscheinen“.⁶⁰ In der Antike wird damit die „Erscheinung der Götter unter den Menschen“ bezeichnet,⁶¹ bei der es sich um ein temporäres Ereignis oder eine dauerhafte Anwesenheit handeln kann. Im christlichen Verständnis wird die Epiphanie zur „Erscheinung einer Gottheit (bes. Christi) unter den Menschen“.⁶² Sie findet durch die leibliche Anwesenheit Gottes in der Welt als Zuwendung zu den Menschen statt.⁶³ In ihr zeigt sich das Heilige und bewegt sich auf die Menschen zu. Im christlich-religiösen Kontext wird der Begriff Epiphanie immer dann verwendet wenn zum Ausdruck gebracht werden soll, dass es sich um eine Offenbarungserfahrung handelt bei der Gott seine leibliche Erscheinung und seine ‚totale Präsenz‘ zeigt. Diese beinhaltet gleichzeitig auch einen Beweis der Allmächtigkeit, denn in der epiphanen Offenbarung schöpft, hilft oder richtet Gott.⁶⁴ Oder wie es Elpidius Pax im *Bibeltheologischen Wörterbuch* zusammenfasst: „Man versteht darunter den Einbruch Gottes in die Welt, der vor den Augen der Menschen unter gestalteten oder ungestalteten Anschauungsformen, die natürlichen oder geheimnisvollen Charakter tragen, plötzlich erfolgt und ebenso rasch wieder verschwindet.“⁶⁵ An vielen Stellen wird das Epiphaniemotiv von Erleuchtungsvokabeln, z.B. Licht, Sonne, Feuer oder auch vom Bild des geöffneten Himmels begleitet. Im Moment der Epiphanie geht dem Menschen offenbar ein Licht auf; während sich etwas zeigt, findet eine geistige Erleuchtung statt. Der moderne literarische Augenblick, „der nicht mit der Historie identisch ist“⁶⁶ steht vor allem in der Folge der Frühromantik, in der er meist als blitzhaft eintretende, „mystisch-spekulative Erfahrung von Unendlichkeit“ beschrieben wird.⁶⁷ Der romantische Augenblick ist ein transzendenter Moment, der als Fülle von Sinn erfahren wird. In dieser Art entsteht er vor dem Hintergrund einer neuen Zeiterfahrung. Während die Existenz des Jenseits fragwürdig wird, beginnt die metrische, konstant verrinnende Zeit das Leben der Menschen zu takten und die Begrenztheit und Flüchtigkeit des Daseins tritt zu Tage. Der erfüllte Augenblick bildet das Gegenstück zu einer als sinnlos erfahrenen Zeit, deren Bedeutung leer geworden ist: der Langeweile.⁶⁸ Das Augenblicksmotiv dient in der Romantik dazu die Sehnsucht nach einer verlorenen Unendlichkeit auszudrücken. Vor allem Friedrich Schlegel gilt als Augenblickstheoretiker par excellence. Bei ihm findet sich der Augenblick als erotisches Motiv in

⁶⁰ Scholze-Stubenrecht, Werner und Brigitte Alsleben: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 3, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 1999, S. 1060.

⁶¹ Vgl. „Epiphanie“, in: Lamer, Hans und Paul Kroh (Hrsg.): *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989, S. 187.

⁶² Scholze-Stubenrecht/Alsleben: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 1060.

⁶³ Gladigow, Burkhard: „Epiphanie: Religionswissenschaftlich“, in: Betz, Hans Dieter (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 2, Tübingen: Mohr Siebeck UTB 2008 Sp. 1367-1368.

⁶⁴ Vgl. Frohnhofen, Herbert: „Das Offenbarungsverständnis in der Theologiegeschichte.“, S. 11, <http://www.theologiekripten.de/erkenntnislehre/2offb-gesch.pdf> (zugegriffen am 21.3.2013).

⁶⁵ Pax, Elpidius: „Epiphanie“, in: Bauer, Johannes (Hrsg.): *Bibeltheologisches Wörterbuch*, Graz: Verlag Styria 1962, S. 281f.

⁶⁶ Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 7f.

⁶⁷ Hillebrand: *Ästhetik des Augenblicks*, S. 26.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 26–38.

Lucinde ebenso wie als Abbild einer zersplitterten Welt in der prägnanten Form des Witzes.⁶⁹ „Witz, das ist für ihn fragmentarische Genialität, blitzhaft aufleuchtender Geist, spontane Entladung aller gespeicherten Kapazitäten des Geistes in einem Augenblick“,⁷⁰ führt Hillebrand aus. Nach Schlegel ist der erfüllte Augenblick die Verdichtung der Ewigkeit des Universums und die Folge von geistiger Anschauung: In einem plötzlichen Moment wird eine intensive Erfahrung – von Zeitlosigkeit und blitzhaftem Eintreten von unendlichem Sinn – gemacht, bei der sich eine mystische, umfassende Einheit herstellt.⁷¹

Besonders in literarischen Arbeiten um 1900 erfreut sich der Augenblick als Metapher für den Moment der ästhetischen Erfahrung großer Beliebtheit. Dieser Augenblick der ästhetischen Erfahrung steht in Zusammenhang mit dem Fragwürdigwerden des Fortschrittsbewusstseins ab etwa 1870; dem Eintreten der so genannten Krise der Moderne. Hofmannstahls *Chandos Brief* aus dem Jahr 1902 gilt als einer der ersten Texte, in dem dieser Augenblick detailliert artikuliert wird. Hofmannsthal entwickelt einen subjektiven, erfüllten Moment, der in einen Zustand von Leere und krisenhafte Zersplitterung einbricht.⁷² Der Augenblick kann sich zufällig und plötzlich an einem beliebigen, alltäglichen Gegenstand entzünden. Es ist ein Augenblick, der ein Glücksempfinden ermöglicht, und der gekoppelt ist an einen längst vergangenen Zustand von herausragender Produktivität und einem Dasein in Harmonie von körperlicher und geistiger Welt. Die Gegenwart, gezeichnet von einer zerfallenen Totalität und Kontinuität, wird hier plötzlich unterbrochen durch einen herausragenden Moment der Einheit, in dem die Grenzen zwischen Zeit und Raum zerfließen. Hofmannsthal verdeutlicht den Zustand der Krise durch eine Kritik an der Sprache; er zieht die Ausdrucksfähigkeit der Sprache in Zweifel. Die Begriffe vermögen nicht mehr darzustellen was empfunden und erfahren wird, die Worte werden abstrakt, sie beginnen „zu schwimmen“ und beginnen den Autor des Briefes, Lord Chandos, „mit Augen anzustarren“.⁷³ Auch Virginia Woolf, Marcel Proust, Robert Musil und James Joyce entwickeln einen literarischen Augenblick, der im Gegensatz zur objektiven Zeit steht.⁷⁴ Proust entwickelt in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ein Konzept des epiphanen Augenblicks, bei dem es um die Wiederherstellung der Vergangenheit in einem Moment der unwillkürlichen Erinnerung geht. Und Joyce wählt für den unverhofft eintretenden Augenblick intensiver, ästhetischer Wahrnehmung eben den Begriff der „epiphany“⁷⁵. In seinem Text *Stephen Hero* formuliert der Protagonist Stephen Daedalus ästhetische Thesen in deren Mittelpunkt die Epiphanie steht.⁷⁶ Stephen steht

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 44–46.

⁷⁰ Ebd., S. 46.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 44–53.

⁷² Vgl. Tanzer, Ulrike: *Fortuna, Idylle, Augenblick: Aspekte des Glücks in der Literatur*, Königshausen & Neumann 2011, S. 189ff.

⁷³ Ebd., S. 190–192.

⁷⁴ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 184–185.

⁷⁵ Joyce, James: *Stephen der Held / Ein Portrait des Künstlers als junger Mann*, Berlin: Suhrkamp 1987, S. 224.

⁷⁶ Deutsch: *Stephen der Held*. Das 1904-1907 entstandene autobiographische Manuskript geht später in dem Roman *Portrait of the Artist as a Young Man (Ein Porträt des Künstlers als junger Mann)* auf. Vgl. Joyce: *Stephen der Held / Ein Portrait des Künstlers als junger Mann*.

sinnbildlich für den modernen Menschen, der in Abkehr vom christlich-religiösen Denken und mit Hilfe seines Verstandes neue Erklärungen sucht.⁷⁷ Worte wie „brennen“, „glühen“, „aufleuchten“, „Feuer“, „Lichter“, „Blitz“ etc. bilden das Begriffsfeld der joyceschen Epiphanie und verweisen auf das abendländische Erleuchtungsdenken, das eine lange Tradition der göttlichen wie geistigen Lichtmetaphorik pflegt. Epiphanie und Erleuchtung als Schwesterbegriffe mit langer Historie verweisen darauf, dass die Epiphanie mit einer wie auch immer gearteten erleuchtenden Wirkung verknüpft ist. Bei Joyce ist diese an eine ästhetische Erfahrung gekoppelt: Schönheit offenbart sich und die Lichtmetaphorik kennzeichnet den entscheidenden Moment. In *Ulysses* lässt er schließlich die mythischen Anteile weg und entwickelt einen Augenblick mit politischer Dimension, auf diese Weise korrespondiert letzterer mit Benjamins Vorstellung einer profanen Erleuchtung.⁷⁸

In der Moderne wandern Erleuchtung und Inspiration aus dem religiösen in den weltlichen Bereich und stellen plötzlich eintretende Momente ästhetischer Wahrnehmung dar. Jetzt ist es der Künstler, der den „Glanz des Wahren“ darstellen und erfahrbar machen kann.⁷⁹ Umberto Eco hält fest, dass Joyce mit seinen Epiphanie-Momenten gerade durch die Betonung des zeitlichen Aspekts eine „Theorie des Augenblicks der Epiphanie“ entwickelt.⁸⁰

Epiphane Augenblicke sind von einer Aufhebung der Zeit und von Ekstasen des Glücks gekennzeichnet. Ob es sich bei den von Joyce, Proust und Musil geschilderten Zuständen um zufällige Offenbarungen, rein stimmungshaften Glücksmomente oder darüber hinaus auch um Erscheinungsweisen des Sinns handelt bleibt umstritten.⁸¹ Andreas Luckner vermutet in den oft als schwärmerisch bezeichneten epiphanen Augenblicken von Joyce und Proust einen Ausdruck von „gesellschaftlich überforderten Individuen, die versuchen sich mit Ausstiegsphantasien das Leben erträglicher zu machen“.⁸² In diesem Zusammenhang bemängelt Luckner die passive Haltung der Protagonisten und sieht darin ein Zeichen einer äußeren Determination. Den literarischen Figuren mangle es an Selbstbestimmung, da der Augenblick plötzlich und unvorhersehbar über sie hereinbreche. Anstatt mit Hilfe der eigenen Fähigkeiten den Versuch zu unternehmen das Leben

⁷⁷ Schon mit der Namensgebung Stephen Daedalus verweist Joyce sowohl auf die christliche Religion, als auch auf die griechische Mythologie. Mit der Kunst und dem Licht sind gleichzeitig die wichtigsten Motive des Texts von Anfang eingeschlossen und evident. So sind Daedalus und Ikarus ein bekanntes Motiv der bildenden Kunst und der Vorname Stephen bildet den Bezug zur Religion. Die bekannte Vision des Stephanus vor seinem Tod beinhaltet eine Epiphanie (Apg 7,56), die, wie Frenschowski anführt, ein wichtiges Motiv zum Vorgang einer Inspiration darstellt. Vgl. Frenschowski, *Offenbarung und Epiphanie*. Bd. 1, S. 365f. Der Protagonist beschreibt die Epiphanie als Teil der Wahrnehmung des Schönen, die über drei Stufen verläuft: „wholeness“, „harmony“ und „radiance“. Die dritte und ausschlaggebende Phase ist der Moment in dem „das Ding“ zu strahlen beginnt und sich die Epiphanie ereignet: „[...] die Seele des gewöhnlichsten Gegenstands zeigt sich“. Unerwartet kommt es zu einer Enthüllung. In einer eigenständigen Aktivität, die auf den Betrachter trifft wird ein zuvor verdeckter Aspekt sichtbar und eine Wahrheit zeigt sich. In weiterer Folge beschreibt Joyce die Epiphanie auch als Auslöser einer künstlerischen Inspiration. Vgl. Joyce: *Stephen der Held / Ein Portrait des Künstlers als junger Mann*, S. 224–227 und S. 486–489.

⁷⁸ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 201f.

⁷⁹ Vgl. Eco, Umberto: „Joyce und D’Annunzio. Die Quellen des Begriffs der Epiphanie.“, in: Reichert, Klaus und Fritz Senn (Hrsg.): *Materialien zu James Joyce „Portrait des Künstlers als junger Mann“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. S.279–289, hier S. 286–287.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 280.

⁸¹ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 197.

⁸² Luckner: „Aufbruch zum Selbst. Oder: Wie man augenblicklich aus der Zeit aussteigt“, S. 23.

bzw. die Welt zu verändern, würde das Handlungsvermögen an eine äußere Macht abgetreten.⁸³ Diese Interpretation der literarischen Figuren scheint aber nur bedingt zutreffend und bei eingehender Betrachtung zu kurz gegriffen. Der epiphane Augenblick ist eine Form der modernen individuellen Glücksdarstellung, die den Eindruck erweckt von der Wirklichkeit und der realen Zeit abgekoppelt zu sein. Dadurch erscheint sie als Leugnung von Zeitlichkeit oder „Erlösung von der Zeit“.⁸⁴ Die epiphanen Momente stehen jedoch, wie Bohrer ausführt, sehr wohl in Verbindung mit der chronologischen Zeit, doch diese Zeit beinhaltet kein Glücksversprechen mehr.⁸⁵ Die vermeintliche Realitätsflucht ist vielmehr als ein Ausdruck von Entfremdung zu verstehen und als Sinnbild der Krise der Moderne von Relevanz. Der epiphane Augenblick funktioniert sinnbildlich für den neuen Zustand des Individuums, das aufgrund tiefgreifender Veränderungen keine Möglichkeit mehr findet in die Realität handelnd einzugreifen. Dieser Zustand kann zum einen als ein existenzieller Zweifel zum anderen als Kritik am Logozentrismus gesehen und artikuliert werden. Der Einzelne fühlt sich aufgrund der epochalen wirtschaftlichen, sozio-kulturellen Veränderungen und dem daraus folgenden Individualisierungsprozess von der Welt entkoppelt. Die Technisierung und Beschleunigung des Alltags verändern das Zeitempfinden und den Grundzustand der Menschen fundamental. Im literarischen Augenblicksmotiv bündeln sich das neue Zeitempfinden, eine Reihe technischer, kultureller, gesellschaftlicher Umbrüche und die von den Literaten wahrgenommenen Konsequenzen. Er stellt daher eher ein Fragwürdig-Werden der Realität als eine unverantwortliche „Realitätsflucht“ dar.⁸⁶

Wie Bohrer ausführt bildet gerade der Aspekt der Plötzlichkeit, ein wesentliches Charakteristikum für diesen modernen Augenblick. Die Plötzlichkeit ist die Grundlage dafür, dass es sich nicht nur um einen schwärmerischen Gefühlsausbruch ohne weitere Relevanz handelt, denn das plötzliche Eintreten ist ein Zeichen für Diskontinuität. Die literarischen Figuren nehmen den unerwarteten Moment und die Zeitlichkeit bewusst wahr, wodurch dieser zu einem utopischen Augenblick im kontinuierlichen Lauf der Zeit wird.⁸⁷ In der Literatur von Proust, Joyce und Musil stehen nicht mehr Schilderungen von gesellschaftlichem Glück oder Harmonie im Mittelpunkt, sondern einzelne und subjektiv erlebte Augenblicke von Glück, die als Anzeichen für eine nicht mehr vorhandene oder in Frage stehende historische Kontinuität gesehen werden können. Diese Art der Glücksdarstellung der Jahrhundertwende steht im Gegensatz zu jenen der Zeit davor. Bei Proust entsteht der Augenblick durch den Gegensatz zwischen der glücklichen Erfahrung der Selbstpräsenz im Jetzt und einer unmittelbaren Reflexion der Vergangenheit. Dabei werden das Jetzt und das Früher entgegengesetzt; der empfundene Glücksmoment stellt eine Art Wiederholung eines bis zu diesem Zeitpunkt unbewusst gebliebenen vorangegangenen Augenblicks dar und im

⁸³ Vgl. Ebd., S. 23f.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 23.

⁸⁵ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 211.

⁸⁶ Vgl. Fischer: *Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*, S. 386–387.

⁸⁷ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 188ff.

ekstatischen Moment des utopischen Glücks löst sich die fortschreitende Zeit mit ihren Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft für einen Augenblick auf.⁸⁸ Bei Joyce findet die Auflösung der prozessualen Zeit vorerst nicht durch eine Erinnerung sondern durch eine Erscheinung mit anschließender Verwandlung statt. In einem magischen Moment erscheint etwas zuvor Verborgenes, wird durch das Subjekt erblickt und zeitigt seine Wirkung: einen Augenblick von Einheit. Später im *Ulysses* kommt es bei ihm ebenfalls zu einer Verbindung zwischen erinnerten und gegenwärtigen Augenblicken.⁸⁹

Wie sich zeigt, spielt das in der Moderne verändertes Zeitempfinden sowohl in der Philosophie als auch in der Literatur eine zentrale Rolle. Es rückt jetzt vor allem die individuell erfahrene, phänomenologische Zeit in den Mittelpunkt. Dieses Zeitmodell steht im Gegensatz zur physikalischen Zeit, die eine universale Struktur besitzt und unabhängig von kulturellem oder historischem Wandel verläuft.⁹⁰ Die in der Literatur dargestellte, als „Verzeitlichung der Zeit“ bezeichnete, Zeiterfahrung kann als ein Aufbegehren gegen eine einheitliche Realitätsauffassung gewertet werden.⁹¹ Die literarische Schilderung des Augenblicks, vor allem bei Proust, spielen, wie Bohrer betont, für das Verständnis von Benjamins Augenblick eine wichtige Rolle.⁹²

Der Augenblick bei Walter Benjamin

Erfahrungsverlust in der Moderne

Wie einschneidend und folgenreich die Neuerungen des 19. Jahrhunderts für die sensorische Wahrnehmung und das Zeitempfinden der Menschen sind, hat Walter Benjamin in verschiedenen Texten eingehend untersucht. Er macht diese Veränderungen unter anderem anhand der Charakterisierung von bestimmten Großstadtfiguren, wie dem Müßiggänger, Flaneur oder Spieler, fassbar.⁹³ „Die Langeweile im Produktionsprozeß [sic!] entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozeß [sic!]“,⁹⁴ notiert er in *Zentralpark*. Die Beschreibungen der Charaktere stehen in direktem Bezug zur Ökonomisierung der Gesellschaft und dem Aufkommen eines neuen Zeitempfindens; ihr Habitus überzeichnet oder konterkariert die Veraltens- und Wahrnehmungsmuster in der modernen Großstadt. Sie sind die urbanen Protagonisten eines modernen Zeitempfindens. Dazu vermerkt Benjamin im *Passagen-Werk*: „Man muß [sic!] sich nicht die Zeit vertreiben – muß [sic!] die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 186–193.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 200–202.

⁹⁰ Vgl. Sandbothe, Mike: „Die verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, <http://www.sandbothe.net/186.98.html>.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 182–184.

⁹³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 632.

⁹⁴ Ebd., S. 679.

Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende.“⁹⁵

Anhand der beschriebenen Typen, des Spielers, Flaneurs und des Wartenden, tritt eine bestimmte gesellschaftliche Verfasstheit zu Tage und eine neue Zeiterfahrung wird deutlich. Langeweile, Müdigkeit und Melancholie – gesamtgesellschaftliche Zustände, die mit der Moderne auftauchen – sind die Folgen dieses neuen Zeitempfindens.⁹⁶ Der Flaneur versucht sich durch Besonderheiten von der Masse abzuheben und seine Individualität zu unterstreichen. Er sieht die Gefahr in der Flüchtigkeit der Großstadt und einer immer mechanisierter werdenden Gesellschaft unter zu gehen. Die von ihm angenommenen – auch körperlichen – Haltungen können als Schutz gegen eine Reizüberflutung gedeutet werden.⁹⁷ So erfreut sich zum Beispiel die Schildkröte als Accessoire großer Beliebtheit. Sie gibt beim Flanieren das Tempo vor und wird zu einem Ausdruck des Protests gegen die Beschleunigung der Zeit.⁹⁸ Der Spieler wiederum weist selbst Züge des industriellen Mechanismus auf. Spiel und Arbeit bilden zwar traditionell einen Gegensatz, bei der sinnentleerten Fabrikarbeit trifft dies allerdings nicht mehr zu. Arbeit und Spiel sind, wie Benjamin darlegt, in der Moderne miteinander verknüpft. Die Arbeit am Fließband und das Spiel weisen in Zusammenhanglosigkeit, stetiger Wiederholung und Substanzlosigkeit strukturelle Ähnlichkeiten auf.⁹⁹ "Das Spiel setzt die Ordnung der Erfahrung außer Kraft"¹⁰⁰, fasst Benjamin zusammen. Die Auswirkungen der Produktionslogik machen sich in allen Bereichen bemerkbar – sei es im Privatleben oder in der Sphäre des Ästhetischen.

Gleichzeitig mit dem Aufkommen der Massenproduktion und den Möglichkeiten der Reproduktionstechnik mindern sich die Möglichkeiten das Gedächtnis mit substantieller Erfahrung zu versorgen sowie sich auch die Fähigkeiten zur auratischen Wahrnehmung verschlechtern. Es finden in vielen Lebensbereichen gleichzeitig qualitative Veränderungen statt.¹⁰¹

Einen Grund für die Verkümmern von Erfahrung sieht Benjamin in den vorherrschenden Kommunikations- und Informationsmodi, die immer weniger Austausch an Erfahrung zulassen. Während z.B. im traditionellen Erzählen den Zuhörern eine Erfahrung übergeben werden kann, da der Erzählung „die Spur des Einzelnen anhaftet“, ist dies mit Zunahme der Informationsdichte und Ablösung des Inhalts vom Erzähler nur schwer möglich.¹⁰² Die Information wird zunehmend verdinglicht, von ihrer Quelle abgeschnitten und folgt zudem journalistischen Ansprüchen. Die Presse etabliert einen anderen Sprachgebrauch als die Erzählung, indem sie vor allem ein „pures

⁹⁵ Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 164.

⁹⁶ Vgl. Fischer: *Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*, S. 37.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 14–16.

⁹⁸ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 2, S. 556 und S. 679.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 633–636.

¹⁰⁰ Ebd., S. 635.

¹⁰¹ Vgl. Bock, Wolfgang: *Vom Blickwispeln der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 62.

¹⁰² Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 2, S. 611.

An-sich des Geschehens¹⁰³ mitteilt, auf die Sensation spekuliert und einer Art Korruption unterliegt.¹⁰⁴

Schocks und Kollisionen

Des Weiteren führt auch die ununterbrochene „Folge von Chocks [sic!] und Kollisionen“¹⁰⁵, die dem Einzelnen in der veränderten Lebenswelt widerfahren, zu einer Verkümmern von Erfahrung. Mit den industriellen Produktionsprozessen verändern sich die Verhaltensweisen der Menschen. Im Handwerk konnte eine Tradition gepflegt und jahrelange Erfahrung kultiviert werden, der ungelernete Arbeiter an der Maschine hingegen wird entwürdigt und um jegliche Erfahrung betrogen. Seinen Ausdruck findet der Rhythmus des Fließbands – an dem der Arbeiter tagtäglich dieselben Bewegungen automatengleich ausführt – im Film. Hier sieht Benjamin das formale Prinzip der Schockwirkung umgesetzt.¹⁰⁶ Es ist eine Vielzahl von Erfindungen und technischen Geräten, die den Menschen dieser Zeit neue Bewegungsabläufe abverlangen. "Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock [sic!]"¹⁰⁷, schreibt Benjamin über die Momentfotografie. Während vor der Technisierung der Blick des Auges einen Gegenstand erschließt und der Augenblick individuell erlebt wird, wird dieser Moment nun durch die technische Apparatur eliminiert und die Dauer des Augenblicks auf einen klar definierten Bruchteil der physikalischen Zeit reduziert. Das blickende Auge wandert in die Linse der Kamera und die Technik übernimmt die Schulung der menschlichen Sinne wodurch eine andere Art der Erfahrung generiert wird.

In *Über einige Motive bei Baudelaire* widmet Benjamin sich vor allem dem Erfahrungsverlust, den die Moderne zeitigt, sowie den daraus resultierenden Konsequenzen für die ästhetische Form, deren Produktion und Rezeption. Mit der sich rasant verändernden Lebenswelt ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gehen auch ein Traditionsverlust der ästhetischen Formen und eine Krise der Wahrnehmung einher. Bezogen auf Baudelaire's Paris Schilderungen schreibt Benjamin dem Schock eine wesentliche Rolle für die sich verändernde Erfahrungswelt jener Zeit zu: „Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist“¹⁰⁸ und an anderer Stelle: „Die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen sind ungünstiger geworden (...)“¹⁰⁹

Insbesondere lassen sich die weitreichenden Veränderungen in der Großstadt beobachten, sie steht sinnbildlich für die Neuerungen, Beschleunigung und veränderte Verhaltensweisen. Dort wo Fähren waren werden zunehmend Brücken gebaut, Sänften verschwinden aus dem Stadtbild, der

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 529, S. 611 und S. 1183.

¹⁰⁵ Ebd., S. 630.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 631–632.

¹⁰⁷ Ebd., S. 630.

¹⁰⁸ Ebd., S. 614.

¹⁰⁹ Ebd., S. 607.

Verkehr und die urbane Menschenmenge entstehen. Den Einzelnen, der sich in der Menge – in diesem "Kaleidoskop, das mit Bewußtsein [sic!] versehen ist"¹¹⁰ bewegt – erwartet ein vergleichbares Schockerlebnis wie den Arbeiter an der Maschine.¹¹¹ Er versucht sich auf diese Bedingungen mit seinem Körper und seiner Wahrnehmung einzustellen: indem sein Blick schneller wird und er sich vorsorglich nach allen Seiten richtet, versucht er die Schocks abzufangen. In diesem Zustand der ständigen Schockabwehr, wird der Mensch gezwungener Maßen multitaskingfähig; er schafft es seine Aufmerksamkeit auf verschiedene Vorgänge zu verteilen – zu dem Preis, dass jede einzelne Handlung weniger Hinwendung erfährt.¹¹² Die Folge dieses ununterbrochenen Abwehrens von schockartigen Reizen ist ein immer-waches Bewusstsein, das in die Erinnerung und in den Erfahrungsschatz eingehende Eindrücke verhindert. Hier verweist Benjamin auf Freuds Gedächtnistheorie, der zu Folge sich Bewusstsein, Wachheit und Gedächtnis gegenseitig ausschließen. Das Bewusstsein selbst hinterlasse keine Gedächtnisspur, und Erinnerungen seien nur im unbewussten Zustand dauerhaft. Nur wenn das Bewusstsein im Moment des Eindrucks nicht aktiv arbeite könne sich eine Erinnerung festsetzen. Sei das Bewusstsein wach, würden die eintretenden Ereignisse registriert und damit zu Erlebnissen, die eben keine tiefgreifende Erinnerung hinterlassen könnten.¹¹³ Daraus folgt, dass Erlebnisse endlich sind und vergänglich, während Erfahrungen dauerhaft und unendlich sind. Erfahrung in diesem Sinn wird in der Moderne somit immer seltener möglich. Das Leben ist jetzt voll von Erlebnissen doch arm an Erfahrung.¹¹⁴ Benjamin zufolge ist es Baudelaire, der dem Schockerlebnis in der Großstadt Ausdruck verleiht und dem Traditionsverlust wie auch den veränderten Bedingungen der Rezeption Rechnung trägt. Er kommt mit seiner Dichtung dem modernen Leser, der nicht mehr die Ruhe und Muße mitbringt, sich eingehend in ein Werk zu vertiefen, entgegen. Da sich der Erfahrungshorizont der Menschen grundlegend verändert hat, geht Baudelaire auf dieses Publikum mit verminderter Konzentration, das stärker an sinnlichen Vergnügungen interessiert ist, ein. Er sieht sich selbst in der Pflicht, Umbrüche und Verlusterfahrung künstlerisch zu verarbeiten.¹¹⁵ Baudelaire hat gerade Veränderungen wie die Schockerfahrung, die in dem Moment eintritt in dem die Schockabwehr ausfällt, in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit gestellt. Seine *Fleur du Mal* sind, so Benjamin, der adäquate ästhetische Ausdruck der Zeit.¹¹⁶ Gleichzeitig nimmt er in seiner Poesie die Herausforderung an, als eine Art Bewahrer zu fungieren. Als Zeuge der Umbrüche gibt er dem „unwiederbringlich Verlorenen“ in seinem künstlerischen Werk einen Ort.¹¹⁷ Benjamin bemisst diesen Verlust als bedeutend und weitreichend.

¹¹⁰ Ebd., S. 630.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 632.

¹¹² Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 60–62.

¹¹³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 612–614.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 613–614.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 607 und 634.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 615–616.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 637–639.

Eingedenken und Korrespondenzen

In Baudelaires Werk findet Benjamin den Bruch zwischen Tradition und Moderne beispielhaft umgesetzt. Hieran verdeutlicht Benjamin auch die Aufgabe des Künstlers, dem in der Moderne die Aufgabe als Bewahrer von Erfahrung und Tradition zu fungieren. Anhand von Baudelaires Gedichten *correspondances* (Korrespondenzen) verdeutlicht Benjamin seinen Erfahrungsbegriff; so beschreibt er: „Es sind Tage des Eingedenkens. Sie sind von keinem Erlebnis gezeichnet. Sie stehen nicht im Verbande der übrigen, heben sich vielmehr aus der Zeit heraus. [...] Wesentlich ist, daß [sic!] die *correspondances* einen Begriff der Erfahrung festhalten, der kultische Elemente in sich schließt.“¹¹⁸ Diese besonderen Tage des Eingedenkens sind nicht datierbar und stehen jenseits des normalen Zeitverlaufs. Es sind Momente, in denen die Zeit offenbar angehalten ist und in denen eine andere, nicht zerstörerische Zeit enthalten ist. Diese Zeit ist nicht von Erlebnissen bestimmt, sondern von Erfahrung geprägt. Das Eingedenken steht somit im Gegensatz zu der im modernen Alltag erfahrenen ‚leeren‘ Zeit. Bei Baudelaire ist der Inhalt dieser wenigen und seltenen Tage des Eingedenkens die kultische Erfahrung *correspondance*. „Die *correspondances* sind die Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte. Was die festlichen Tage groß und bedeutsam macht, ist die Begegnung mit einem früheren Leben“,¹¹⁹ interpretiert Benjamin Baudelaires Poesie. Die Tage des Eingedenkens haben also die Funktion mit anderen Zeiten in Kontakt zu treten. Die „Begegnung mit dem früheren Leben“ ist ihre essentielle Funktion.¹²⁰ Für einen Moment wird die Distanz zwischen unterschiedlichen Zeiten aufgehoben. Ein Augenblick, der die temporale und räumliche Dimension in sich zusammenfallen lässt. „Sie [die *correspondances*] erzählen von einer Welt, die selbst nicht historisch ist, sondern vor oder neben der Zeit liegt und die Spuren eines paradisischen Ortes enthält, in welchem die Zeit selbst beginnt und zugleich endet“¹²¹, formuliert Wolfgang Bock. In dem Gedicht *La vie anterieur* sieht Benjamin diese Begegnung durch die Zeit in den paradisischen Bildern gegeben. Die Data der Vorgeschichte, die krisensichere Erfahrung, werden durch einen unwiederbringlich verlorenen, kultischen Ort jenseits der Zeit aufgerufen. Mit dem Motiv des Garten Edens, der in der Moderne endgültig verloren ist, welches seine Wirkung aber nicht eingebüßt hat, wird die Erinnerung an die Bedeutung dieses Ortes hergestellt. In diesem utopischen Bild drückt sich die Hoffnung auf Ewigkeit, eine sinnvolle und erfüllte Zeit, auf Glück und die Sehnsucht nach der Erfahrung von Einheit aus. Im Augenblick der Erinnerung steigt dieser Gegenort zur städtischen Zivilisation auf und zeigt eine Möglichkeit der individuellen Selbstentfaltung in Harmonie mit den Anderen. Dieser Augenblick ist eine Erfahrung, die in der alltäglichen Welt eine Utopie bleiben muss.¹²² Die Korrespondenzen werden, wie bei Proust, auch durch den Geruch einer Frau oder den Duft des Haares hervorgerufen. Gerade der Geruch ist am besten geeignet die Erinnerung unmittelbar

¹¹⁸ Ebd., S. 637.

¹¹⁹ Ebd., S. 639.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 637–639.

¹²¹ Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 70.

¹²² Voßkamp, Wilhelm: „Möglichkeitssinn und Utopiemodelle“, *Gegenworte* Heft 10 (2002), S. 60–63.

heraufzubeschwören und dadurch das Zeitbewusstsein außer Kraft zu setzen. Und auch wenn Baudelaire, wie Proust, diese Momente teilweise als synästhetische beschreibt, die so an den Allsinn der Romantiker erinnern, wird bei ihm die Erfahrung von Einheit von einer mystischen in eine ästhetische Sphäre verschoben; er stellt ein kultisches oder religiöses Erbe mit künstlerischen Mittel her.¹²³

Die Bestandteile dieser rituellen Erfahrung sind Baudelaire noch bekannt, und gerade weil er um sie weiß, kann er ihren Verlust besonders gut ermessen und in seine Poesie eingehen lassen. Dem modernen Menschen kommt die Erfahrung mit steigender Distanz zu kultischen Ritualen, die eine Vereinigung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis hervorrufen konnten, zunehmend abhanden; übrig bleiben nur leere Zeichen – wie das Läuten der Kirchenglocken am Feiertag. Diese Entfremdung von tradierten Ritualen und die zersprengten Stücke der echten Erfahrung findet Benjamin in der ästhetischen Form der Gedichte *spleen* und *vie intérieure*.¹²⁴ So beinhalten die *Fleur du Mal* auch das Scheitern und zeigen ungeschönt den Gefühlszustand der Gesellschaft und des Individuums der baudelaireschen Gegenwart. Nicht immer kann eine Korrespondenz hergestellt werden und nur selten findet sich Trost. Baudelaires Welt ist bereits von Schockerlebnis, Verlust und *ennui*¹²⁵ gezeichnet.¹²⁶ Diese Gegensätzlichkeit findet auch Ausdruck in den ungleichartigen Zeitrechnungen *spleen* und *ideal*, zwei unterschiedliche Prinzipien, die Baudelaires in seiner Dichtung gegenübergestellt.¹²⁷

Das *ideal* ist der Inbegriff der Vergeistigung und ein Zustand, in dem sich die Kraft des Eingedenkens entfalten kann. Sein geschichtsloses Zeitmaß ist die Dauer, ein virtuelles Maß, das jenseits der chronologischen Zeit existiert. Im Gedächtnis lässt sich die Zeit ganz im Sinne der *memoire involontaire* überwinden. Die Bilder, die im Zuge einer unwillkürlichen Erinnerung auftauchen haben Aura.¹²⁸ Dem *ideal* entgegen setzt Baudelaire den *spleen*. Er verdeutlicht darin die moderne Zeit als geschichtslos und verdinglicht. Gleichzeitig ist die Wahrnehmung der Zeit extrem geschärft. Der moderne Mensch empfindet durch entfremdete Arbeitsbedingungen, gegen Erfahrung ‚abgedichtet‘, nur noch eine leere Zeit, die unaufhaltsam verrinnt. Permanent aufmerksam und zur ständigen Schockabwehr bereit findet er keinen Zugang mehr zur kollektiven Erfahrung und bleibt als Individuum ohne Aussicht auf Trost vereinzelt. Im *spleen* kommt Baudelaires eigene Erfahrung der Lebensüberdrüssigkeit zum Ausdruck. Eine alte Empfindung, wie Benjamin bemerkt, die durch die neu eintretende Selbstentfremdung zu einer modernen wird.¹²⁹ Mit dem Spiel, dem Flanieren und dem Sammeln wird gegen die Leere und Sinnlosigkeit des *spleen* angekämpft, denn er ist der Ausdruck für einen Zustand in dem es keine Entwicklung gibt

¹²³ Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 70.

¹²⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 643.

¹²⁵ Mit *ennui* beschreibt Baudelaire in den *Fleur du Mal* ein bestimmtes Gefühl von Langeweile, Gleichgültigkeit und Überdrüssigkeit, das für den Großstadtmenschen jener Zeit kennzeichnend ist.

¹²⁶ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 641f.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 1187.

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 6462.

¹²⁹ Vgl. Ebd., S. 659.

und der dennoch von Unruhe geprägt ist. Der *spleen* ist die Erfahrung des Immergleichen: die Erfahrung, dass Gott tot ist.¹³⁰

Baudelaire stellt die Unumkehrbarkeit des Erfahrungsverlusts in der Moderne ungeschönt dar; ohne Aura und Vorgeschichte kann nur noch der Tod eine tiefgreifende Erfahrung zeitigen – die Verlusterfahrung. „Es gibt für die Menschen wie sie heute sind nur eine radikale Neuigkeit - und das ist immer die gleiche: der Tod“¹³¹, hält Benjamin in *Zentralpark* fest. Um dem modernen Menschen die Bedeutung einer Erfahrung geben zu können, scheut Baudelaire nicht vor der „Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis“ als folgerichtige Konsequenz zurück.¹³² Er bringt die Spannung zwischen *spleen* und *ideal* ebenso wie die zwischen Erfahrungsverlust und Verlusterfahrung auf den Punkt und findet trotz oder gerade im Verlust die Möglichkeit einer neuen ästhetischen Form. Ein Stilmittel, das gegenläufige Prinzipien einschließt, ist unter anderem die Allegorie. In der Allegorie kann die in der Moderne bruchstückhaft gewordene Erfahrung festgehalten werden. „Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe“¹³³, verdeutlicht Benjamin. In Benjamins Interpretation von Baudelaires Gedichten scheint also der Verlust der historischen Erfahrung nicht endgültig und vollständig eingetreten zu sein. Diese ist zwar als Einheit unzugänglich geworden, sie findet aber dennoch ein Überleben in Fragmenten. Dies weckt die Hoffnung, dass der Zugang zu den Inhalten der Erfahrung nicht für immer verloren ist.¹³⁴ Die Bruchstückhaftigkeit, wie er sie in den Gedichten *spleen* und *La vie anterieur* ausmacht, ist Anzeichen der „Zersprengung der echten historischen Erfahrung“^{135, 136}, die aufgrund des geschärften Bewusstseins unvermeidbar geworden ist. Was aber in Teilen überlebt, kann vielleicht wieder rekonstruiert werden und weiterhin fruchtbar sein. Grundlage hierfür ist die Beschäftigung mit dem Verlust in Form einer detaillierten Hinwendung zu dem, was vom Verschwinden bedroht ist. Leugnung oder Verdrängung betrachtet Benjamin als eine unangemessene und unfruchtbare Reaktion.

Marcel Proust, der in seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* die Figur des Erzählens in die Gegenwart rettet und die Erfahrung künstlerisch herstellt, wird von Benjamin in diesem Punkt kritisiert. Bei Proust, der von Henri Bergson beeinflusst wurde, taucht das Eingedenken als *memoire involontaire* auf. Er meint damit ein Erinnern, das dem Vergessen näher als dem bewussten Erinnern ist. Es handelt sich um eine Art Assoziationstechnik, die eine Verschränkung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt.¹³⁷ Die Bilder die im Eingedenken aufsteigen sind „zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder“¹³⁸. Prousts Schilderungen der

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 658–661 und S. 673.

¹³¹ Ebd., S. 668.

¹³² Vgl. Ebd., S. 653.

¹³³ Ebd., S. 666.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 643.

¹³⁵ Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 75.

¹³⁶ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 643.

¹³⁷ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II, 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 311.

¹³⁸ Ebd., S. 323.

memoire involontaire wertet Benjamin, auch wenn sie ihn stark beeinflussen, als ungenügend und restaurativ. Benjamin bemängelt die Zufälligkeit und Privatheit der proustschen Konzeption.¹³⁹

Henri Bergsons grenzt in seinem Werk *Matière et Mémoire* die Erfahrung von einer reinen Akkumulation von Eindrücken ab und unterscheidet die sogenannte wirkliche Erinnerung (*mémoire pure*) von dem gewöhnlichen menschlichen Erinnerungsvermögen.¹⁴⁰ Bei ihm wiederum wird die Vergegenwärtigung der *durée*, Zeit der Dauer und des Eingedenkens, eine rein intellektuelle Operation; der Erfahrungsverlust kann ihm zufolge durch geistige Leistung abgefedert werden. Bergsons Ordnung geht von einer immer fortwährenden, unabhängig von den Menschen andauernden und von der Geschichte unbeeindruckten eher naturwissenschaftlichen Kraft, der *durée*, aus.¹⁴¹

Nach Benjamin sind Erfahrung und Tradition aber grundsätzlich in einem gefährdeten Zustand: es kann nicht jederzeit denkerisch auf sie zugegriffen werden, sondern sie müssen immer wieder neu hergestellt, aktualisiert und durch einen konstruktiven Prozess bewahrt werden.¹⁴² Während Prousts *memoire involontaire* und Bergsons *durée* ganz in der Dimension des Irdischen verbleiben, geht Baudelaire, nach Benjamin, darüber hinaus. Bergson schließt, indem er den Tod leugnet, die historische Erfahrung aus seiner Theorie aus, Baudelaire hingegen stellt sich dem Verlust und wendet, indem er die Schrecken und Entfremdung in seiner ganzen Blöße zeigt, ein ursprünglicheres und machtvolleres Verfahren an.¹⁴³

Mit dem Eingedenken erweitert Benjamin den konventionellen Begriff der Erfahrung und schließt mit ihm auch eine kollektive Erinnerung bzw. etwas wie ein kulturelles Gedächtnis ein.

Der Begriff Eingedenken ist ihm aus der jüdischen Tradition ebenso wie aus Henri Bergsons philosophischen Texten bekannt.¹⁴⁴ Das Eingedenken ist für Benjamin ein wichtiger Begriff seines Zeitdenkens, mit dem er in unterschiedlichen Texten eine spezifische Form der Erinnerung und Zeiterfahrung verdeutlicht. Im Eingedenken wird die Zeit weder homogen noch leer erfahren. Es findet ein Zusammentreten unterschiedlicher Zeiten statt, wodurch eine Verbindung durch die Zeit und damit ein eigenes Geschichtsbewusstsein hergestellt wird.¹⁴⁵ Es wird damit ein Moment markiert bei dem Vergangenheit und Jetzt in Kontakt treten und dadurch Erfahrung übermittelt wird. Für einen Augenblick werden Vergangenheit und Zukunft im Jetzt eins.¹⁴⁶ Die Erfahrung setzt die Linearität außer Kraft, unangetastet von der physikalischen Zeit und nicht messbar.

¹³⁹ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 609–611.

¹⁴⁰ Vgl. Münster, Arno: „Eingedenken‘ – ‚*mémoire pure*‘ und ‚*mémoire involontaire*‘. Walter Benjamin im philosophisch-literarischen Spannungsfeld zwischen Henri Bergson und Marcel Proust“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, Bd. 2, München: Fink 1999, S. 1135–1146, hier S. 1136.

¹⁴¹ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 637–639.

¹⁴² Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 77f.

¹⁴³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 640–643.

¹⁴⁴ Vgl. Münster: „Eingedenken‘ – ‚*mémoire pure*‘ und ‚*mémoire involontaire*‘. Walter Benjamin im philosophisch-literarischen Spannungsfeld zwischen Henri Bergson und Marcel Proust“, S. 1136.

¹⁴⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 701–704.

¹⁴⁶ Vgl. Waldow, Stephanie: *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 32f.

Aktualisierung, Fort- und Nachleben

Mit diesen Übernahmen von und der Abgrenzung zu Bergson und Proust wie auch durch die Lesart der baudelairschen Poesie eröffnet sich ein wesentlicher Aspekt des benjaminschen Denkens. Für ihn ist der Verlust keiner, der mit dem Tod abgeschlossen ist und damit auch nicht endgültig; er glaubt an eine Rettung und neue Möglichkeiten. Bohrer betont, dass – im Gegensatz zu Benjamins Interpretation – für Baudelaire jeder Augenblick schon verabschiedet und somit ein „immer schon und je Gewesener“¹⁴⁷ ist. In seinem Denken ist es nicht möglich Vergangenes zu restituieren; es gibt weder eine Rettung der Dinge noch der „Data der Vorgeschichte“ – es handelt sich um einen unwiederbringlichen, endgültigen Verlust.¹⁴⁸ Der Blick Benjamins jedoch sieht, auch wenn Vergangenes nie in seiner Gänze zurück gewonnen werden kann, eine Möglichkeit Anteile zu bewahren bzw. zu aktualisieren; er gibt die Dinge nicht verloren, sondern gewinnt „gerade in der Zeitversetzung ihre imaginative Essenz zurück.“¹⁴⁹ Gerade der „Augenblick des Nicht-mehr-Seins“ ist für ihn ein Moment in dem den Dingen eine bestimmende Relevanz zukommt und daher entscheidender Impuls für eine Hinwendung.¹⁵⁰ Gerade im Angesicht des Verlusts kann eine ästhetische Rettung bzw. Aktualisierung etwas Anderes, Neues und doch mit dem Wiederholten in Beziehung Stehendes ermöglichen. Verlust bietet gleichsam eine günstige Grundlage für ästhetische Neubestimmungen.¹⁵¹ In diesem Sinne kann der Text über Baudelaire auch als eine „Wiederbelebung der Tradition im Geiste der Aktualisierung“ gelesen werden.¹⁵² Durch die kritische Hinwendung zu Vergangenem oder vom Vergessen bedrohtem findet eine für Benjamin typische Bewegung statt, die Tod und Verlebendigung gleichermaßen beinhaltet. Diese ist die Wiederholung des Verlusts und damit die Bestimmung des Fortlebens, das immer auch eine Verschiebung impliziert. Der Prozess des Erinnerns und die Arbeit des Gedächtnisses mit seinen komplexen Prinzipien der Verknüpfung, Ordnung und Memorierung spielen dabei eine essentielle Rolle. Jeder Blick wird durch das Gedächtnis bestimmt und ist, da das Gedächtnis einer ständigen Veränderung unterliegt, niemals gleich.¹⁵³

Eine Vielzahl von Formulierungen und Gedanken belegen, dass Benjamin den Werken ein eigenes Leben zugestanden hat. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* spricht er z. B. vom „Leben der Werke und Formen“ und im *Passagen-Werk* vom „Nachleben der Werke“.¹⁵⁴ Besonders offensichtlich wird Benjamins kultureller Lebensbegriff in dem Text *Die Aufgabe des Übersetzers*,

¹⁴⁷ Bohrer, Karl Heinz: „Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 478–493, hier S. 490.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 490f.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 491.

¹⁵⁰ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk II*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Gesammelte Schriften, V, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 1001.

¹⁵¹ Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 83.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild*, Wien: Carl Hanser Verlag 2000, S. 39.

¹⁵⁴ Vgl. Weidner, Daniel: „Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin“, in: Weidner, Daniel und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Benjamin-Studien 2*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 161–178, hier S. 161f.

der seiner *Fleur du Mal* Übersetzung vorangestellt ist: „Vielmehr nur wenn allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist, Leben zuerkannt wird, kommt dessen Begriff zu seinem Recht. Denn von der Geschichte, nicht von der Natur aus, geschweige von so schwankender wie Empfindung und Seele, ist zuletzt der Umkreis des Lebens zu bestimmen.“¹⁵⁵ Nicht nur Organisches hat somit ein Leben, sondern alles wovon es eine Geschichte gibt.¹⁵⁶ Damit ist aber eben nicht gemeint, dass Bilder im biologischen Sinne lebendig sind, sondern dass die Wirkungskraft eines Werks einem eigenen Rhythmus folgt.¹⁵⁷ Kunstwerke haben ein Eigenleben, das nicht festgeschrieben und für immer und in jeder Zeit in gleicher Weise erschließbar ist. Die Relevanz bzw. Essenz eines Werks bleibt aber über die Zeit erhalten und kann dann zu einem anderen Zeitpunkt ihre Wirkung entfalten. Wann diese zur Lesbarkeit gelangt ist wiederum Teil ihrer eigenen Rhythmicität. Dabei bedeutet das Herstellen von Lesbarkeit kein Wiedererkennen eines Urbilds, sondern ein anverwandeln der Sinneseindrücke. Lesen ist so gesehen ein andauernder Prozess der Umformung und des Umarbeitens, bei dem Fremdes in Eigenes verwandelt wird. Kunstwerke werden auf diese Weise als Medium der Kunst gedacht, die durch Übersetzungsakte einer kontinuierlichen Verwandlung unterliegen.¹⁵⁸ Gleichzeitig operieren Kunstobjekte oder gemachte Dinge überhaupt als Aufbewahrungsorte bzw. Speicher spezifischen Wissens und des kulturellen Gedächtnisses. Dabei findet keine Leugnung der Vergänglichkeit an sich statt, wie Benjamin sie bei Bergson diagnostiziert; im Gegenteil: gerade die Vergänglichkeit und die Bedrohung durch den Verlust bilden den Mittelpunkt dieser Denkweise. So ist das Nach- und Fortleben kein einfaches Weiterleben im Sinne eines Fortdauerns, sondern unterscheidet sich vom ursprünglichen Leben. Das Nachleben bildet gleichsam die Zäsur zum Leben und ist von jenem gänzlich abgelöst. In seiner Eigenständigkeit und Eigenzeitlichkeit bildet es unsinnliche Ähnlichkeiten aus, es verändert seine Form und Erscheinung, besitzt aber die Kraft, die in ihm ‚konservierte‘ Bedeutung weiterzugeben. Bettine Menke analysiert diesen Prozess und bezeichnet „*alle Modi der Destruktion und Ausfällung*“ bei Benjamin als Formen des Nachlebens.¹⁵⁹ Menke beschreibt diesen Vorgang vor allem in Bezug auf Allegorie und Zitat. Das Zitat erfolgt nachträglich, ist Ausdruck einer kritischen Auseinandersetzung, und ist gleichzeitig die Wiederholung. Den Prozess, durch den der Gegenstand zu einer Allegorie, also zu einem zeichenhaften wird und durch den er die Zeit überdauern kann, nennt Benjamin Mortifikation. Der Gegenstand wird aus seinem ursprünglichen Beziehungsgeflecht herausgerissen, kritisch zersetzt

¹⁵⁵ Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9–21, hier S. 11.

¹⁵⁶ Vgl. Weidner: „Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin“, S. 168.

¹⁵⁷ Vgl. Didi-Huberman, Georges: „The Supposition of the Aura. The Now, The Then, and Modernity“, in: Benjamin, Andrew (Hrsg.): *Walter Benjamin and History*, London: Continuum International Publishing Group 2006, S. 3–18, hier S. 4.

¹⁵⁸ Vgl. Weidner: „Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin“, S. 164–167.

¹⁵⁹ Menke, Bettine: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“, in: Haverkamp, Anselm und Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 74–110, hier S. 86.

und gleichzeitig verdichtet. Ein Fortleben in der Tradition wird hergestellt und die Grundlage für ein Überdauern gelegt.¹⁶⁰

Die Aura

Einen wichtigen Baustein in Benjamins ästhetischem Denken spielt der Begriff der Aura, dessen Wurzeln, wie Bock anführt, in der jüdischen Theologie, der ästhetischen Theorie und der Magie liegen.¹⁶¹ In Bezug auf die Erfahrung hält Benjamin in *Über einige Motive bei Baudelaire* fest: „[...]so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt“.¹⁶² Die Aura eines Gegenstandes beinhaltet Bilder der unwillkürlichen Erinnerung; erscheinen die Aura und mit ihr diese Bilder wird dadurch eine Erfahrung übermittelt. Die Aura stellt damit den Teil eines Kunstwerks oder Gegenstands dar, der über den sichtbaren Bereich hinausgeht.¹⁶³ Beides, Aura und Übung, sind Aspekte, die in der Moderne vom Verschwinden bedroht sind. Die Aura, die der ‚alten Ordnung‘ anzugehören scheint, wird mit zunehmendem technischen Fortschritt, der florierenden Warenwirtschaft und dem Wachsen der Städte verabschiedet. Für diesen Vorgang führt Benjamin im wesentlichen zwei Gründe an: die Möglichkeiten und Folgen der technischen Reproduktionsmittel und das Aufkommen der urbanen Menge mit ihrem Wunsch sich die Dinge näher zu bringen.¹⁶⁴ Damit gehen Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmung, also auch der Kunstrezeption und -produktion einher. Den Verlust der Erfahrung und den Niedergang der Aura beschreibt Benjamin als parallele, einander bedingende Entwicklungen. Während in den Baudelairestudien aus den Jahren 1938/39 vor allem die Vermessung des Verlusts im Mittelpunkt steht, werden in *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahr 1935 noch stärker die neuen Möglichkeiten, die sich durch die Veränderungen ergeben und auch die negativen Aspekte der Aura berücksichtigt. Zum ersten Mal findet sich der Begriff Aura bereits in Benjamins *Protokollen zu Drogenversuchen* aus dem Jahr 1927.¹⁶⁵ Hier wird deutlich, dass der Begriff für ihn negativ konnotiert ist und er ihn zu einem mystischen Verständnis abzugrenzen versucht: „Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 85–87.

¹⁶¹ Vgl. Bock, Wolfgang: „Walter Benjamin und die Sterne. Anmerkungen zu magischen Elementen in Benjamins Theorie der Mimesis und der Aura“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongress 1992*, München: Fink 1999, S. 408–424, hier S. 416.

¹⁶² Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 644.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 440.

¹⁶⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 559.

Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung [sic!] in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.¹⁶⁶

Bereits hier wird offensichtlich, dass neben der echten Aura auch etwas wie eine unechte oder Pseudoaura existiert. Zugleich wird ein wesentlicher Punkt des benjaminschen Aurabegriffs festgehalten: Sie kann alle Dinge umgeben. Die Aura ist etwas sich veränderndes, das alle Dinge *ornamental* umgibt. Das Ornament steht für Mehrdeutigkeit, so notiert Benjamin an anderer Stelle: „Es gibt keins [sic !] [Ornament - Anm. d. Verf.], das sich nicht mindestens von zwei verschiedenen Seiten ansehen [sic !] ließe: nämlich als Flächengebilde oder aber als lineare Konfiguration.“¹⁶⁷ Die Aura ist somit nichts Statisches oder Eindeutiges, sondern sowohl ein dynamisches flächiges Gebilde als auch eine ausgedehnte Ordnung oder Verteilung im Raum. Ein „Gebilde“ zeichnet sich, nach Rautzenberg, durch eine Sichtbarkeit aus, die „sich im fluiden Zustand des Zur-Erscheinung-Kommens befindet, ein ‚Bild‘ im Prozess des Bildwerdens also, das aber nicht zum Abschluss kommt, nie zu fester Form gerinnt.“¹⁶⁸ Die Aura ist demnach immer ungeschlossen, offen und in Veränderung begriffen, daher vielfältig interpretierbar und ein Synonym für die Pluralität der sinnlichen Wahrnehmung. Das Ornamentale kann auch als ein Umbruch von Linearität in Mehrsinnigkeit erfahren werden und fungiert wie Anja Lemke bemerkt zudem „als Bindeglied zwischen Bild und Sprache“.¹⁶⁹ Gleichzeitig nimmt die Aura in ihrer Umschließung auch die Funktion einer Rahmung ein, die damit den Unterschied zum Bildraum bildet und diesen einfasst.¹⁷⁰ Zudem sieht Benjamin das Ornament als Ergebnis des mimetischen Vermögens, von dem später noch die Rede sein wird.¹⁷¹

In *Eine kleine Geschichte der Photographie* aus dem Jahr 1931 definiert Benjamin die Aura ähnlich wie einige Jahre später in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* als: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“¹⁷²

Die Aura wird hier als ein Teil des Kunstwerks fundiert. Wenn Benjamin schreibt, man könne die Aura atmen, dann rekurriert er auf die ursprüngliche Bedeutung des Worts als Luft, Hauch, Wind

¹⁶⁶ Ebd., S. 588.

¹⁶⁷ Ebd., S. 603.

¹⁶⁸ Vgl. Rautzenberg, Markus: „Opazität“, *Rheinsprung 11* 04 Streitbilder. *Controversial Images* (2012), S. 136–150, hier S. 138.

¹⁶⁹ Vgl. Lemke, Anja: *Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Königshausen & Neumann 2005, S. 84–86.

¹⁷⁰ Vgl. Bock, Wolfgang: „Dialektik des Nebels. Zu den Motiven der Wolken und des Wetters bei Walter Benjamin“, in: Engell, Lorenz, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hrsg.): *Wolken*, Weimar: Verlag der Bauhaus Univ. 2005, S. 125, <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/764> (zugegriffen am 31.1.2015).

¹⁷¹ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II, 3*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 958.

¹⁷² Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 440.

und Duft.¹⁷³ Hier ist etwas nicht Sichtbares und doch sinnlich Wahrnehmbares gemeint, das ebendiesen Augenblick, in dem die unwillkürliche Erinnerung über den Betrachter einbricht, hervorruft. Das Gebilde des Ornamentalen ist nun ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit; ein multidimensionales Gewebe, das an eine offene, rhizomartige Struktur denken lässt, die nach Deleuze und Guattari auch dem menschlichen Denken zugesprochen werden kann.¹⁷⁴ Mit dieser Art Zeit und Raum zu betrachten wird eine hierarchische durch eine zentrumsfreie Struktur ersetzt. Es bilden sich Anknüpfungspunkte zu ‚netzartigem Denken‘ und Strukturen des Virtuellen.

Die Aura wird von Benjamin auch als etwas in der Ferne Liegendes, das von räumlichen und zeitlichen Aspekten beeinflusst wird, bestimmt. Die Unnahbarkeit ist der Aura aufgrund ihrer Herkunft aus dem Kult zu eigen, denn seinen Ursprung hat das Auratische in der Ritualfunktion des Kultgegenstands. Demzufolge ist immer magisch bzw. religiös fundiert.¹⁷⁵ Auch wenn sich das Werk materiell in unserer Nähe befindet, so bleibt uns doch seine Erscheinung fern. Die Aura ist somit durch Unnahbarkeit und Unverfügbarkeit gekennzeichnet.¹⁷⁶ Wie ein Kultgegenstand gibt sie nicht alles von dem Bild sofort frei, sondern hält etwas im Verborgenen. Durch Ruhe und Hinwendung trifft sie in einem bestimmten Augenblick auf das wahrnehmende Subjekt im Hier und Jetzt. Als „*einmalige Erscheinung einer Ferne*“ ist die Aura etwas räumlich und zeitlich Einzigartiges; etwas nicht vollständig Erreichbares, Vergangenes, Zukünftiges oder Anderes. Der Augenblick, in dem die Aura auf den Betrachter trifft, ist der Moment, in dem wie Mersch schreibt „die Anschauung durch Anderes berührt“¹⁷⁷ wird. Das angeblickt werdende verändert also den Blickenden. Wird der Begriff aus dem ausschließlichen Denkschema der Religion und des Kultes herausgelöst, kann mit der Aura auch eine historisch und anthropologisch fundierte, spezifische Betrachtungsweise beschrieben werden. Die Aura ist damit nicht mehr nur im Bereich des Glaubens und der Illusion beheimatet. Das bedeutet auch, dass das unerwartete Erscheinen der Aura dann nicht mehr mit einer religiösen Epiphanie gleichzusetzen ist, sondern diese nur ihre historische Wurzel darstellt. Sie ist ebenso Gegenstand von Phantasie, eine Mischung aus Erwartung und Erinnerung. Vor allem bezeichnet sie ein Vermögen der Distanz, einen Bereich jenseits des Habens.¹⁷⁸

Aus der „ornamentalen Umzirkung“ ist das „Eingebettet sein in den Zusammenhang der Tradition“¹⁷⁹ geworden, das die Einzigartigkeit des Kunstwerkes ausmacht. Teil der Aura sind offenbar historische Ablagerungen und Beziehungen. Die geschichtliche Zeugenschaft ist die

¹⁷³ Vgl. Hocquenghem, Guy und René Schérer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 75–86, hier S. 75.

¹⁷⁴ Vgl. Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 5–17.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 441.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 481 und S. 647.

¹⁷⁷ Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 27.

¹⁷⁸ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 141–147.

¹⁷⁹ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 441.

Quelle für ihre Originalität und Autorität, ebenso belegt sie, dass die Aura mit einer zeitlichen Dauer einhergeht. Die Tradition ist, wie Benjamin betont, wandelbar.¹⁸⁰

In der auratischen Wahrnehmung bilden der Gegenstand und sein „schöner Schein“ eine Einheit. Schönheit umfasst das *ganze Ding* – Form und Inhalt sind kongruent. Wobei die Aura eine Hülle oder Umgebung des Gegenstands bildet.¹⁸¹ Der Körper und seine Aura sind untrennbar miteinander verbunden und damit darin sowohl Aspekte des Mythischen als auch des Realen bzw. Materiellen eingeschlossen.¹⁸²

An den frühen Fotografien wie der Daguerreotypie findet Benjamin die Aura noch, da es sich nicht um Momentaufnahmen handelt, die das Bild im Bruchteil einer Sekunde festhalten, sondern um ein Verfahren, bei dem durch die lange Belichtungsdauer die Modelle förmlich in die Aufnahme hineinwachsen. Im Gegensatz zu den späteren Fotografien, die er als Beispiel für eine Zertrümmerung der Aura anführt, sind diese noch „angelegt zu dauern“ und besitzen eine eindringlichere Wirkung.¹⁸³ Ihre Aura kann zurückblickend entdeckt werden. Was sie ausmacht ist offenbar ein Wirklichkeitspartikel, der in sie eingeht und den sie durch die Zeit transportiert. Dieser konservierte Realitätsteil aus der Vergangenheit besitzt eine andauernde Gültigkeit bzw. Relevanz. So kann er noch rückblickend aus einer anderen Zeit wahrgenommen werden:

„[...]in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß [sic !] wir, rückblickend, es entdecken können.“¹⁸⁴

Die frühen Fotografien besitzen Authentizität, stehen mit der Wirklichkeit im Austausch und in ihnen berühren sich die Gegensätze. Es sind keine glatten, eindeutigen Abbilder eines flüchtigen Moments, sondern von Dauer geprägte Bilder mit magischer Wirkung.¹⁸⁵ Für einen kurzen historischen Zeitraum kann die Fotografie ein „*großes geheimnisvolles Erlebnis*“ sein.¹⁸⁶ Benjamin erläutert, dass dies nur durch das spezifische Zusammenspiel von Fotograf, Technik und Modell zu erzielen sei. Der Fotograf ist dabei kein Geschäftsmann, der ein Kunstgewerbe ausführt und durch Inszenierung und Draperie versucht einen historisch früheren ‚künstlerischen‘ Stil zu imitieren. Die Modelle sind noch nicht versessen darauf ihr eigenes Bildnis zu betrachten, und auch die Verbreitung der Bilder ist zu dieser Zeit keine massenhafte.¹⁸⁷ Auch wird noch keine illusionistische Retusche angewendet. Die Objektive und die geringe Lichtempfindlichkeit der frühen Fotoplaten erfordern eine lange Belichtungszeit. Aus diesem Grund muss das Modell Stillhalten und wird durch das technische Verfahren gezwungen „in den Augenblick hinein zu

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 441f.

¹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 440.

¹⁸² Vgl. Hocquenghem/Schéer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, S. 76.

¹⁸³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 372.

¹⁸⁴ Ebd., S. 371.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 368.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 368–372.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 372 und S. 380.

leben“.¹⁸⁸ Auf den Fotografien entsteht ein absolutes Hell-Dunkel-Kontinuum, sozusagen als Spur der Aura und Verschränkung von Nähe und Ferne. Denn für Benjamin ist die Spur „die Erscheinung einer Nähe“ und die Aura „die Erscheinung einer Ferne“.¹⁸⁹ Indem sich die Aura zeigt, erscheint auch die Ferne, die durch ihr Erscheinen als Ferne erfahrbar wird.¹⁹⁰

Es ist nicht nur der technischen Entwicklung einer lichtempfindlicheren Optik, sondern einem Zusammenspiel verschiedener Faktoren geschuldet, dass die Aura schließlich aus den Bildern verdrängt wird. Benjamin schildert damit die Ambivalenz der fotografischen Technik: sie kann sowohl in abbildender oder imitierender Weise ihre Objekte „spiegelhaft aufzeichnen“ als auch in schöpferischer Weise konstruieren und sichtbar machen.¹⁹¹ Bei letzterer Handhabe, die er bei Atget vorfindet, bringen Fotografen verborgen liegende Aspekte der Wirklichkeit zum Erscheinen ohne dabei den Charakter des Geheimnisvollen aufzugeben. Die Leistung der Fotografien ist es, etwas sichtbar zu machen – ob durch Konstruktion oder Dekonstruktion. Es geht darum das aufzudecken, was Gefahr läuft in der Flüchtigkeit der Realität verloren zu gehen. Das Abbilden bzw.

Widerspiegeln der Wirklichkeit kann die tatsächliche Realität nicht ausreichend erfassen: Ein Bild eines Fabrikgebäudes sagt nichts über die soziale Wirklichkeit der Menschen, die dort tagtäglich arbeiten, aus. Es ist unumgänglich, dass ein wesentlicher Teil der gegebenen Umstände außen vor bleibt; diese Aspekte müssen künstlerisch hergestellt werden.¹⁹² Es wird damit deutlich, dass es nicht die Technik an sich ist, welche Benjamin für das Schwinden der Aura verantwortlich macht, sondern, dass der spezifische Umgang mit ihr und die Einstellung zu ihr sowie die Art und Gewohnheit der Betrachtung, also ein Wechselspiel von Produktions- und Rezeptionsprozess, die entscheidende Rolle spielen.

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beleuchtet Benjamin die technischen und gesellschaftlichen Umstände, die zu einer Zertrümmerung der Aura führen. Mit der technischen Reproduktion löst sich die Einmaligkeit des Hier und Jetzt eines Kunstwerks auf; die jeweils individuelle Geschichte des Gegenstands kann nicht mehr erfasst werden. Damit schwindet die Autorität des Originals, die im Wesentlichen auf Einmaligkeit und Dauer gegründet ist, denn seine Echtheit erhält das Werk durch seine einmalige Anwesenheit in der Zeit. Mit dem Verlust der Aura entfernt sich die Kunst weiter von dem Bereich des Rituals und der Religion sodass seine soziale Funktion schwindet. Die Kunst wird mit den Möglichkeiten der technischen Reproduktion also zunehmend säkularisiert; der Kultwert spielt keine Rolle mehr und der Ausstellungswert eines Werks wird immer wichtiger. Die massenhafte Vervielfältigung und Verbreitung, die Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit zeitigt eine neue Form der Rezeption: die zerstreute Wahrnehmung durch die Masse. Jetzt kommt das Bild zu den Menschen. Das Aufkommen der Masse und ihr Verlangen, der Dinge habhaft zu werden, läuft der Idee von

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 373.

¹⁸⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 560.

¹⁹⁰ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 135.

¹⁹¹ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 376–385.

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 384.

Einzigartigkeit, Verborgenheit und Geheimnis zuwider. Die „Überwindung des Einmaligen“ und der Wunsch der Menschen, sich „die Dinge »näherzubringen«“, sind, wie Benjamin festhält, Ausdruck einer Gesellschaft ohne Übung, die ihre Bilder durch Apparate herstellt.¹⁹³ Mit der Loslösung der Kunst aus ihrem religiösen und kultischen Kontext findet eine Verschiebung statt. Der Kultwert wandert in den Bereich der autonomen Kunst und bildet dort die zentrale Kategorie der Authentizität.¹⁹⁴ Das Aufkommen von Fotografie und Film stellt eine Zäsur dar: die Kunst verlässt den Bereich der Aura und ihrer Prinzipien und bekommt in der Konsequenz eine neue Funktion.¹⁹⁵ Ebenso muss sie mit anderen Maßstäben gemessen und in neuen Kategorien und Begrifflichkeiten beschrieben und analysiert werden.

Während Benjamin im Baudelairetext der Aura vor allem im Angesicht des Verlusts begegnet und diesen mit kritischer Melancholie betrauert, zeigt sich im Kunstwerk-Essay deutlich, dass er der Zertrümmerung der Aura auch positive Aspekte abgewinnen kann. Eine zukünftige oder zeitgemäße, neue Kunst wird erst durch die Erschütterung der Tradition und das Schwinden des Kultwerts ermöglicht. Durch diesen Prozess kann sich die Kunst aus ihrem „parasitäres Dasein am Ritual“ lösen.¹⁹⁶ Die Entzauberung der Kunst ist also gleichzeitig auch ihre Emanzipation. Die neue Kunst kann aus diesem Grund nicht mehr den alten Gestaltungs- und Wirkungsprinzipien folgen.¹⁹⁷

In *Über einige Motive bei Baudelaire* macht Benjamin auch die Beziehung zwischen Aura und Erfahrung deutlich. Die Aura versammelt Erfahrung und in der Vergangenheit Liegendes in sich und wird in diesem Text als „berührender Blick“ definiert.¹⁹⁸

Den Betrachter trifft nun die Aura als ein Blick. Dem Gegenstand wird somit eine aktive Rolle zu teil, er gewinnt Macht über den Betrachter.¹⁹⁹ Der Betrachter wird von einer Ferne bzw. etwas Abwesendem angeblickt und erfährt dadurch einen Moment des Entzugs.²⁰⁰ In dem Augenblick, in dem die Aura den Betrachter trifft bzw. der Gegenstand zurückblickt drängen sich dem Betrachter unwillkürlich unbewusste Bilder, Gefühle und Erinnerungen auf. Es ist der Augenblick in dem verschiedenen Zeiten zusammentreffen und miteinander korrespondieren.²⁰¹ Auch wenn der Betrachter sich bei diesem Vorgang in einer passiven Position befindet, bleibt er dennoch maßgeblich involviert, denn seine Disposition spielt dabei eine wesentliche Rolle. Subjekt und Objekt werden im Augenblick „zu einem Stoff vernäht“.²⁰²

¹⁹³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 440 und S. 644.

¹⁹⁴ Vgl. Hocquenghem/Schéer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, S. 76.

¹⁹⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 437–443.

¹⁹⁶ Ebd., S. 442.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 645.

¹⁹⁸ Vgl. Weingart, Brigitte: „Faszinationsanalyse“, in: Echterhoff, Gerald und Michael Eggers (Hrsg.): *Der Stoff, an dem wir hängen: Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 19–31, hier S. 25.

¹⁹⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 560.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 396.

²⁰¹ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 137.

²⁰² Vgl. Weingart: „Faszinationsanalyse“, S. 26–27.

Der Aurabegriff ist in *Einige Motive über Baudelaire* deutlich positiver zu sehen als im Kunstwerkeaufsatz. Die Aura ist nicht nur der täuschende Schleier, der den Blick hindert, sondern bildet auch die Grundlage für die Möglichkeit einer Erfahrung. Sie existiert als etwas sichtbar Verborgenes, das der Blick erforschen muss. Dennoch liegt ihr Kern oder Gehalt jenseits der visuellen Wahrnehmung. Sie ist etwas, das der Kontemplation bedarf und das sich abhängig von Zeitpunkt und Zustand des Individuums als immer Neues eröffnet – sich immer wieder anders offenbart. Wie eine Sehnsucht oder Hoffnung, ist die Aura etwas, das nicht vollständig aufgeklärt, nicht definitiv und nicht rational beschrieben werden kann.²⁰³ An einem Gemälde kann sich der kontemplative Blick nicht satt sehen, denn es bietet im Gegensatz zum technisch reproduzierten Abzug einen Überschuss. Es stillt keinen Wunsch, kein Bedürfnis und keine Sehnsucht sondern nährt sie. Es erschöpft sich niemals indem es in seiner Verschleierung etwas Ursprüngliches auf immer andere Weise preisgibt.²⁰⁴ Der auratische Bereich ist somit gekennzeichnet durch ein nicht abbildbares ‚Mehr‘, das mit dem Auge allein nicht zu ergründen ist. Man kann sagen die Aura ent- und verhüllt gleichzeitig.

Der Blick der Dinge

Für die Erscheinung der Aura ist auf der einen Seite ein kontemplativer Blick oder eine spezifische Hinwendung des Betrachters, auf der anderen Seite das Werk oder Ding wichtig. Durch diese Verbindung kann zwischen den beiden eine Wechselbeziehung entstehen. Der vom Mensch angesehene Gegenstand gibt sich – und damit mehr als der Betrachter visuell wahrnehmen kann – preis. Seine Verhüllung behält immer einen Teil der Erscheinung ein und macht ihn zu einem Geheimnis oder Rätsel, das wiederum das Reflexionsvermögen seines Betrachters stimuliert. So formuliert Bock: „Die Gabe des Gegenübers muss reflektorisch dazu verarbeitet werden, das eigene Reflexionsvermögen im Sinne einer Weiterentwicklung anzuheben, in der innere und äußere Motive miteinander verknüpft sind.“²⁰⁵ Auf diese Weise verändert sich der Blick auf das Ding, was wiederum dazu führt, dass dieses sich verändert und anders erscheint. So verändert es in der Folge wiederum den Blick, der es trifft. Auf diese Weise entsteht, wie Bock weiter ausführt, ein gegenseitiges „Entwicklungscontinuum“.²⁰⁶ Der Gegenstand als Reflexionsmedium entscheidet mit, was der Betrachter an ihm erkennen kann. Gemeinsam können sich beide Seiten aneinander weiterentwickeln. Mensch und Dinge stehen in einer gegenseitigen Reflexionsbeziehung.²⁰⁷ Der Blickwechsel zwischen Mensch und Ding wird zu einem dauernden Vorgang, der an den Allsinn in der Romantik erinnert.²⁰⁸ Dieser alles umfassender Tiefensinn wird, wie Jean Clair schreibt, auch als eine Art Unbewusstes bezeichnet, das sich allerdings von jenem in der Moderne unterscheidet.

²⁰³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 644–545.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 645.

²⁰⁵ Bock: *Vom Blickwispeln der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 88.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 89.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 91–93.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 88f.

Geist und Natur stellen hier eine Einheit dar, welche aus dem Absoluten hervorgegangen ist. So ermöglicht der Allsinn den Menschen eine harmonische Einfühlung in den gesamten Kosmos und dadurch ein vollkommenes Erkennen der Natur und der Dinge. Dieser Vorgang führt zu einer Kongruenz von Innen- und Außenwelt.²⁰⁹

Benjamins romantisch geprägte Position gegenüber den Dingen wird, wie Katrin Busch erläutert, in seiner Sprachtheorie besonders deutlich; dabei betont er an der Sprache eine mimetische Funktion.²¹⁰ Indem er den Begriff der Sprache auf die Dinge ausweitet, zeigt sich, dass er nicht von einem einseitig aktiven Subjekt, das auf ein Objekt in Passivität trifft, ausgeht. Er wendet sich von einer zweckgefärbten Machtbeziehung des Subjekts über die Dinge ab. Vor den Prozess der Benennung und Kategorisierung der Gegenstände stellt er das Aufnehmen oder Empfangen einer Sprache der Dinge. Die menschliche Sprache basiert demzufolge auf einem Übersetzungsakt der Sprache der Dinge, die sich wiederum in ihrem Ausdruck zeigt. Die durch die menschliche Sprache zweckdienlich eingeordneten Dinge besitzen weiterhin eine latente Wirkung, die jenseits einer funktionalen Ebene arbeitet. Diese affektive Kraft, die sich auf die Menschen überträgt, geht der Benennung und Kategorisierung voraus. Diese Theorie der Sprachmagie ist auch eine Kritik an einem rein instrumentellen Sprachverständnis;²¹¹ eine eindeutige Benennung der Wirklichkeit zieht Benjamin damit in Zweifel. Er markiert eine rein wissenschaftliche Weltsicht als eindimensional, denn sowohl die poetische Sprache als auch sinnliche Aspekte wie z. B. Ausdruck, Atmosphäre oder Stimmung übertragen – wenn auch im Verborgenen – ebenfalls Bedeutung.

Die unmittelbare Ebene der Mitteilung oder Ansteckung durch die sinnliche Präsenz nennt Benjamin magisch und verweist dabei, wie Busch anmerkt, nicht nur auf Schlegel und Novalis, sondern auch auf Modelle sympathetischer Beziehungen wie sie von Marcel Mauss zu jener Zeit beschrieben werden. Es geht Benjamin um einen Anteil der Dinge an der menschlichen Welt, der sich nicht in Sprache ausdrücken lässt, sondern in affektiven Übertragungen Unaussprechliches zeigt ohne deshalb selbst präsent zu sein.²¹² Weder Betrachter noch Gegenstand an sich sind gegeben; nicht das Subjekt nimmt die Dinge als solche einseitig wahr. Nur durch das Zusammentreffen, die gegenseitige Anwesenheit und den gegenseitigen Austausch werden beide zu dem, was sie in einem Moment sind und verändern sich gleichzeitig wechselseitig. So drückt sich in der spezifischen Form der Dinge ihr „geistiges Wesen“ aus. Daraus folgt auch, dass mit den verschiedenen Erscheinungsweisen der Wirklichkeit eine bestimmte Art der Weltzugewandtheit einhergeht.²¹³

²⁰⁹ Vgl. Clair, Jean: „Über den Surrealismus zwischen Spiritismus und Totalitarismus. Zu einer Geschichte des Unfassbaren“, in: Kaiser, Leander und Michael Ley (Hrsg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 27–50, hier S. 34.

²¹⁰ Busch, Kathrin: „Dingsprache und Sprachmagie- Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin“, <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de> (zugegriffen am 15.2.2015).

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

Es ist also der Blick, dem eine besondere Aufmerksamkeit innewohnt und der die aktiv-passiv Beziehung zwischen Subjekt und Objekt einleitet; er bringt eine Erscheinung dazu, zurück zu blicken. Auf diese Weise konstituieren der intentionale Blick und seine Erwidern das Erscheinen der Aura und den Zugang zu der Erfahrung der unwillkürlichen Erfahrung.²¹⁴ Im Baudelaire-Aufsatz heißt es: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen“²¹⁵ Die Aura wird damit zu einer sozialen Praxis, die auf die Dinge übertragen wird. Sie lässt eine Wechselbeziehung entstehen, die einem Blickkontakt unter Menschen gleicht und gleichzeitig zum „Quellpunkt der Poesie“ wird.²¹⁶ Es haben damit nicht nur die Menschen Anteil an der Welt der Dinge, sondern auch umgekehrt. Subjekt und Gegenstand beeinflussen sich gegenseitig und entwickeln sich aneinander weiter. Die Wirkmacht der Dinge auf den Menschen und seine Handlungen muss demzufolge berücksichtigt werden. Die Spaltung und das Operieren mit Oppositionen (z.B.: Intellekt/Körper oder Subjekt/Objekt) arbeitet dem entgegen und ist somit ein Grund für das Missverhältnis und die eintretende Entfremdung zwischen den Dingen und den Menschen. In der Gegenwart vertritt Bruno Latour eine mit Benjamin verwandte Einschätzung zur Bedeutung der Dinge. Er zweifelt an der neuzeitlichen Subjekt-Objekt-Trennung bzw. daran ob sie überhaupt eingetreten ist, und an der Passivität der Dinge.²¹⁷ Der als modern und wissenschaftlich bezeichneten Sichtweise mit ihren heuristischen Trennungen entgeht demzufolge „die menschliche Seite der Dinge“, sie führt durch ihre eingeschränkte Perspektive zu Trugschlüssen.²¹⁸ Aus Benjamins Sicht ist es notwendig, religiöse, historische und psychoanalytische Aspekte wie auch Ethnologie und Okkultismus zu integrieren, um zu einer umfassenden Erfahrung und zu Erkenntnis zu gelangen.²¹⁹ Subjekt *und* Gegenstand spielen demnach eine wesentliche Rolle, denn indem sich Mensch und Ding reflexiv aneinander weiterentwickeln, wird eine erweiterte Erkenntnis möglich. Benjamin sieht in romantischer Tradition Subjekt und Objekt in einem Kontinuum und geht von einem Austausch zwischen Mensch und Ding aus.²²⁰ In seiner Mimesistheorie betont Benjamin den unsinnlichen Zusammenhang zwischen allen Dingen, die am sozialen Leben teilhaben. Vor allem in den Texten *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das Mimetische Vermögen* legt Benjamin seine Gedanken zur Mimesis dar. Es handelt sich dabei um einen bestimmten Modus des Erkennens aus dem animistisch-magischen Bereich, der zum Grundrepertoire der menschlichen Wahrnehmung gehört.

²¹⁴ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I, 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 646f.

²¹⁵ Ebd., S. 646–647.

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 647.

²¹⁷ Vgl. Busch: „Dingsprache und Sprachmagie- Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin“; Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge“, in: Brüggemann, Heinz und Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 355–370.

²¹⁸ Vgl. Kimmich: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge“, S. 257.

²¹⁹ Benjamin entwickelt in seinen Schriften „Über das Programm der kommenden Philosophie“ (1918) und „Erfahrung und Armut“ (1933) einen erweiterten Erfahrungsbegriff, der im Gegensatz zur traditionellen kantischen Erfahrung auch religiöse und metaphysische Aspekte mit einschließt.

²²⁰ Vgl. Bock: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 23–25 und S.112–124.

Dabei kommt es zu einer Verschränkung bzw. Transgression von Subjekt und Objekt.²²¹ Das mimetische Vermögen ist ein Erkennen von Ähnlichkeiten, verbunden mit der Produktion von Ähnlichem, wodurch der Mensch in ein Beziehungsgeflecht von natürlichen Korrespondenzen eingebunden ist. Diese Korrespondenzen beeinflussen ihn ebenso wie auch er sie mitgestaltet. In der Moderne verkümmert diese Fähigkeit zunehmend und bleibt nur im Bereich der Schrift, Sprache und der Herstellung von Lesbarkeit in modifizierter Form erhalten: Im Vermögen, sinnliche Unähnlichkeiten wahrzunehmen. So enthalten Schrift und Sprache neben der mitteilenden Funktion auch eine mimetische Dimension, die wiederum an erstere gebunden bleibt, um zur Erscheinung gelangen zu können.²²² In einem nicht sinnbezogenen Sprachgebrauch, in einer nicht-funktionellen Sicht auf die Dinge, in einem vor-rationalen Blick kann dieses Vermögen ebenfalls wieder zu Tage treten und sich so das unverfälschte Sein bzw. die Wahrheit der Dinge zeigen. Die Folge des funktionalen Sprachgebrauchs der Menschen, der unausweichlich zu einer Differenz zwischen dem Ding und seiner Benennung führt, ist eine Entfremdung zwischen Objekt und Subjekt, die sich wiederum in der modernen Melancholie und Sprachlosigkeit ausdrückt.²²³ Diese zu Überwinden, um wieder in den Zustand einer mimetisch erfahrenen Welt, wie der des Kindes, zurückzukehren, ist möglich – allerdings nur für den Moment. Denn die Ähnlichkeiten werden blitzhaft und im Augenblick erfasst.²²⁴

Moderner Blick und Allegorie

Indem die Entstehung des modernen Blicks ein lebendiges Beziehungskontinuum zu den Dingen verabschiedet und einen wechselseitigen Einfluss bezweifelt, ist er maßgeblich am Verfall der Aura beteiligt. Deren Niedergang ist also identisch mit dem Verlust eines bestimmten Blicks, dem lebendigen Kontakt zwischen Mensch und Welt, sowie einer Erkenntnisform, die an eine spezifische Erfahrung gebunden ist. Wie Benjamin festhält trägt der Einsatz von technischen Geräten zu dieser Veränderung des Augen-Blicks wesentlich bei: "Was an der Daguerreotypie als das Unmenschliche, man könnte sagen Tödliche mußte [sic!] empfunden werden, war das (übrigens anhaltende) Hereinblicken in den Apparat, da doch der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ihm dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt."²²⁵ Während der Blick auf ein Gemälde, Ding oder einen Menschen erwidert werden kann, sei dies, so Benjamin, beim Apparat nicht der Fall. Der Apparat schluckt den auf ihn gerichteten Blick und ermöglicht dadurch nur ein einseitiges Verhältnis. Die Erwartung wird enttäuscht und in der Folge ausbleiben. Dieser Apparat-Blick zeigt

²²¹ Vgl. Kaffenberger, Helmut: „Denkbilder des Dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, in: Breger, Claudia (Hrsg.): *Figuren der/des Dritten: Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Editions Rodopi 1998, S. 39–64, hier S. 45–49.

²²² Vgl. Kramer, Sven: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2003, S. 27–33.

²²³ Vgl. Waldow: *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*, S. 25–29.

²²⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 206–209.

²²⁵ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 646.

die Welt in Ausschnitten und sucht nach Eindeutigkeit. Der Mythos vom reinen Blick und eine Totalität des Sichtbaren verdrängen die Sinnlichkeit des Auges.²²⁶ Moderne Architektur, bildliche Reproduktionsverfahren und neue Techniken der Wahrnehmung strukturieren die gesamte menschliche Sinnlichkeit um. So zirkulieren im Großstadttreiben die Blicke der Passanten anders. Es sind jetzt Augen, „von denen man sagen möchte, daß [sic!] ihnen das Vermögen zu blicken verloren gegangen ist“²²⁷, hält Benjamin fest. Diese Blicke begegnen sich zwar – flüchtig oder auch lange wie z.B. in öffentlichen Verkehrsmitteln –, doch sie haben nicht mehr dasselbe Vermögen, dieselbe Bedeutung und Erwartungshaltung. Das moderne Auge schützt sich vor dem Außen, indem es einerseits die Blicke schneller umherstreifen lässt, und es sich andererseits vor der Welt verschließt und sich dadurch der Sinnlichkeit verweigert.²²⁸ Der gesamte Lebensbereich, so auch die Liebe, wird durch die urbanen Veränderungen neu organisiert. Das Auge, als Hauptsinn der Moderne, entwickelt den nüchternen Blick eines Subjekts, das seine Leidenschaften und körperlichen Sinneseindrücke stets beherrschen kann.²²⁹ Es ereignet sich beim gegenseitigen Anblicken kein Eros, der den gesamten Körper erfasst, sondern eine „sexuelle Betroffenheit, wie sie nur den Vereinsamten überkommen kann“.²³⁰ Von diesem stummen Kontakt und den neuen Blicken handelt Benjamins Interpretation des baudelairschen Sonetts *A une passant*. Es ist hier der Blick einer Unbekannten, der in der Menge den des Dichters kreuzt und im selben Moment schon wieder weiterhuscht. „Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt. So stellt das Sonett die Figur des Chocks [sic!], ja die Figur einer Katastrophe“²³¹, vermerkt Benjamin. Der lebendige, hingebende Blick kann demnach einen Augenblick der Berückung bedeuten. Da sich dieser in der Moderne aber zunehmend zu einem flüchtigen, kontrollierenden oder leeren Blick verwandelt wird jetzt der Augenblick der Faszination mit dem des Verlusts gleichgesetzt. Benjamin sieht auf diese Weise den Niedergang der Aura in Baudelaires Werk als eine Chiffre, die „sich an fast allen Stellen der »Fleurs du mal«, wo der Blick aus dem menschlichen Auge auftaucht“, zeigt.²³²

Baudelaires Dichtung sei, so Benjamin, unter dem Blick des Allegorikers entstanden, dessen Verhältnis zur Stadt und den Dingen entfremdet ist.²³³ Die Allegorie ist für Benjamin, im Gegensatz zum Symbol, uneindeutig, da Zeichen und Bedeutung auseinander fallen. Unter diesem allegorischen Blick werden die Dinge beliebig und vergänglich. Jedes kann in der profanen Welt ein anderes bedeuten.²³⁴ Während das Symbol erstarrt und dauerhaft dasselbe bleibt, entfaltet sich

²²⁶ Vgl. Wulf, Christoph: „Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 21–45, hier S. 28f.

²²⁷ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 648.

²²⁸ Vgl. Kimmich: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge“, S. 361.

²²⁹ Vgl. Kamper, Dietmar und Christoph Wulf: „Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 9–17, hier S. 11.

²³⁰ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 623.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 648.

²³³ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 54.

²³⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 350.

die Allegorie immer wieder anders.²³⁵ Sie dient Benjamin als ein Prinzip der Regelverletzung und der Fragmentierung.²³⁶ Die Welt erscheint dem Allegoriker im Zeichen der Ruine: Bruchstückhaft und im Zustand des Verfalls.²³⁷ Benjamin hält fest: „Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge.“²³⁸ Die Form der Ruine ist von Gegensätzlichkeiten geprägt und versinnbildlicht gleichzeitig eine erhaltene Form wie auch deren Auflösung. Sie ist Zeuge einer Vergangenheit, die durch sie nachträglich rekonstruiert werden kann. Sie ist das Gegenteil von Ganzheit und Schönheit; vielmehr ist sie ein Zeichen für Zersetzung und das Nutzlose.²³⁹ Im Alltag erscheinen den Menschen des 19. Jahrhunderts die Dinge leer und ‚entseelt‘; der Gebrauchswert spielt nur noch eine untergeordnete Rolle, wichtiger wird der Wechsel der Mode und der Besitz des Neuesten. So „[...] nimmt die Zahl der ‚ausgehöhlten‘ Dinge in vorher ungekanntem Maß und Tempo zu, da der technische Fortschritt immer neue Gebrauchsgegenstände außer Kurs setzt.“²⁴⁰ Immer schneller verlieren die Dinge ihre Bestimmung, ihren Wert, und werden alt und nutzlos. Der Moment der Entstehung rückt damit immer näher an den Moment des Verfalls. Was eben noch das Neueste war, ist im nächsten Moment schon veraltet und wird ausrangiert – Faszination und Verlust fallen in eins. Wie die Glocke am Feiertag sind die Dinge nicht mehr in der Lage einen Sinn auszustrahlen. Der „tote“ Gegenstand liegt, wie Benjamin beschreibt, vor dem Allegoriker und ist diesem „auf Gnade und Ungnade“ ausgeliefert.²⁴¹ Die verstreuten Gegenstände als Fragmente des Sinns sind das Material der Allegorie. Diese tritt als Folge einer Krise der Kunst auf, eine Krise, die technische und politische Gründe hat.²⁴² Das Auseinandertreten von Signifikant und Signifikat bewirkt, dass scheinbar feststehende Bedeutungsketten und Zusammenhänge nun zerstört sind, folglich aber auch wieder neu kombiniert werden können. Der Signifikant wird aus seinem Kontext entfernt und verlässt seinen ursprünglichen Sinnzusammenhang. Die Allegorie als eine „Passage zu etwas anderem“ kann eine neue Welt öffnen.²⁴³ „Sie verläuft über Wiederaufnahmen, Synkretismen, Integrationen. Sie steht im Schnittpunkt der Religionen und beherrscht ihre Überkreuzung, ihre Übereinstimmung in dem Moment, in dem die materielle, politische und spirituelle Welt sich wandelt; sie stürzt den Menschen in Unruhe“²⁴⁴, wie Scherer und Hocquenghem ausführen. Die Dinge erhalten mit ihr eine andere Qualität; mit der Allegorisierung wandert das Kultische und Heilige ins Alltägliche und die

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 359.

²³⁶ Vgl. Kimmich: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge“, S. 365.

²³⁷ Vgl. Schérer, René und Guy Hocquenghem: „Die Umsetzung des Heiligen in die Allegorese. Variationen über Walter Benjamin.“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Frankfurt am Main: athenäum 1987, S. 201.

²³⁸ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 354.

²³⁹ Böhme, Hartmut: „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): Der Schein des Schönen, Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304, hier S. Vgl., <https://soz-kult.fh-duesseldorf.de/members/swantjelichtenstein/Ruinen.pdf>.

²⁴⁰ Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 582.

²⁴¹ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 359.

²⁴² Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 659.

²⁴³ Vgl. Schérer/Hocquenghem: „Die Umsetzung des Heiligen in die Allegorese. Variationen über Walter Benjamin.“, S. 194.

²⁴⁴ Ebd.

Dinge werden gleichzeitig entheiligt und heiligend.²⁴⁵ Ist das Heilige der Vormoderne noch klar umrissen und identifizierbar, taucht es nun verstreut als „von Geschichte durchdrungene Natur“ auf.²⁴⁶ Benjamin betrachtet auch die Geschichte als Trümmerlandschaft und spricht von ihr als Naturgeschichte. Damit meint er nicht, dass die Geschichte im Sinne eines evolutionistischen Konzepts verläuft. Sein Gedanke beinhaltet vielmehr, dass sie jenseits einer jüdisch-christlichen Heilsgeschichte betrachtet werden sollte; mit dem säkularisierten Blick erscheinen die Dinge als Natur-Geschichte und damit immer auch vergänglich.²⁴⁷ Jeder Anblick beinhaltet den Tod des Dings. Böhme sieht in der Allegorie ein Zeichen, das den semiotischen Prozess selbst ausstellt und zersetzt. Nichts wird mehr religiös, unmittelbar oder intuitiv wahrgenommen, sondern alles nur noch zeichenhaft. Wird aber alles zum beliebigen Zeichen und damit gleichsam sinnentleert, wird sich die Welt selbst zu einer Ruine entwickeln, sich die Geschichte also selbst zerstören. Die Allegorie ist damit „Ruine des ‚Projekts Moderne‘ und die Transformation der Geschichte in Naturgeschichte“.²⁴⁸ Nach Ottmar John ist der Zusammenhang von Geschichte und Natur ein Hinweis darauf, dass die Geschichte tatsächlich – und zwar auch als Geschichte der Zerstörung, des Kriegs und des Zerfalls – passiert ist. In der bruchstückhaft betrachteten Welt müssen sich demzufolge Spuren von diesem menschlichen Handeln finden lassen.²⁴⁹ Diese Bruchstücke müssen gesammelt und wieder verwendet werden, denn in ihnen ist Vergangenes wie in einem Kristall gespeichert; sie können jeden Moment zum Auslöser historischer Erkenntnis werden. Somit sichert die Allegorie das Nachleben der Dinge, denn als Bruchstück konserviert sie auf spezifische Weise eine Bedeutung, und diese kann so durch die Zeit hinweg weitergegeben werden. Auf diese Weise ist sie sowohl Zeichen der Destruktion als auch der Dauer. Den Prozess, der die Dinge zu Allegorien macht, nennt Benjamin, wie bereits erwähnt, Mortifikation.²⁵⁰

Durch Metaphorik werden die Dinge in eine andere Form transformiert, also äußerlich verwandelt. Ihre Darstellung wird zerstört, damit ihre Bedeutung überleben kann. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1916 entworfen, 1925 verfasst) bezeichnet Benjamin die Kritik als die Mortifikation der Werke. Sie befruchtet das Werk mit Wissen. Wie Kaffenberger erläutert, wird durch die gleichzeitig destruktive und konstruktive Bewegung der Mortifikation in ein bestehendes Werk eingedrungen; es wird Hand angelegt und ein Teil herausgerissen. Dies ist gleichzeitig ein mimetischer Akt wie auch ein brutaler Eingriff, der das Werk rettet. Die Allegorie vollzieht eben diese Bewegung als ästhetische Form nach. Ein metaphorischer Sprachgebrauch kann den Blick

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 193–200.

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 198.

²⁴⁷ Vgl. Weigel, Sigrid: „Die unbekanntesten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie“, *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur und Kulturforschung Berlin* Nr. 13 (2006), S. 15–22, hier S. 20.

²⁴⁸ Böhme: „Die Ästhetik der Ruinen“, S. 298.

²⁴⁹ Vgl. John, Ottmar: „Benjamins mikrologisches Denken. Überlegungen aus theologischer Perspektive“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 73–92, hier S. 84.

²⁵⁰ Vgl. Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“, S. 77–86.

auf einen Gegenstand verändern, kann Aspekte betonen, die sonst unbeachtet bleiben und mit dieser Hinwendung eine andere Beziehung zwischen Ding und Subjekt evozieren.²⁵¹

Mit dem allegorischen Blick belegt der Betrachter das Ding mit Bedeutung, und dabei kann jedes zu etwas Anderem werden. Diese Transformation der Dinge ist eine Methode um verdeckte Bereiche des Wissens aufzuschließen.²⁵² Benjamin formuliert: „In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem.“²⁵³ Der allegorische Blick unterscheidet sich somit grundlegend von dem der auratischen Wahrnehmung, denn er holt die Dinge an sich heran und versucht sie zu begreifen. Das Motiv der Hand ist ein Verweis auf eine taktile bzw. mehrsinnige Wahrnehmung, wie Suk Won Lim anmerkt. Die Allegorie kann somit auch als „ein Verfahren des Eingreifens, Herausreißen und Verwandeln aufgefasst“ werden.²⁵⁴ An die Stelle von eindeutigen Bedeutungszuschreiben und einer Konstruktion von Totalität setzt die Allegorese die Möglichkeit eines immer wieder neuen Zugriffs auf die Dinge und eine Mannigfaltigkeit von Bedeutungen. Der allegorische Blick ist für Benjamin ein dialektischer, der gegen den Schein einer historischen Totalität, gegen die Schönheit und den Mythos arbeitet.²⁵⁵ Dabei setzt Benjamin die Allegorie in gewisser Weise mit einer Schrift gleich: sie bietet die Möglichkeit einer nachträglichen Lesbarkeit. Diese zu einem anderen Zeitpunkt stattfindende zweite Lektüre und kritische Hinwendung bildet durch einen Akt der Transformation den Prozess des Nachlebens, der das Kunstwerk erst vollendet und über die Zeit rettet.²⁵⁶

Leere und Ausdruckslosigkeit sind somit nicht nur als Verlust eines spezifischen Blickvermögens zu betrauern, sondern bieten auch die Möglichkeit eines neuen Umgangs mit den Dingen. Was undurchdringlich und ausdruckslos erscheint ist gleichzeitig von einer vorbestimmten Bedeutung befreit. Es sind die Zertrümmerung der Aura und die Versprengung der Erfahrung, die eine Entfremdung zwischen den Menschen und den Dingen mit sich bringen. Gleichzeitig wird dadurch die Oberfläche der Dinge zu einer Projektionsfläche für den Betrachter. Mit den ‚leeren Dingen‘ entstehen neue Formen des Umgangs und damit ein anderer Zugang zu ihnen. Neben dem allegorischen Blick des Melancholikers bringen der leidenschaftliche Sammler, der umherschweifende Flaneur beim Spazierengehen, das Kind beim Spielen und der avantgardistische Künstler die Dinge dazu, eine andere Seite zu zeigen. Sie pflegen einen Umgang mit den Dingen, der diese nicht aufgrund ihrer Nützlichkeit, ihrer Funktionalität oder ihres finanziellen Werts bemisst, sondern der etwas anderes in ihnen sieht und zum Vorschein bringt. Sie entwickeln Neukombinationen, die einem eigenen, oft poetischen Ansatz und keinem vorgegebenen Regelwerk oder Schema folgen. Alle anderen versklaven die Dinge und werden als Konsequenz

²⁵¹ Vgl. Kaffenberger: „Denkbilder des Dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, S. 44–46.

²⁵² Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 359.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne: zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Königshausen & Neumann 2011, S. 77.

²⁵⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 342–354 und *GS I, 2*, S. 677.

²⁵⁶ Vgl. Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“, S. 76–86.

selbst von den Dingen verklavt.²⁵⁷ Dieser andere Blick, den offenbar nur wenige praktizieren, zeichnet sich durch ein Changieren zwischen Abwesenheit und Anwesenheit, zwischen Auflösung und Konzentration aus. Manchmal, dort wo man es nicht vermutet, streift er die Dinge, die „den Kaspar Hauser-Blick mit dem Nichts“ tauschen. Es sind flüchtige Momente, in denen die Dinge nur kurz die Augen aufschlagen: „Blickwispeln füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge, wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt blinzeln schließt, siehst du näher hin so ist es verschwunden. Dem Wispeln dieser Blicke leiht der Raum sein Echo: ‚Was mag, in mir so blinzelt er, sich wohl ereignet haben?‘ Wir stutzen. ‚Ja was mag in dir sich wohl alles ereignet haben?‘ So fragen wir ihn leise zurück.“²⁵⁸

Hier wird mit dem Motiv des Blickaufschlagens darauf verwiesen, dass ein Überbleibsel der Aura immer noch vorhanden ist. Flüchtig und zerbrechlich erscheint es an diesem Punkt und zeigt sich in seltenen Momenten, die leicht unbemerkt vorübergehen können. Gleichzeitig deutet diese Beschreibung darauf hin, dass die zirkulierenden Blicke der Dinge vom Raum, in diesem Fall von der Architektur der Stadt, aufgefangen und an die Menschen im Sinne eines Echos, einer Reflexion weitergegeben werden können.

Der surrealistische Traum und die profane Erleuchtung

Benjamin wendet sich dem Unbedeutenden und Abseitigen zu. Er konzentriert sich auf einzelne, konkrete und unbeachtete Dinge; auf das nebensächliche Detail und die vom verschwinden bedrohten Gegenstände. Er betätigt sich als „Lumpensammler“ und lässt jenen Dingen Beachtung zukommen, die andere vergessen und die dadurch zu Leerstellen werden.²⁵⁹ Er sucht in ihnen nach ihrer „revolutionären Kraft“. In diesem Vorgehen zeigt sich auch der Einfluss der Surrealisten. Ihre Idee einer *mythologie moderne* soll die versteckten Seiten der Realität zum Vorschein bringen.²⁶⁰ Das surrealistische Traummodell überwindet die rationalistische Perspektive und lässt zu, was über die eingeschränkte Wirklichkeit und verstandesgeleiteten Regeln hinausgeht. Der Surrealismus als ein „neoromantisches Revival“ beschwört trotz oder gerade aufgrund der Erfahrungen des ersten Weltkriegs und der industriellen Revolution eine Wiederverzauberung der Welt, und versucht dabei die zerstörerischen Seiten des Fortschritts aufzudecken.²⁶¹ Clair bringt das Interesse der Surrealisten folgendermaßen auf den Punkt: „Ihr Reich – das ist die Natur, der Wahnsinn, die Nacht, das Unbewusste, das Unvordenkliche und das Ursprüngliche.“²⁶² So wie sie mit dem Blick des Traumes die verborgenen Seiten der Wachwelt hervorholen, möchte Benjamin mit der

²⁵⁷ Vgl. Kimmich: „Nur was uns anschaut sehen wir“. Walter Benjamin und die Dinge“, S. 361–367.

²⁵⁸ Benjamin: *Das Passagen-Werk II*.

²⁵⁹ Vgl. John: „Benjamins mikrologisches Denken. Überlegungen aus theologischer Perspektive“, S. 83.

²⁶⁰ Die Forderung einer Einstellungen zu den Dingen jenseits von Zweckrationalismus und Ansätze zu einer modernen Mythologie findet Benjamin vor allem in *Le Paysan de Paris* von Louis Aragon.

²⁶¹ Vgl. Clair: „Über den Surrealismus zwischen Spiritismus und Totalitarismus. Zu einer Geschichte des Unfassbaren“, S. 30.

²⁶² Ebd., S. 30/31.

Dingwelt des 19. Jahrhunderts verfahren.²⁶³ Ziel seiner Methode ist es: „Die Aktualität als den Revers des Ewigen in der Geschichte zu erfassen und von dieser verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen.“²⁶⁴ Er geht davon aus, dass im Neuesten auch das Älteste zu entdecken ist; dass das Aktuelle eine Art transformierte Erscheinung von überdauernden Strukturen oder Formen ist, die mittels kritischer Reflexion identifiziert werden kann. In einem Zustand zwischen Wachsein und Traum, zwischen An- und Abwesenheit, mit einem anderen, fremden Blick soll es möglich werden, sich von eingeschliffenen Perspektiven zu lösen und auf diese Weise eine Erfahrung herbeizuführen, die Benjamin in dem Aufsatz *Der Surrealismus* (1929) als „profane Erleuchtung“ bezeichnet. Dabei handelt es sich um eine „materialistisch, anthropologische Inspiration“²⁶⁵ – eine Überwindung der religiösen Epiphanie, die er zunächst anhand des Romans *Nadja* erläutert. So ist es Benjamin zu Folge André Breton, der als erster im Veralteten und in den „versklavten und versklavenden Dinge[n]“ die revolutionäre Kraft wahrnimmt.²⁶⁶ Unter dem surrealistischen Blick, der Gegenstände, Menschen und Wörter neu arrangiert, werden die Dinge lebendig. Voraussetzung dafür ist eine Hinwendung zu den Dingen, die keinem vorhandenen instrumentellen Regelwerk folgt.

Der Flaneur, der durch die Straßen wandert, kann an der Oberfläche der Stadt eine spezielle Form der Erinnerung entzünden, die ihn in die Ferne zieht. Sein melancholischer, schwebender Blick trifft auf das Spektakel der Großstadt und in diesem Aufprall zweier gegenteiliger Welten entsteht blitzhaft ein neues, anderes Bild. Die Großstadttypen, wie der Wartende und der Flaneur, setzt Benjamin in *Der Surrealismus* mit den Träumenden und Berauschten gleich und bezeichnet sie als profane „Typen des Erleuchteten“.²⁶⁷ Als Protagonisten eines modernen Zeitempfindens praktizieren sie die Transformation der urbanen Dinge. Der Rausch, ein Zustand in dem sich das Allerfernste und das Allernächste begegnen, ist eine Situation in der sich die Dinge verwandeln können.²⁶⁸ Sie gehen paradoxe Verwandtschaften ein und zeigen bisher unbemerkte Verbindungen auf.²⁶⁹ Auch wenn Benjamin selbst mit Drogen experimentiert hat und seine Erfahrungen als durchaus wichtig einordnet, macht er deutlich, dass der rauschhafte Zustand hier nicht abhängig von bewusstseinserweiternden Substanzen ist. Er kann sich ebenso durch Einsamkeit oder Langeweile einstellen und die ursprünglichen Bedeutungen und Einordnungen der Dinge verzerren und eigenartig erscheinen lassen. Diese Zustände stellen eine Vor- oder Übungsphase zur dialektischen Optik dar.²⁷⁰ Mit der Konzentration auf die irrationale und funktionslose Seite der

²⁶³ Vgl. Tiedemann, Rolf: „Einleitung des Herausgebers“, in: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, V, 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 9–41, hier S. 15–17.

²⁶⁴ Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1083.

²⁶⁵ Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 297.

²⁶⁶ Ebd., S. 299.

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 308.

²⁶⁸ Vgl. Lim: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne*, S. 82.

²⁶⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 993.

²⁷⁰ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 297.

Dinge soll Verborgenes sichtbar werden.²⁷¹ Denn es sind, wie Didi-Hubermann erläutert, „die Lücke im Bewußtsein [sic!], der Mangel an Logik, der Unsinn in der Argumentation, die in der Gegenwart einer geschichtlichen Tatsache die Bresche ihres Nachlebens schlagen“.²⁷² Benjamin sucht nach diesen historischen Stellen, in denen das Vergangene bereits das Gegenwärtige beinhaltet, also nach „[...] jener längstvergangenen Minute [in der] das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß [sic !] wir, rückblickend, es entdecken können“²⁷³

Mit dem Blick aus dem Jetzt versucht Benjamin in den historischen Spuren die „Erinnerungen an die Gegenwart“ herauszulösen.²⁷⁴ Er untersucht Bruchstellen und Sprünge, die aus der Sicht der Gegenwart Bedeutung generiert haben. In Bezug auf historische Zusammenhänge ergibt sich daraus ein Perspektivwechsel: Marginalien, Verdecktes und die Ränder gewinnen an Bedeutung. Geschichte, wie sie traditionell betrieben wird, liefert demnach keinen befriedigenden Zugang zur Vergangenheit; sie ist für Benjamin eine Konstruktion aus der Perspektive der Sieger. Er plädiert dafür, dieses konstruierte, historische Kontinuum aufzusprengen, da es die Menschen nicht zu ihrem Recht kommen lässt.²⁷⁵ In den abseitigen Dingen, den Fragmenten der Vergangenheit, findet sich das geschichtliche Geschehen ohne Verklärung und Scheincharakter; an diesen Dingen, die dem Verfall preisgegeben sind und zu verschwinden drohen, hat sich die Wahrheit des geschichtlichen Handelns in gewisser Weise ‚abgelagert‘. Ihre spezifische ästhetische Form erscheint beispielsweise als die Physiognomie einer Wohnung und in der Summe als Physiognomie einer ganzen Epoche.²⁷⁶ Mit Hilfe der dialektischen Optik, „die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt“, soll nun eine Art Traumdeutung an dieser Dingwelt ausgeübt und auf diese Weise das Geheimnis in den alltäglichen Dingen zum Vorschein geholt werden.²⁷⁷ Der dialektische Blick, der immer auch ein kritischer ist, betreibt ein Spiel mit Nähe und Ferne; er kann Widersprüchlichkeiten verbinden und bringt Bewegung in eine Situation. Dabei werden die Stadt und die Dinge mit einem Blick wahrgenommen bzw. abgetastet, der nicht nach einem eindeutigen Sinn sucht, sondern in einem Zustand schwebender Aufmerksamkeit, zwischen Distanz und Nähe, hin und her gleitet; Es handelt sich um ein Sehen, das die Erfahrung von Zeit intensiviert und offen bleibt, um damit Assoziationen Raum zu geben.²⁷⁸ Die ‚Traumarchitekturen‘ der Stadt und die alltäglichen Gebrauchsgegenstände sollen mit diesem anderen Blick angeblickt werden, damit auf diese Weise neue Aspekte hervortreten und andere Deutungen in Gang gesetzt werden können. Deutungen deshalb, weil dieser Prozess zu keiner

²⁷¹ Vgl. Lenk, Elisabeth: „Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 347–355, hier S. 353.

²⁷² Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 64.

²⁷³ Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 371.

²⁷⁴ Vgl. Bischof, Rita: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 92–123, hier S. 103.

²⁷⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 701.

²⁷⁶ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 288.

²⁷⁷ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 307.

²⁷⁸ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 148–153.

eindeutigen Dechiffrierung, zu keinem feststehenden Ergebnis führt, vielmehr zu einer Art Interpretation, die immer wieder aufs Neue andere Seiten an die Oberfläche befördern kann. Es wird hier mit einer Wahrnehmung und einem Denken operiert, das außerhalb der herrschenden Paradigmen, Begrifflichkeiten, Anordnungen und Schematisierungen arbeitet. Architektur und Dingwelt sollen auf diese Weise zu einem gelesenen Bild werden. Es geht dabei um ein „Lesen im Wirklichen“, ein Lesen einer chiffrierten Welt, mit Hilfe einer Wahrnehmung, die mehr einem Imaginieren als dem Sehen ähnelt.²⁷⁹ Dies ist eine Technik, um einen neuen Raum zu schaffen, der eine Alternative zum bürgerlichen Interieur, dem Inbegriff der Bequemlichkeit und dem Zuhause der versklavten Dinge, darstellt.²⁸⁰ Benjamin zeigt in vielen seiner Texte ein spezielles Interesse für die Architektur der Stadt und ebenso für die Innenräume des Bürgertums.²⁸¹ Mit dem Interieur als dem uneinsehbaren, privaten Ort der Geheimnisse und der Metropole als dem Ort, an dem alles was geschieht den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt ist, eröffnet und durchleuchtet Benjamin eine Dichotomie von ‚Außen‘ und ‚Innen‘.²⁸² In seinen Kindheitserinnerungen entwickelt Benjamin dafür die Strumpf-Allegorie, bei der das Innen durch die Bewegung des Greifens nach Außen gewendet wird. Das Zugreifen und Herausreißen löst die beiden Kategorien auf: Innen und Außen werden zu einer dritten Form bzw. lösen sich auf;²⁸³ sie sind offenbar unauflösbar miteinander verwoben und nicht als einfache Oppositionen denkbar. Diese Metaphorik gibt ein Bild für die Verschlungenheit von Außen und Innen, Eigenem und Fremden, und ebenso auch von Form und Inhalt, Materialität und Wahrheit, die nur gemeinsam das Schöne hervorbringen können.²⁸⁴ Auch die geschilderte Bewegung des Zugreifens und Herausreifens ist eine Allegorie auf die Funktionsweise des Zitats bzw. der Allegorie selbst. Des Weiteren geht es Benjamin darum, die ästhetische Wahrnehmung als Kind – und darüber authentische Erfahrungen – zu vergegenwärtigen. Die Erinnerung an Vergangenes durchwirkt quasi die materiellen Gegenstände. So wird bei seiner Interieur-Allegorie das Geheimnis einerseits in ein sichtbares Ereignis überführt, andererseits wird auch das Ereignis, die Möglichkeit zur Veränderung, in das Interieur verlagert – denn es ist ja das surreale Gesicht der versklavten Dinge, welches das Potential dafür bereit hält.²⁸⁵ In *Der Sürrealismus* kommt der Dingwelt diese zukunfts zugewandte, revolutionäre Kraft zu, die den Kern von und die Chance zur Veränderung bietet. Das surrealistische als das authentische Gesicht der geträumten Stadt Paris kann Seiten zeigen, die über das offensichtlich Sichtbare hinausgehen. Das können historische Verweise, spontan auftretende Verknüpfungen und

²⁷⁹ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 98.

²⁸⁰ Vgl. Hanssen, Beatrice: „Introduction: Physiognomy of a Flaneur: Walter Benjamin’s peregrinations through Paris in search of a new imaginary“, in: Hanssen, Beatrice (Hrsg.): *Walter Benjamin and the Arcades Project*, S. 5.

²⁸¹ Neben dem Baudelaire- und Sürrealismus-Essay möchte ich in diesem Zusammenhang vor allem auf seine literarischen Erinnerungen *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932/34) verweisen.

²⁸² Vgl. Bohrer: „Benjamins Phantsama-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, S. 482.

²⁸³ Vgl. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 58ff.

²⁸⁴ Den Zusammenhang, demzufolge es ohne Wissenswertes im Inneren kein Schönes gibt, erörtert Benjamin in *Über das Programm der kommenden Philosophie*. Vgl. Kaffenberger: „Denkbilder des Dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, S. 44–46.

²⁸⁵ Vgl. Bohrer: „Benjamins Phantsama-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, S. 487.

Korrespondenzen sein, die durch ihr Erscheinen die profane Erleuchtung in einem flüchtigen Augenblick entzünden können. Die Plätze der Stadt sind gleichermaßen „Stellen, an denen das, was zwischen diesen Menschen ist, sich wie eine Drehtür bewegt“²⁸⁶. Und mit dem neuen Blick ergeben sich – wie in den Drehtüren – unvorhersehbare Ding-Konstellationen, die einen anderen Sinn aus der Dingwelt herauslösen.

Bild- und Leibraum

In *Der Surrealismus* fordert Benjamin, dass die Dingwelt nicht mehr weiter mit einem historischen, sondern fortan mit einem politischen Blick betrachtet werden müsse – nur so werde die „profane Erleuchtung“ möglich. „Die Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen“²⁸⁷ beinhaltet neben der Verabschiedung einer kontemplativen oder funktionalen Betrachtung der Dinge auch ein Aktiv-Werden des Subjekts. Dafür ist die Organisation des Pessimismus bzw. revolutionären Nihilismus notwendig²⁸⁸, das heißt nach Benjamin: „nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen.“²⁸⁹

Mit Bildraum greift Benjamin hier einen Begriff aus der Kunstgeschichte auf, der den mit künstlerischen Mitteln geschaffenen Raum in der Fläche bezeichnet. Meist ist damit ein mit Hilfe der Zentralperspektive geschaffener Illusionsraum gemeint.²⁹⁰ Bei Benjamin umfasst dieser Begriff einen Raum von Bildern, der neben visuellen auch Denk- und Sprachbilder beinhaltet. Dieser Bildraum versammelt Bilder aus Realität, Imagination, Träumen und Geschichte(n) und behandelt Subjekt, Objekt und deren Repräsentationen gleichwertig. Als „Fluchtraum“ definiert ihn Rita Bischof, in dem alles aus der Wirklichkeit Verbannte nur in Bildern heraufbeschworen wird.²⁹¹ Da das Prinzip einer reinen Realität alle als unwirklich identifizierten Aspekte aus seinen Betrachtungen aussperrt, werden diese Anteile in Trug- bzw. Simulationsbilder überführt. Alles was in der Realität keinen Platz findet, wandert somit in den Bildraum.²⁹² Im Bildraum wirken all jene Kräfte latent fort, die unbewusst bleiben, die nicht aufgelöst sind, sondern die wie Gespenster oder Dämonen ihre Macht im Dunklen ausüben. Für Benjamin geht es dabei vor allem darum, die übernommenen Mythen und deren Wirkkräfte herauszustellen und diese unbewussten Kräfte zu überwinden. Aber auch wenn eine zunehmende Zahl von medial hergestellten Bildern im Bildraum kursiert, kann dieser zu einem Mittel werden durch den Macht und Manipulation ausgeübt wird.

²⁸⁶ Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 301.

²⁸⁷ Ebd., S. 300.

²⁸⁸ Vgl. Hanssen: „Introduction: Physiognomy of a Flaneur: Walter Benjamin's peregrinations through Paris in search of a new imaginary“, S. 8.

²⁸⁹ Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 309.

²⁹⁰ Vgl. Olbrich, Harald und Gerhard Strauß: *Lexikon der Kunst. (7 Bände)*, Bd. 1, Leipzig: E.A. Seemann 2004, S. 562–563.

²⁹¹ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 104.

²⁹² Vgl. Ebd., S. 104f.

Und auch Sprachbilder bzw. eine bildhafte Rhetorik kommen immer dort zum Einsatz wo die Abstraktion zunimmt.

Der hundertprozentige Bildraum als jener Raum, in dem archaische Formen überleben und Repräsentation und Abstraktion vorherrscht, ist vom Leibraum des tatsächlichen unmittelbaren Erlebens der Menschen getrennt. Dieser Zustand wird verschleiert und kann auch dadurch in seiner Gesamtheit mit dem ästhetischen Blick einer bürgerlichen Gemütlichkeit nicht mehr durchdrungen werden, sondern muss aktiv durchbrochen werden. So heißt es im Surrealismus-Aufsatz weiter: „Denn auch im Witz, in der Beschimpfung, im Missverständnis [sic!], überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt [sic!], wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die »gute Stube« ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so daß [sic!] kein Glied ihm unzerrissen bleibt, miteinander teilen. Dennoch aber - ja gerade nach solch dialektischer Vernichtung - wird dieser Raum noch Bildraum, und konkreter: Leibraum sein.“²⁹³

Indem der avantgardistische Künstler oder das revolutionäre Individuum in den Bildraum eintritt, wird dieser mit dem Leibraum deckungsgleich und die vorherige Distanz verschwindet. Die Grenze zwischen Subjekt und Bild wird, so Sigrid Weigel, aufgelöst.²⁹⁴ Das Subjekt wird selbst zum Bild und gestaltet gleichzeitig den Bildraum aktiv mit. Eine Kongruenz zwischen Bild- und Leibraum wird – sofern dies überhaupt möglich ist – durch die Übereinstimmung des Bildraums mit der materiellen Wirklichkeit bewirkt. Dieser Bildraum, der mit der Wirklichkeit und der Erfahrung der Menschen verbunden ist und sie zu ihrem Recht kommen lässt, muss durch eine Aneignung der Produktionskräfte bzw. eine Verkehrung der herrschenden Machtverhältnisse hergestellt werden.²⁹⁵ Das Subjekt kann nicht als passiver Zuschauer am politischen und historischen Geschehen teilnehmen, sondern muss aktiv eingreifen; aus der Nähe bzw. einer aktuellen Perspektive, dem Jetzt, werden den vorhandenen Bildern neue gegenübergestellt und damit der hundertprozentige Bildraum gestört.

Benjamins Text lässt sich als ein Appell zur Revolution lesen, denn wie er auch im Passagen-Werk festhält, ist der kritische Augenblick jener, in dem der Status Quo droht erhalten zu bleiben, in dem also jede Handlung ausbleibt.²⁹⁶ In ästhetischer Hinsicht ist diese Durchdringung die Suspendierung eines repräsentativen Machtsystems, bei dem die Diskrepanz zwischen Repräsentiertem und Repräsentation aufgehoben wird. Neben der politischen Haltung, die hergestellt werden muss, plädiert Benjamin damit für eine andere Einstellung gegenüber der Geschichte. Die neue

²⁹³ Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 309.

²⁹⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: „Passagen und Spuren des »Leib- und Bildraums« in Benjamins Schriften“, in: Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Bd. 1, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Köln und Weimar: Böhlau Verlag 1992, S. 49–64, hier S. 51.

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 593.

Sichtweise des Gewesenen bildet die Grundlage für die revolutionäre Aktion. Sie beinhaltet, dass der politische Blick, der den hundertprozentigen Bildraum durchdringen soll, mit einer dialektischen Optik operieren muss. Nur so können die verdeckten Seiten der Realität nach außen gewendet werden bzw. eine Sichtbarkeit hergestellt und Zusammenhänge erkennbar werden. Aus dieser Durchdringung entspringt die profane Erleuchtung, also eine plötzliche Erhellung von historischen Zusammenhängen; gleichsam einer Erkenntnis, welche die unterschwellig wirkende Sphäre des Mythos hinter sich lassen kann. Anstatt die Ereignisse in ein Kontinuum einzuordnen und ein schlüssiges Ganzes zu konstruieren, holt Benjamin bei seinem Vorgehen den historischen Gegenstand ins Jetzt. Er hebt die trennende Distanz zumindest kurzzeitig auf und betrachtet die Dinge mit dem Blick aus der Nähe. Einer Nähe in radikaler Form offenbar, denn wie Benjamin diesen Vorgang beschreibt, erinnert er an eine Einverleibung und damit an die höchstmögliche Form einer Annäherung. Mit dem politischen Blick ist auch eine spezifische Art der Erinnerung gemeint, die an Stelle der traditionellen Methode der Geschichtskonstruktion treten soll. Es geht dabei nicht um das Einfühlen in historische Gegenstände und deren Kontext, sondern um die Vergegenwärtigung, ein Vorstellen der Dinge im gegenwärtigen Raum.²⁹⁷ Dieser Modus des Eingedenkens, als der Kraft, die das längst Vergangene in die Gegenwart holen kann, löst hier die übliche Form der Erinnerung ab. Im Moment der unwillkürlichen Erinnerung stellt sich in einem gegenwärtigen Augenblick eine Rückkoppelung an vergangene Momente ein. Es ist ein Augenblick in dem die Sphäre des alltäglichen Erlebens durch das Eintreten einer Erfahrung durchbrochen wird. Und wie Bohrer herausstellt verweist dieser Topos trotz Benjamins Wortwahl auf keinen Messias, sondern ist der Augenblick „einer politisierten Wahrnehmungsästhetik“.²⁹⁸ Es ist der Moment in dem der schöne Schein zerschlagen und der Gegenstand mit einem neuen Blick wahrgenommen wird. Eine etablierte, aber überholte Form muss weichen, damit das noch Unbekannte und Neue freigesetzt werden kann.

Auf diese Weise bildet die profane Illumination einen Kontrapunkt zur bürgerlichen Erstarrung und der kontemplativen Anschauung.²⁹⁹ Durch den in Gang gesetzten Wahrnehmungs- und gleichzeitigen unwillkürlichen Reflexionsprozess wandern die Dinge aus dem ‚Inneren‘ zum ‚Äußeren‘ an die Oberfläche. Das Interieur, der Ort der versklavten Dinge, schlägt in Revolution um. Durch die sinnliche Wahrnehmung eines dialektischen Blicks sammelt sich das Aporetische und es wird eine Erscheinungsweise des Sinns ausgelöst. Wie Bohrer erläutert, wird „die historisch fortschreitende Zeit auf einen Augenblick der Erleuchtung reduziert“³⁰⁰, das Kontinuum der Geschichte unterbrochen und das Verborgene plötzlich zum Politisch-Gegenwärtigen.³⁰¹ Genau darin kann bereits eindeutig die Vorbereitung jener „geschichtsphilosophischen Struktur des

²⁹⁷ Vgl. Weigel: „Passagen und Spuren des »Leib- und Bildraums« in Benjamins Schriften“, S. 53.

²⁹⁸ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 180–192.

²⁹⁹ Vgl. Hanssen: „Introduction: Physiognomy of a Flaneur: Walter Benjamin’s peregrinations through Paris in search of a new imaginary“, S. 5.

³⁰⁰ Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 181.

³⁰¹ Vgl. Bohrer: „Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, S. 481.

surrealistischen Ortes³⁰², die in den Geschichtsthesen zum gefährlichen Augenblick wird, identifiziert werden.³⁰³ Dieser gefährliche Augenblick ist der Augenblick in dem die Geschichte als ein Bild in Erscheinung tritt, das so nie existiert hat, sondern das nur im Moment der Erinnerung entsteht.³⁰⁴

„Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens“³⁰⁵

Die Gedanken zur profanen Erleuchtung und Zerschlagung des hundertprozentigen Bildraums entwickelt Benjamin im *Passagen-Werk* weiter. In seiner Konzeption eines dialektischen Bildes betont er schließlich weniger die Durchdringung des Bildraums als den Aspekt des Erwachens.^{306,307} Mit diesem wird ebenfalls das Moment einer Unterbrechung bezeichnet. Benjamins Denken der Diskontinuität weist eine Nähe zum historischen Materialismus auf, von dem er sich in anderen Punkten wiederum klar abwendet.^{308,309} So versteht er Kunst und Kultur nicht als Widerspiegelung der wirtschaftlich-historischen Entwicklungen, auch teilt er den Glauben an eine zwangsläufig stattfindende politische Revolution nicht.^{310,311} Für Benjamin hält – wie für die Autoren der klassischen Moderne – die linear-fortschreitende Zeit keine Erfüllung bzw. Glück bereit.³¹² Der entscheidende Moment, in dem eine Wendung zum Glück möglich wird, richtet sich folglich nicht an den Gegebenheiten der Wirklichkeit aus; er lässt sich eben nicht in diese geschichtliche Zeit integrieren, vielmehr ist er ein Versuch mit dieser zu brechen um so das Recht auf Glück in der Realität zu verorten. Es handelt sich bei Benjamin demzufolge um ein utopisches Augenblickskonzept, mit dem die Hoffnung auf grundlegende Veränderung verbunden ist.³¹³ Benjamins Figur der Unterbrechung wird nicht nur als Zeichen eines marxistisch-dialektischen Denkens analysiert, sondern vielfach auch als messianisches Denken beleuchtet.³¹⁴ Das Motiv des Erwachens bildet in diesem Zusammenhang das theologische Motiv der messianischen Erlösung und der eschatologischen Wende der Zeit, die ebenfalls als ein Bruch mit der weltlichen Zeit beschrieben werden. Die mit dem Erwachen bzw. der Unterbrechung verbundene Vorstellung einer Rettung kann bei einer so gearteten Interpretation als nicht säkularisiert eingestuft werden.³¹⁵ Betrachtet man Benjamins Metaphorik allerdings, wie Bohrer vorschlägt, vor dem Hintergrund

³⁰² Ebd.

³⁰³ Vgl. Ebd., S. 481f.

³⁰⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II*, 3, S. 1064.

³⁰⁵ Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 608.

³⁰⁶ Benjamin selbst formuliert kein Konzept oder eine Theorie des dialektischen Bildes, es gibt nur verstreute Fragmente.

³⁰⁷ Vgl. Weigel: „Passagen und Spuren des »Leib- und Bildraums« in Benjamins Schriften“, S. 55.

³⁰⁸ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 179.

³⁰⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 596.

³¹⁰ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1023.

³¹¹ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 211.

³¹² Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 118.

³¹³ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 213–216.

³¹⁴ Vgl. Simon: „Politiken des Romantischen (Benjamin, Schmitt)“, S. 187.

³¹⁵ Vgl. Bock: „Walter Benjamin und die Sterne. Anmerkungen zu magischen Elementen in Benjamins Theorie der Mimesis und der Aura“, S. 422.

eines phänomenologisch veränderten Zeitbegriffs wie er in den Werken der literarischen Moderne artikuliert wird, dann wird der Augenblicks-Topos als ein „Moment einer politisierten Wahrnehmungsästhetik“ verstehbar und die religiöse Wortwahl kann als Ausdruck einer Hoffnung auf eine andere Realität, als „symbolische Semantik für einen utopischen Horizont“ interpretiert werden.³¹⁶

Wenn Benjamin also im *Passagen-Werk* vom Erwachen spricht, dann ist damit der Vorgang des einsetzenden Bewusstseins gemeint. Dies ist der Augenblick, in dem Langeweile, Kontemplation und Traumschlaf des Kollektivs mit einem Schlag beendet sind. Ebenso sind Langsamkeit, Schlaf und Langeweile offensichtlich notwendig um ein Erwachen zu ermöglichen, denn die Langeweile definiert Benjamin als „die Außenseite des unbewußten [sic!] Geschehens“.³¹⁷ Er betrachtet sie als Voraussetzung für eine Erfahrung: Sie ist für den Geist das, was der Schlaf für den Körper ist.³¹⁸ Jedem Erwachen geht ein Schlaf voraus und damit ein Traumzustand. Als wesentliche Ursache für den Traumschlaf des 19. Jahrhunderts identifiziert Benjamin die kapitalistischen Produktionsverhältnisse, die ohne Bewusstsein, ja wie im Traum gemacht seien.³¹⁹ Mit den Formulierungen zur Traumerinnerung und dem träumenden Kollektiv könnten eine Sammlung von Einzelträumen, Ideologien und Utopien gemeint sein, die ihre Wirkung nur verdeckt entfalten, da sie aus der Realität verdrängt werden.^{320, 321} Gleichzeitig wird mit dem Schlaf auf einen unbewussten Zustand der Gesellschaft verwiesen. Diese Unmündigkeit wird durch das kapitalistische Paradigma, welches das gesamte Denken und Handeln strukturiert, hervorgerufen. In gewisser Hinsicht wird es so vergleichbar mit der Funktion und der Macht des Mythos in der Vormoderne.³²² Da die Prinzipien der Herrschaft, z.B. durch Erzählungen und Versprechungen von Fortschritt und Erlösung, verschleiert werden bleibt die moderne Gesellschaft in einem unbewussten Zustand. Das Einwirken der Kräfte, die sie strukturieren und ihre sozialen Formen hervorbringen, wird nicht fassbar. Auf diese Weise findet, nach Benjamin, eine „Reaktivierung der mythischen Kräfte“³²³ statt, ohne dass dies dem Individuum des 19. Jahrhunderts bewusst ist.³²⁴ Geschichte wird gleich einer Naturgewalt empfunden, die nur schicksalhaft erlebt werden kann. Offenbar verabschiedet die moderne Gesellschaft also einerseits die mythischen Traditionen, bleibt aber andererseits in ebendiese Strukturen verstrickt. Und so geht zwar die authentische, Beziehung stiftende Dimension der traditionellen Rituale verloren, also jene Korrespondenzen, die Benjamin noch bei Baudelaires beschrieben findet;³²⁵ die repressiven Strukturen bleiben aber in der vernunftgeprägten

³¹⁶ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 184–211.

³¹⁷ Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1024.

³¹⁸ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II, 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 446.

³¹⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 494.

³²⁰ Ebd., S. 491–494.

³²¹ Vgl. Lenk: „Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin“, S. 352.

³²² Vgl. Tiedemann: „Einleitung des Herausgebers“, S. 15–21.

³²³ Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 494.

³²⁴ Vgl. Tiedemann: „Einleitung des Herausgebers“, S. 17–22.

³²⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 609–611 und 640.

Gesellschaft erhalten.³²⁶ Sie wirken latent fort, zum Beispiel im Fortschrittsdenken, im bürgerlichen Recht oder im politischen Bereich, wie z. B. in der Inszenierung und Repräsentation von nationaler Macht oder der Überhöhung von Gewalt.³²⁷

Wie Elisabeth Lenk anmerkt ist in Zusammenhang mit den Formulierungen zum kollektiven Traum vor allem Benjamins Analogie von Traum und Architektur bzw. Dingwelt von Interesse. Benjamin betätigt sich „als umgekehrte[r] Traumdeuter“³²⁸: Indem er an den, als Bestimmtheiten eingestuft, konkreten Dingen des Alltags die unlogische, nutzlose und irrationale Seite herauslöst, die Bruchstücke zusammenträgt und versucht daraus die Physiognomie der Epoche zusammenzufügen.³²⁹ Dabei werden der Raum und die materiellen Dinge zu einem Ausgangspunkt für einen Blick in die Tiefe der Zeit.³³⁰ So erinnert Benjamin auch Ereignisse aus seiner eigenen Kindheit anhand von allegorischen Dingen des Interieurs.³³¹ Das Hineingehen ins Innere eines Raumes oder das Wenden eines Innen ins Außen steht nicht nur symbolisch für ein Eindringen in Verborgenes und Geheimes, sondern kann auch gleichbedeutend mit einem Überwinden einer zeitlichen Distanz sein. Zeit wird hier anhand von Beschreibungen der Raumwahrnehmung erfahrbar.³³²

Die Physiognomie der Epoche lässt sich demzufolge basierend auf konkreten Gebrauchsgegenständen und architektonischen Details zusammensetzen. Wie Lenk festhält, findet Benjamin diese „[...] in jenem Zwischenreiche, in dem ästhetische Form und soziale Form noch nicht geschieden sind“.³³³ Durch das Erwachen bekommt das Gewesene den Stellenwert eines Traums, dessen Reste und Spuren in der Wachwelt auffindbar sein müssen. Eben deshalb kommt den Lumpen und Bruchstücken eine besondere Bedeutung zu. Ihre Deutung ist der Versuch einer mimetischen Annäherung. Benjamin geht es darum ihren Ausdruck lesbar zu machen.³³⁴

Ein Verständnis von dem was in der Vergangenheit liegt, also auch von Kunst- und Alltagsgeschichte, kann sich folglich durch eine Art Traumdeutung bzw. Benjamins spezifisches, dialektisches Vorgehen einstellen: Jenem Wechselspiel von Nähe und Ferne, Innen und Außen, jenem Umwälzen der Dinge und Zusammenprallen-lassen der Zeiten, das eine mimetische Annäherung an die Objekte bewirken kann und unsinnliche Ähnlichkeiten hervortreten lässt.³³⁵

³²⁶ Vgl. Vietta, Silvio und Herbert Uerlings: „Vorwort“, in: Vietta, Silvio und Herbert Uerlings (Hrsg.): *Moderne und Mythos*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 7–10.

³²⁷ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich in: Vietta, Silvio und Herbert Uerlings: „Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen“, in: Vietta, Silvio und Herbert Uerlings (Hrsg.): *Moderne und Mythos*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 11–24.

³²⁸ Vgl. Lenk: „Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin“, S. 352–353.

³²⁹ Vgl. Ebd.

³³⁰ Vgl. Ebd., S. 350–354.

³³¹ Vgl. Benjamin: *Berliner Kindheit um 1900*.

³³² Vgl. Bohrer: „Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, S. 486f.

³³³ Lenk: „Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin“, S. 353.

³³⁴ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1023.

³³⁵ Vgl. Kaffenberger: „Denkbilder des Dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, S. 57.

Diese veränderte Optik führt das Erwachen herbei. Im Prozess des Erwachens erscheinen dann die ursprünglichen Formen entstellt. Sie beginnen sich aufzulösen: Jetzt „treten an ihrer statt politisch-theologische Kategorien zu tage (...), die den Fluß [sic!] des Geschehens erstarren lassen“.³³⁶ Die Distanz zwischen lang Vergangenenem und aktuellem Jetzt wird dabei aufgehoben und die historische Zeit kommt zum Stillstand. In diesem Prozess des Erwachens, im Moment der Unterbrechung, wird ein Wissen zugänglich, auf das vorher nicht zugegriffen werden konnte.³³⁷ So hält Benjamin im Passagen-Werk fest: „Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen!- Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.“³³⁸

Benjamins Methode unterbricht das traditionelle Vorgehen bzw. die Sicht des Historismus: Anstatt die Vergangenheit als unveränderliche, abgeschlossene Faktizität zu betrachten und die Geschichtsbetrachtung durch eine Rückversetzung in die Zeit, ein Einfühlen in die scheinbaren Gegebenheiten, zu praktizieren, wird die Vergangenheit als etwas, das bis in die Gegenwart dringt und immer noch wirksam ist, behandelt. Im Eingedenken wird Zeit zu etwas, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft begegnen: Die von unterschiedlichen Zeitschichten überblendete Jetztzeit. Jeder Moment der Geschichte besteht damit aus einer Überlagerung verschiedener Zeiten.³³⁹ Durch diese neue Sicht auf die Vergangenheit soll die Gegenwart zu Bewusstsein kommen und eine kritische Analyse ermöglicht werden. Unter Benjamins Bild des Erwachens lässt sich also nicht ein „einfaches Erwachen“ verstehen, denn er glaubt nicht, dass sich dadurch automatisch jedes Trugbild verflüchtigt und die Vernunft das Regiment übernimmt.³⁴⁰ Es geht ihm, wie sich zeigt, vielmehr um eine spezielle Form des Erinnerns und eine kritische Zersetzung von latenten Strukturen. Auf diese Weise können eine nostalgische Sicht und eine Suche nach einer ursprünglichen Quelle, einem Vorbild, überwunden werden. Weder Nostalgie, noch Verdrängung können eine Entwicklung hin zu mehr Freiheit und Glück bewerkstelligen. Auch im wachen Zustand wird der Einfluss verborgener Wirkkräfte nicht zwangsläufig aufgehoben.³⁴¹

Die durch diese Methode ausgelöste Veränderung wirkt wie eine Schubumkehr: Alle bisher geltenden Regeln werden auf den Kopf gestellt; kein feststehender, ewiger Wahrheitsbegriff kann mehr Gültigkeit besitzen, kein Ideal die Geschichtsschreibung in linearer Richtung anleiten und in ihrer Totalität fassbar machen und auch der blinde Fortschrittsglaube wird demontiert.³⁴² Gerade in der modernen Kunst findet sich so ein Vorgehen, das die Gewissheit der Gegenwart erschüttern

³³⁶ Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1023.

³³⁷ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 491.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Vgl. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, S. 189.

³⁴⁰ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 182.

³⁴¹ Vgl. Ebd., S. 179–180.

³⁴² Vgl. Tiedemann: „Einleitung des Herausgebers“, S. 33/34.

kann.³⁴³ Mythen und kultische Bilder werden wieder aufgegriffen, und zwar nicht im Sinne einer Restauration, sondern einer Transformation, um sie so fassbar zu machen und aufzulösen.³⁴⁴ Benjamins Zugang zur Geschichte steht also im Gegensatz zu einem ewigen und alles umfassenden Bild der Vergangenheit. Die historischen Gegenstände müssen aus der Kontinuität gleichsam herausgesprengt und dialektisch durchwühlt, gewendet und gedreht werden. Eine Konstruktion kann, nach Benjamin, nur auf Basis einer vorhergehenden Destruktion erfolgen.^{345, 346} Seine Perspektive eines aktuellen Standpunkts betreibt ebendieses Herauslösen, die Reflexion und Kritik eines bestimmten historischen Moments. Erinnerung ist hier nicht im Sinne einer Rückkehr zu einem Bild, das wir uns von Vergangenen machen, gedacht. Denn dies kann in seiner Gänze sowieso nicht gelingen, da das historische Material immer von einem bestimmten Blick arrangiert wird.³⁴⁷ Vielmehr soll die Erinnerung das Erscheinen eines neuen Bildes zeitigen. Auch hier scheint Benjamin von einem reziproken Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auszugehen. So vermerkt er: „Nicht so ist es, daß [sic!] das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand“.³⁴⁸ Es gibt somit zwei gegenläufige Bewegungen, die sich in ihrer Dynamik am Punkt ihres Aufeinanderstoßens gegenseitig auslöschen – also einen Nullpunkt generieren. Das dialektische Bild entsteht genau an dieser Schnittstelle, nämlich in dem Augenblick, in dem unterschiedliche Zeiten zusammenprallen und sich subjektive und objektive Aspekte begegnen.^{349, 350} Bei Benjamins Vorgehen handelt es sich um einen aktiven Eingriff in die Vergangenheit: das Herausreißen eines Gegenstands befördert die Erkennbarkeit der Geschichte und der Gegenwart. Benjamins so genanntes ‚Lumpensammlerprinzip‘, bei dem er die verfehlten Möglichkeiten und abseitige Details sucht und re-kombiniert, führt so zu einer anderen Lesart und einer Neubewertung der Geschichte. Vergangenes wird durch erneutes Zusammenfügen und Re-Synthetisieren gegenwärtig und fassbar; es geht darum, das Konkrete (beispielsweise Einzelschicksale) an historischen Ereignissen sichtbar und verstehbar zu machen. Die Erkennbarkeit der Geschichte geht nicht unmittelbar aus einem einzelnen historischen Detail hervor, sondern erfordert eine Konstellation, hervorgebracht durch die dialektische Methode. Das Zusammenfügen und Aufeinander-prallen-lassen von einzelnen, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelösten Ereignissen gleicht einer Montage von Bildern, Dokumenten und Schrift, durch die andere, neue Relationen und Prozesse sichtbar gemacht werden sollen. Auf diese Weise kann sich, nach Benjamin, eine Erkenntnis einstellen, die jenseits von autoritären Wahrheiten,

³⁴³ Benjamin findet es vor allem in literarischen Werken von Baudelaire, Kafka und Proust.

³⁴⁴ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 182f.

³⁴⁵ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 587f.

³⁴⁶ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk II*, S. 1001.

³⁴⁷ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 107.

³⁴⁸ Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 578.

³⁴⁹ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 110.

³⁵⁰ Kramer: *Walter Benjamin zur Einführung*, S. 118.

traditionellen, narrativen Modellen und Teleologien liegt und die für das aktuelle Jetzt von Relevanz ist.³⁵¹ Diese Form der Geschichtsauffassung macht an der Vergangenheit jene Aspekte sichtbar, die für die Gegenwart von Bedeutung sind.³⁵² Es wird keine umfassende Wahrheit konstruiert, sondern es werden vergangene Momente vergegenwärtigt, die so trotz zeitlicher Ferne berühren und Betroffenheit auslösen können. Das Erkennen vollzieht sich dabei nicht im Fluss der Zeit oder innerhalb einer fortschreitenden Entwicklung, sondern im Augenblick der Unterbrechung. In dieser „Jetztzeit“, der schockhaften Vergegenwärtigung von Vergangenem, erscheint Geschichte nicht als abgeschlossen, sondern als unfertig und veränderbar.³⁵³ Dieser Vorgang, von Benjamin auch als „Telescopage“ bezeichnet, gelingt nur aufgrund des Zeitdifferentials, also der Begegnung einander fremder Zeiten.³⁵⁴ Das erscheinende Bild ist ein Augenblick des Stillstands, ein Augenblick des Einhaltens des Geschehens. Die Erkennbarkeit des dialektischen Bildes unterliegt somit einer fragilen Flüchtigkeit, denn es kommt plötzlich, vergleichbar mit dem Einschlagen eines Blitzes, und in eruptiver Weise zur Erscheinung und dringt unvermittelt, ja schockhaft ins Bewusstsein ein.³⁵⁵ Dieses unverbundene Nebeneinander der Extreme ist ein charakteristisches Merkmal der benjaminschen Dialektik, die sich damit von der hegelschen unterscheidet.³⁵⁶ Die Synthese besteht dabei nicht in der Aufhebung von Gegensätzen, sondern in deren Kristallisation in einem Bruchstück. Dieser Kristall ist das im Augenblick aufblitzende Bild der Wahrheit.^{357, 358} Vor diesem Hintergrund lässt sich auch verstehen, weshalb Benjamin das dialektische Bild auch als „Urphänomen der Geschichte“ bezeichnet.³⁵⁹ Er ist nicht auf der Suche nach einem Archetypus oder der klassischen, historischen Quelle; auch versteht er den Ursprung nicht gleichbedeutend mit Entstehung.³⁶⁰ Benjamin will vielmehr Vergangenes aufwecken um es dabei zu kritisieren. Das dialektische Bild wird durch diesen dialektischen Prozess zum Ursprung der Geschichte – gleich einer Möglichkeit der Neubestimmung.^{361, 362} Herausgesprengt aus der Narration des Historismus deckt es einen alternativen Verlauf auf, der eben jene Ansätze und Ereignisse ins Sichtfeld befördern kann, die bisher nur Möglichkeiten und abgebrochene Versuche geblieben sind. Bereits im Manuskript zu *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aus dem Jahr 1928 erläutert Benjamin sein Verständnis des Begriffs Urphänomen: „Im ursprünglichen Phänomen eines Bereiches nämlich bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt und aus

³⁵¹ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Remontagen der erlittenen Zeit: Das Auge der Geschichte 2*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014, S. 17–20.

³⁵² Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 578.

³⁵³ Vgl. Tiedemann: „Einleitung des Herausgebers“, S. 32–35.

³⁵⁴ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 588.

³⁵⁵ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 93f.

³⁵⁶ vgl. Ebd., S. 96.

³⁵⁷ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 591.

³⁵⁸ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 103.

³⁵⁹ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 592.

³⁶⁰ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I, 3*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 946.

³⁶¹ Vgl. Bohrer: „Benjamins Phantasma-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, S. 487.

³⁶² Vgl. Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 19.

deren Fakten in unermüdlichen Wiederholungen ihr Bild aufbaut, bis es in der Totalität ihrer [Sp. 17] Geschichte vollendet vorliegt. Ursprung also ist Entelechie.“³⁶³

Das Urphänomen ist vergleichbar mit einer rhythmischen Bewegung; es lässt sich als eine Art immanentes Formgesetz verstehen, denn der Prozess der zu seinem Bild führt wird nicht von vorgelagerten Parametern bestimmt, sondern von der dialektische Bewegung der in ihm enthaltenen Teile und deren Beziehungen. Die Ordnung, der dieser Prozess folgt, wird von ihm selbst hervorgebracht; es geht aus seiner eigenen Beschaffenheit hervor und wird durch die Beziehung zwischen einer Idee und der geschichtlichen Welt erwirkt. Weder Urphänomen noch Idee sind in dieser Betrachtungsweise etwas Vorgelagertes, das a priori existiert. Im Gegenteil – beide bedürfen einer Nachträglichkeit und sind per se etwas Unabgeschlossenes bzw. Prozessuales.^{364, 365}

Geschichte kann mit Benjamin folglich als Bild bzw. Konstellation aufgefasst werden und wird nur als solches lesbar.³⁶⁶ Dieses Bild trägt einen „historischen Index“, der besagt, dass es einerseits einer bestimmten Zeit angehört und andererseits erst zu „einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit“ kommt.³⁶⁷ Wieder wird das Zeitdifferential ausschlaggebend: Bilder, und mit ihnen ihr Wahrheitsgehalt, werden erst in der Zukunft lesbar, denn die Voraussetzung für ihre Lesbarkeit ist die zeitliche Differenz. Das dialektische Bild kann somit immer nur aus dem Jetzt, von einem aktuellen Standpunkt aus, sichtbar werden. Nur mit dem gegenwärtigen Blick und dem aktuellen Wissen wird eine in diesem Bild verdichtete Wahrheit fassbar. Diese Möglichkeit zur Lesbarkeit eines Bildes ist ein Teil seiner komplexen Struktur, die dafür sorgt, dass es in einem kritischen Augenblick sichtbar werden kann. Die Lesbarkeit des Bildes geht aus der inneren Dialektik hervor, denn erst an einem „bestimmte[n] kritische[n] Punkt der Bewegung in ihrem Inneren“ wird es erkennbar.³⁶⁸ Nach Benjamin ist dieser kritische Punkt der Moment des Verfalls, der Bedrohung, also der „gefährliche Augenblick“ in dem die Handlung den Bildraum durchbrechen muss. Das Lesbar-Machen der Geschichte gelingt, wie Didi-Huberman aufzeigt, vor allem anhand von einzelnen, konkreten Bildern bzw. Begebenheiten, die gemeinsam mit ihren Verbindungen und Konstellationen das spezifische historische Ereignis erst ausmachen.³⁶⁹ Ziel einer effektiven

³⁶³ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 3*, S. 946.

³⁶⁴ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 208.

³⁶⁵ Vgl. Didi-Huberman: „The Supposition of the Aura. The Now, The Then, and Modernity“, S. 4.

³⁶⁶ An dieser Stelle sei betont, dass Benjamin das Bild vor allem als sprachliches Bild konzipiert hat. Diese Auffassung wurde von Seiten der Literaturwissenschaften gestärkt und u. a. von Sigrid Weigel und Bettine Menke das dialektische Bild als „gelesenes Bild“ definiert. Georges Didi-Huberman zeigt in *Was wir sehen blickt uns an* beispielhaft inwiefern auch visuelle Bilder innerhalb der bildenden Künste als dialektische Bilder betrachtet und zu gelesenen Bildern werden können. In *Phasmes* hebt er hervor, dass, nach Benjamin, an jedes Kunstwerk der Anspruch gestellt werden kann, auch ein dialektisches Bild zu sein. Vgl. Weigel: „Passagen und Spuren des »Leib- und Bildraums« in Benjamins Schriften“; Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“; Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*; Didi-Huberman, Georges: *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern, Ostfildern: DuMont 2001*, <http://zeitmedien.hfk-bremen.de/a-Kurse/Dok/Shoah-Phasmes-Didi-Huberman.htm>.

³⁶⁷ Vgl Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 577–578.

³⁶⁸ Vgl. Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 17–20.

Lesbarkeit ist die Übereinstimmung eines Begriffs mit seinem singulären Gegenstand, was bedeutet, dass durch eine Repräsentation keine Distanz eintreten, sondern mit ihr die gesamte Komplexität eines Ereignis vermittelt und aufrufbar werden soll. So kann es gelingen, dass eine zeitliche Ferne uns direkt berührt und erfahrbar wird. Die scheinbar abgeschlossene Vergangenheit zeigt sich als immer noch fortwirkende und unabgeschlossene.³⁷⁰ Dies ist der Augenblick der Erkennbarkeit in dem das Fortschreiten der chronologischen Zeit aufgehoben ist: Ohne Distanz prallen Gewesenes und Jetzt aufeinander. Es entsteht ein Moment in dem verschiedene zeitliche Schichten eruptiv an die Oberfläche wandern und ein neues Bild konstruieren, mit dem die etablierte Geschichtsschreibung revidiert wird. Dies ist auch der Sprung aus einer kontinuierlichen Geschichte, aus einem Prinzip der absoluten Wahrheit und einer sich wiederholenden Katastrophe im Sinne von Barbarei, Krieg und Unterdrückung. Diese Figur wurde von der Zeitkonzeption der Surrealisten beeinflusst und als solche in dieser Arbeit bereits markiert.³⁷¹ Mit dem Aufsprengen des geschichtlichen Kontinuums wird aus der Gegenwart als Übergang zwischen dem was war und dem was noch kommen wird ein Moment in dem die Zeit aussetzt.³⁷² Der Stillstand bildet den Gegensatz zum „modernen ‚Ausdruck‘ Fortschritt“, den Benjamin mit Verweis auf Schlegel bereits 1920 in *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* beschreibt.³⁷³

Zeit – Bild – Film

Bei Benjamins Geschichtsdenken geht es, wie man sieht, weniger um Fakten und Quellen als um Momente der Erinnerung, die sich in Fundstücken aus unterschiedlichen Bereichen niederschlagen. Geschichte erscheint bei ihm als ein flüchtiges Bild einer aufblitzenden Erinnerung.³⁷⁴ Es wird ersichtlich, dass sich sein Zeitdenken nicht an einer linearen Achse oder einem Kreismodell orientiert, sondern stattdessen einer temporalen Figur, die Gegensätze verdichtet, entspricht. Zeit erscheint als Blitz, ebenso wie Erkenntnis.³⁷⁵ Benjamin sieht, wie sein Zeitgenosse Aby Warburg, die Zeit prinzipiell als „unrein“.³⁷⁶ Das biologische Entwicklungsmodell mit seinen Perioden Geburt – Aufstieg – Höhepunkt – Verfall – Tod wird bei dieser Art des Zeitdenkens durch ein spezielles, für die Kunst und Kultur geltendes abgelöst. Bei diesem schlägt sich Zeit in einem komplexen, non-linearen Gefüge nieder; sie sedimentiert, bildet Ablagerungen und Kristalle, sie beinhaltet Überlagerungen und Sprünge, sie ist ‚verfälscht‘ und vielfältig. Eine vereinigende, geschlossene und klar fassbare Struktur wird durch eine einheitslose, verzweigte und offene ersetzt. Zeit findet, wie Didi-Hubermann formuliert: „ihren Ausdruck in Schichten, hybriden Blöcken,

³⁷⁰ Vgl. Tiedemann, Rolf: „Historischer Materialismus oder politischer Messianismus“, *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 99–142, hier S. 108.

³⁷¹ Vgl. Löwy, Michael: „Benjamin and romanticism“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 681–687, hier S. 687.

³⁷² Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 180.

³⁷³ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 92.

³⁷⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 695.

³⁷⁵ Vgl. Didi-Huberman: „The Supposition of the Aura. The Now, The Then, and Modernity“, S. 7.

³⁷⁶ Vgl. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, S. 88.

Rhizomen, spezifischen Komplexitäten, oft unerwarteten Rückwendungen und stets verfehlten Zielen“.³⁷⁷ Da diese Perspektive nicht nach einem harmonischen, synthetisierenden und kontinuierlichen Prinzip verfährt, sondern Brüche und Leerstellen zulässt bzw. prinzipiell als Gegeben annimmt, ergibt sich daraus ein vielschichtiges und kompliziertes Modell, das in der Konsequenz auch zu einer anderen Art der Wissensstrukturierung führt.

Wenn bei Benjamin Begriffe wie Nachleben und Gespenst auftauchen, dann sind sie Anzeichen ebendieser Komplexität der Zeit.³⁷⁸ Geschichte und damit auch Kunstgeschichte wird auf diese Weise als ein zusammenhängendes und lebendiges Beziehungsgeflecht aufgefasst. Es gibt darin kein lineares Fortschreiten und keine direkte Weitergabe in der Zeit. Die Verläufe von Überlieferung, Erbe und Tradition vollziehen sich nicht innerhalb von klaren, einfach durchschaubaren, geradlinigen Abfolgen. Im Gegenteil: Jede Gegenwart ist per se anachronistisch – sie beinhaltet Rückwendungen und ein Wiederauftauchen von Vergangenen und vordergründig Unzeitgemäßem.³⁷⁹ Dabei handelt es sich nicht um eine einfache Wiederkehr von Gleichem, nur bereits Gewesenem – in der Wiederkehr findet eine Metamorphose bzw. andere Ausprägung statt.³⁸⁰ Die äußere Form hat sich verändert, die Essenz bleibt dennoch erhalten. Die Beschreibung einer Wiederkehr alleine ist infolgedessen nicht das, was bei der Erforschung eines Gegenstands im Fokus stehen kann, vielmehr geht es darum, sich auf die Spur zu begeben, jene Teile, die sich für eine Wiederkehr eignen, aufzuspüren und durch ein dialektisches Vorgehen im Sinne Benjamins die bedeutenden Fragmente, ihre Beziehungen und Zusammenhänge in der bzw. als Geschichte freizulegen.

Geschichte ist so gesehen keine allumfassende Erzählung, sondern setzt sich aus einer Vielzahl von Geschichten, also singulären Ereignissen zusammen. Veränderungen treten sprunghaft ein und stellen eine momentane Unterbrechung des Geschehens dar. Durch die Konfrontation von längst Gewesenem mit dem Jetzt werden Transformationen und Entwicklungen sichtbar, und gleichzeitig bietet diese Methode eine Möglichkeit der Rettung.³⁸¹ Dies führt Benjamin exemplarisch in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* vor. Darin behandelt Benjamin die Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sicht und mit dem Wissen seiner Zeit.³⁸² Die dialektische Hin- und Herbewegung zwischen den extremen Polen Kultwert und Ausstellungswert vollzieht gleichsam die historische Bewegung nach, die jenes Bild hervorbringt, das den Stellenwert der Technik an der Kunst fassbar machen kann. Die Fotografie erfüllt dabei gleichsam eine Doppelrolle: Sie ist sowohl das technische Mittel anhand dessen ein Bild mit Ausstellungswert

³⁷⁷ Ebd., S. 30.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 75.

³⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 37 und S. 96f.

³⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 89.

³⁸¹ Vgl. Ferris, David: „The Shortness of History, or Photography In Nuce: Benjamin’s Attenuation of the Negative“, in: Benjamin, Andrew (Hrsg.): *Walter Benjamin and History*, London u.a.: Continuum International Publishing Group 2006, S. 19–37, hier S. 35.

³⁸² Vgl. Koch, Gertrud: „Kosmos Film. Zum Raumkonzept von Benjamins ‚Kunstwerk‘-Essay“, in: Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Bd. 1, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Köln und Weimar: Böhlau Verlag 1992, S. 35–48, hier S. 35.

produziert wird, als auch das Mittel wodurch das Vorhandensein eines solchen Werts feststellbar wird.³⁸³ Erst durch die Unterscheidung von Kult- und Ausstellungswert wird auch der Stellenwert der Aura beschreibbar und kann so bewahrt werden – an dem Punkt wo sie sich im Niedergang befindet. Die Fotografie führt demnach zu einer Zäsur in der Kunstgeschichte: Als neues Medium zur Produktion von Bildern folgt sie nicht mehr den alten Regeln und Bewertungsmaßstäben der Kunst. Kraft ihrer Ausstellbarkeit bzw. ihres Vermögens zu zeigen lässt sie auch das bisher Nicht-Sichtbare erscheinen, woraus sich ihre neue Funktion, das Politische, ergibt.³⁸⁴ Denn jetzt macht es die Technik möglich, einen Moment bzw. einen tatsächlich präsenten Gegenstand bildlich festzuhalten, um ihn später in der Zukunft betrachten zu können. Diese Nachträglichkeit ermöglicht es, etwas zu entdecken, was zum Zeitpunkt des Fotografierens bereits vorhanden aber nicht erkennbar war.³⁸⁵

Benjamins Essay beschreibt eine Zeitwende in der Kunst. Dafür wählt er ein technisches Vokabular und formuliert damit auch jenes Vorstellungsbild von Zeit, das für seine Geschichtsphilosophie grundlegend sein wird. Der Film wird im Kunstwerkaufsatz zum zentralen technischen Instrument zur Strukturierung von Zeit- und Geschichtsräumen. Aus Benjamins Sicht ist es das „prothetische Auge“ der technischen Apparatur, das die anthropologischen Mängel wettmachen kann.³⁸⁶ Als Fortführung der Fotografie kann die Filmkamera noch besser in die Oberfläche eindringen, verborgenes ans Licht befördern und steht zusätzlich noch für eine Dynamisierung des Geschehens. Der Film sprengt nach Benjamin „mit dem Dynamit der Zehntelsekunde“ die kapitalistischen Strukturen des Alltags und die leere Zeit der permanenten Wiederholung auf.³⁸⁷ Er legt jene Aspekte der Wirklichkeit offen, die sich mit den menschlichen Sinnen bisher nicht wahrnehmen ließen.³⁸⁸ Die Kamera scheint im Bekannten das Verborgene zeigen zu können – gerade deshalb setzt Benjamin große Hoffnungen in den Film als technisches Mittel der Entbergung. Mit ihm sollen die in der Vergangenheit zwar vorhandenen, aber „optisch-unbewusst“ gebliebenen Aspekte offengelegt werden.³⁸⁹ Zudem sieht er im Film die Kunstform, die den veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten des modernen Großstadtmenschen und seiner zerstreuten Aufmerksamkeit entgegenkommt, ja, diese sogar noch forciert. Beschleunigung, Bruchstückhaftigkeit und Kurzlebigkeit finden im Film ihren Ausdruck. Die Rezeption des Films bietet keine Zeit für Kontemplation und Einfühlung, stattdessen wird die Wahrnehmung des Zuschauers durch das Tempo der Bilderfolge, den Wechsel von Dynamik und Unterbrechung und die Kollision von Be- und Entschleunigung fortwährenden Schocks ausgesetzt. Die Erfahrung, die der Film dadurch ermöglicht, ist nicht nur optischer, sondern, nach Benjamin, auch taktiler bzw. haptischer Natur. Eine mehrsinnige Erfahrung, die nicht nur das Sehen sondern auch den Körper

³⁸³ Vgl. Ferris: „The Shortness of History, or Photography In Nuce: Benjamin’s Attenuation of the Negative“, S. 21–24.

³⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 21.

³⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 20–26.

³⁸⁶ Vgl. Koch: „Kosmos Film. Zum Raumkonzept von Benjamins ‚Kunstwerk‘-Essay“, S. 38–40.

³⁸⁷ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 461.

³⁸⁸ Vgl. Ebd.

³⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 500.

betrifft.³⁹⁰ Methoden und Techniken, die Benjamin bei den Surrealisten zur Intensivierung der Sinne vorfindet, bietet auch der Film, der damit auch alle Voraussetzung für eine profane Erleuchtung zu erfüllen scheint. Nahaufnahmen und Luftaufnahmen von Massenszenen sind nur ein Beispiel wie der Film im Alltäglichen neue Perspektiven eröffnet.³⁹¹ Das Potential des Films sieht Benjamin in seiner Fähigkeit eine andere Sichtbarkeit zu erzeugen und eine Verbindung zwischen Bild und Körper herzustellen. Er identifiziert in ihm ein emanzipatorisches und widerständiges Potential, das ein Eingreifen der Kunst ins Politische ermöglichen kann. Die Analogien und Zusammenhänge zwischen den technischen Möglichkeiten des Films und Benjamins Zeit- und Geschichtsdenken werden deutlich. Das Prinzip der Montage, bei dem ungleichartige Bruchstücke zusammengefügt und neue Konstellationen hervorgebracht werden, eröffnet die Möglichkeit, neue Sinnzusammenhänge herzustellen. Es weist damit eine Korrespondenz zu Benjamins so genanntem ‚Lumpensammlerprinzip‘, also seiner Art der Geschichtskonstruktion, auf. Aber nicht nur Schnitt und Montagetechnik, auch der Wechsel von Bewegung und Stillstand sowie Spezialeffekte spielen dabei eine Rolle. Der Film beinhaltet in Beschaffenheit und Wirkung genau die Aspekte, die für Benjamins Methode Geschichte zu lesen wichtig sind und diese als dynamisch und veränderbar kennzeichnen.³⁹² Spezialeffekte wie Zeitraffer und Zeitlupe dehnen und strecken die Zeit im Film und bieten so die Möglichkeit einer veränderten visuellen und temporalen Erfahrung. Der Zeitraffer beinhaltet in seiner technischen Beschaffenheit auch jenes Paradox, das Benjamin als den unterbrechenden Stillstand formuliert. So wird die beschleunigte Zeit bei diesem Effekt ja gerade durch einen Verlangsamungsprozess hergestellt; bei der Aufnahme wird die Bildfrequenz herabgesetzt, um so beim Abspielen eine Beschleunigung zu erzielen und Details sichtbar zu machen, die sonst nicht wahrnehmbar wären.³⁹³ Mit dem Film gelingt es sowohl Aspekte wie Geschwindigkeit und Dynamik als auch Langsamkeit, Stillstand und Kompression zu erzeugen – alle wichtigen Aspekte der benjaminschen Geschichtsphilosophie. Im Gegensatz zur Malerei kann der Film auch die Distanz zum Gegenstand überwinden; die Kamera steht ihm nicht gegenüber, sondern „dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein“.³⁹⁴ Mit dem Film gelingt es offenbar die moderne Wirklichkeit in ihrer Bruchstückhaftigkeit zu erfassen und gleichzeitig Realität herzustellen. Bei Benjamin geht es sowohl im ästhetischen Bereich, als auch in der Geschichtsbetrachtung um Bilder. Der Film wird zusammengesetzt aus Einzelbildern, die im ästhetischen Prozess ihre Lebendigkeit erhalten.³⁹⁵ Jedes dieser Bilder ist flüchtig und nur für einen Augenblick zu erhaschen, ebenso wie es Benjamin auch für das dialektische Bild als charakteristisch beschreibt,

³⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 463–464 und 502–505.

³⁹¹ Vgl. Koepnick, Lutz: „Langsamkeit: Benjamin und die Politik der Entschleunigung“, *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur und Kulturforschung Berlin* Nr. 13 (2006), S. 23–28, hier S. 26–27.

³⁹² Vgl. Ebd., S. 27.

³⁹³ Vgl. Ebd., S. 24–25.

³⁹⁴ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 496.

³⁹⁵ Vgl. Bock: *Vom Blickwispern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, S. 82–83.

denn auch im dialektischen Bild ist die Zeit im Augenblick des Erkennens stillgelegt.³⁹⁶ Und es ist in beiden Fällen das Bild, wodurch das Vergangene aktualisiert und die Erinnerung unmittelbar heraufbeschwört wird. Auch im Kino treffen das Jetzt, in Form der Zuschauer, und die Vergangenheit, in Form des Filmes, aufeinander. Offensichtlich spielt das Bild bei Benjamin also nicht nur in Zusammenhang mit kunsttheoretischen Überlegungen sondern auch für seine Geschichtsphilosophie eine zentrale Rolle. Es stellt eine Verbindung zwischen Benjamins ästhetischem und historischem Denken dar. Die Kunst hat die Möglichkeit und Kraft Bilder, die sich nicht nur im Sichtbaren erschöpfen, zu produzieren, und auf diese Weise kann durch sie ein ‚Erwachen‘ ausgelöst werden.³⁹⁷ Auch Bilder der Kunst können als dialektische Bilder aufgefasst werden. Sie stellen als solche eine Konstellation dar, sind Kristallisation unterschiedlicher zeitlicher Ebenen und lösen Vergewärtigungen aus.³⁹⁸ Bettine Menke hält fest: „Wenn es eine Gegenwärtigkeit gibt, so ist sie die zweite Gegenwart und insofern Gegenwart des Fort- und Nachlebens.“³⁹⁹ Für die Kunstgeschichte ergibt sich daraus die Situation, dass Werke nicht lesbar werden wenn sie nur im Hinblick auf ihre stilistischen und fest definierten Kategorien geordnet werden, vielmehr müssen sie – wie auch alltägliche Dinge und Architektur – als epistemische Orte befragt werden. Sie enthalten vielfältige Wissensschichten, die aus ihm herausgelöst werden müssen. Auch für die Kunst gilt mit Benjamin, dass immer nur die Perspektive bzw. Hinwendung aus dem aktuellen Jetzt die Bedeutung des Werks öffnen kann. Das Werk, als dialektisches Bild, wird dann als „ein Blitz heterogener und überdeterminierter historischer Momente“ betrachtet;⁴⁰⁰ es enthält komplexe Konstellationen, greift in die Arbeit des menschlichen Gedächtnisses ein und hebt Korrespondenzen hervor. Dialektische Bilder sind somit, egal ob sie im Bereich der Geschichte oder der Kunst vorgefunden werden, immer auch Gedächtnisbilder. Sie zeichnen sich durch Doppeldeutigkeit und Unabgeschlossenheit aus und nur durch „Deutung, Übersetzung und Interpretation“ gelangen sie zur Lesbarkeit.⁴⁰¹ Bilder der Kunst können Leerstellen verdichten, diesen eine Form geben und den Blick des Betrachters einfangen und beunruhigen. Auf diese Weise rufen sie auf, sich etwas zuzuwenden, was ansonsten vergessen werden würde.⁴⁰² Dabei bildet die visuelle und materielle Erscheinung den Ausgangspunkt für einen wechselseitigen Austausch zwischen Betrachter und Werk, welches so bis in den Bereich der Sprache und des Denkens vordringen kann. Die Kritik am Werk betrachtet Benjamin dabei als eine ebenso verändernde Kraft wie das Werk selbst.⁴⁰³ Zur Lesbarkeit eines Werks führt der Vorgang, der zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Reflexion hin- und herwandert. Das bedeutet Betrachter und Werk sind an diesem Vorgang beide maßgeblich beteiligt. Auf diese Weise wird ein

³⁹⁶ Vgl. Bischof: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, S. 115.

³⁹⁷ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 81.

³⁹⁸ Vgl. Didi-Huberman: „The Supposition of the Aura. The Now, The Then, and Modernity“, S. 8.

³⁹⁹ Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“, S. 75.

⁴⁰⁰ Vgl. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, S. 56.

⁴⁰¹ Vgl. Ebbrecht, Tobias: „Die Liebe zum Bild. Nostalgie, Fetisch, Dialektik: Das Bild in der Erinnerungskultur“, S. 13, <http://www.extrablatt-online.net/archiv/ausgabe-4/tobias-ebbrecht-die-liebe-zum-bild.html>.

⁴⁰² Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 81.

⁴⁰³ Vgl. Ebd., S. 178.

dynamisch-energetischer Bildbegriff definiert, was beinhaltet, dass man Bildern einen bedeutenden Stellenwert zuschreiben muss. Bilder gehen nicht in ihrer vollkommenen Beschreibbarkeit auf, denn sie wirken nicht nur auf der sichtbaren Ebene und können nicht restlos in Sprache übersetzt werden, sondern gehen darüber hinaus.

Resumé

Wie sich zeigt, ist der Augenblick, als Synonym für eine diskontinuierliche Zeitauffassung, in Benjamins Kunsttheorie ebenso bedeutend wie in seiner Geschichtsphilosophie. Er stellt offenbar eine Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen dar. Die hier untersuchten, für Benjamins Denken wichtigen Begriffe Eingedenken, Aura, Allegorie, profane Illumination und dialektisches Bild weisen alle Anzeichen einer non-linearen Temporalität auf. Benjamins Augenblick ist ein Moment der individuellen Zeiterfahrung und folglich von verschiedener objektiver Dauer. Diese Zeiterfahrung weist Parallelen zu der in Werken der literarischen Moderne beschriebenen „Verzeitlichung der Zeit“⁴⁰⁴ auf. Es ist angeregt durch die Entwicklung von Fotografie und Film. Wie erwähnt, findet in Benjamins eigenen literarischen Allegorien eine Verräumlichung von Zeit und eine Verzeitlichung des Raumes statt – eine für den Film typische Technik.

Der Augenblick ist eine unvermittelt eintretende Unterbrechung der chronologischen Zeit, die auch als Aufhebung der Zeit erfahren wird. Es ist folglich nachvollziehbar, dass er zum einen als eine Flucht aus der Realität verstanden und zum anderen mit der Ewigkeit verknüpft wird. Auch bei Benjamin unterbricht der Augenblick die leere homogene Zeit, deren Gegensatz die messianische oder erfüllte Zeit bildet.⁴⁰⁵ Es ist aber nicht Benjamins Intention der Zeit (der Moderne) zu entfliehen, vielmehr geht es darum, Veränderung zu ermöglichen, Kräfte umzuleiten und den Erfahrungsspielraum zu erweitern. Die Ewigkeit, die erfüllte Zeit und der paradiesische Zustand bilden den Fluchtpunkt, auf den sich die hoffnungsvollen Versuche – alle (gescheiterten) Möglichkeiten und Utopien – beziehen, und damit den Gegenpol zur realen Zeit. Die Beziehung zwischen Zeit und Ewigkeit ist bei Benjamin somit als eine dialektische zu verstehen.⁴⁰⁶ Die Anleihen aus der religiösen Sprache werden Benjamin oftmals als ein Anzeichen von Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz ausgelegt; es scheint aber vielmehr so zu sein, dass diese – wie auch die Ambiguität seiner Texte – Ausdruck seines Denkkosmos, seiner Dialektik und seiner spezifischen Zeitphilosophie sind. Benjamin verwendet die theologische Terminologie nicht um eine religiöse Erlösung in Aussicht zu stellen; die kultische und religiöse Erfahrung bildet lediglich den Erfahrungsschatz auf dem der Augenblick der ästhetischen bzw. politischen Wahrnehmung beruht. Dieser Augenblick kann deshalb mit entsprechenden Begrifflichkeiten treffend beschrieben werden. Gleichzeitig verweisen diese religiösen Begriffe und Bilder auf latent wirkende Strukturen.

⁴⁰⁴ Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, S. 184.

⁴⁰⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 704.

⁴⁰⁶ Vgl. Žižek, Slavoj: *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, Berlin: Volk & Welt 2000, S. 115.

Die Erfahrung der Aura beruht auf der augenblicklichen Offenbarung der Kunst, die mit der religiösen Erfahrung vergleichbar ist. Im Augenblick der ästhetischen Erfahrung zeigt sich dem Betrachter das Werk und es kommt zu einer Berührung vergleichbar mit einer religiösen Epiphanie. Der Betrachter „atmet“ die Aura und das „Wahre“ und „Echte“ tritt in Erscheinung. Werk und Rezipient stehen in Kontakt und gehen ineinander über, verschmelzen gleichsam und dennoch bleibt das, was den Betrachter unweigerlich anzieht, unnahbar. Nach Benjamin ein unabschließbarer, ewiger Prozess.

Indem Benjamin die Erfahrung der Aura mit dem Angeblicktwerden durch die Erscheinung gleichsetzt, unterstreicht er die Unverfügbarkeit eines Kunstwerks und dessen nicht-dinglichen Status; er hebt damit den anthropologischen Aspekt von Kunsterfahrung hervor. Dieser Austausch zwischen Individuum und Gegenstand gleicht einer wiederholten Spiegelung – ein produktiver Prozess, der das Subjekt mit einer Abwesenheit konfrontiert und es auf sich selbst zurückwirft. Kunstwerk und Betrachter begegnen sich und treten in eine Art Kommunikation, in deren Verlauf sich beide verändern. Die Erfahrung der Aura ist geprägt von einem Wechselspiel von sinnlicher Gegenwart und Vergegenwärtigung bzw. unwillkürlicher Erinnerung. Sie beinhaltet sowohl die Konfrontation mit Abwesendem als auch dessen Transformation in Nähe. Sie zeigt die Macht des Werks, da die Vorstellung des Angeblicktwerdens auch etwas Unkontrollierbares und Unheimliches beinhaltet, und eben diese Aspekte der Aura sind es auch, die ihr Überleben als Bruchstück in säkularer Form sichern kann.⁴⁰⁷ Die Macht der Aura bleibt so lange etwas Geheimnisvolles, das sich nicht erklärt, nicht fassbar wird, wie das Denken ganz in der Sphäre des Kultischen verbleibt. So ist auch der Schein des Schönen untrennbar mit dem auratischen Kunstwerk verbunden. "Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst"⁴⁰⁸, formuliert Benjamin im Baudelairetext. Die Erfahrung, die bisher im Bereich des Kults lag, wandert mit dem Schönen in die Sphäre der Kunst, und der Künstler ist somit maßgeblich daran beteiligt diese Erfahrung herzustellen. Während in der Welt der Vormoderne der Kult eine krisensichere Erfahrung evozieren kann, die an das Kollektiv z. B. in Form von Festen und Ritualen gebunden ist, wandern Erfahrung und Kultwert mit der Zeit in die Sphäre der Kunst und bilden dort die aporetische Struktur des Werks bzw. den Schein des Schönen.⁴⁰⁹ Das Kunstwerk kann offenbar die soziale Funktion des Rituals, die Benjamin im Zusammentreten der kollektiven und der individuellen Vergangenheit sieht, übernehmen.⁴¹⁰ Es ist nicht möglich, in einem Werk immer wieder den gleichen Gegenstand oder ein festes Vorbild wiederzufinden, sondern vielmehr beinhaltet es den Aufruf, nachzuvollziehen, was frühere Generationen an ihm fasziniert hat. So kann in eine Tradition eingetreten werden, über die eine Verbindung mit früheren Generationen bzw. der kollektiven Geschichte hergestellt wird.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Vgl. Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, S. 219.

⁴⁰⁸ Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 638.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd.

⁴¹⁰ Vgl. Löwy: „Benjamin and romanticism“, S. 686.

⁴¹¹ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 638–639.

Aufgabe der künstlerischen Form ist es nach Benjamin „historische Sachgehalte, (...), zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu machen.“⁴¹² Diesen Anspruch können Werke aber offensichtlich nicht dauerhaft in gleichem Maße erfüllen. Genau auf diese Veränderung kommt Benjamin sowohl in *Über einige Motive bei Baudelaire* als auch in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* zu sprechen. Die Neuerungen der Industrialisierung zeitigen eine veränderte Wahrnehmung. Technische Beschleunigung, neue Apparate und Bewegungsabläufe, industrielle Massenproduktion, Großstadt, Menschenmengen, etc. sind wesentliche Faktoren, die zu einer Umstrukturierung der Sinnlichkeit führen. Um überhaupt noch ein Publikum erreichen zu können, bedarf es einer veränderten Kunstform. Es ist jetzt nicht mehr die kontemplative Anschauung, sondern die Schockrezeption, die der Wahrnehmung der Menschen entspricht. Baudelaires Poesie, dessen Bilder aus den persönlichen Erfahrungen zur Zeit des Umbruchs zur Moderne entspringen, ist, so Benjamin, die Schockerfahrung eingeschrieben. Ein wichtiges Element, das Benjamin vor allem für geschichtliche Umbruchszeiten für relevant hält, bildet dabei die Allegorie. Baudelaires Werk trägt die Signatur einer neuen Kunst: Als Schock muss sie in die scheinbare Harmonie der Welt einbrechen und sie „in Trümmer [zu] legen“.⁴¹³ Die Allegorie trägt dazu bei den Schein der auratischen Sphäre und damit eine etablierte Ordnung und ihren totalitären Zwangscharakter zu zerschlagen, denn ihre Wirkung ist entstellend und de-mystifizierend. In ihr fließt vom Kunstwerk das Leben ab, es erstarrt und wird durch den Prozess der Mortifikation gerettet. Durch sie wird der Gegenstand aus seinem Beziehungsgeflecht gerissen und gerade dadurch bewahrt. Das gelingt durch künstlerische und denkerische, also kritische Intervention. Das Vermögen der Allegorie, die Realität zu *entstellen* und so *verstellte* Zusammenhänge bzw. Ähnlichkeiten erscheinen zu lassen, zeichnet sie – wie auch das Prinzip der Montage – als Figur der Deformation aus. Wie sich zeigt, funktioniert auch die Allegorie über ein Wahrnehmen von Ähnlichkeiten, die flüchtig aufblitzen. Zudem wird sie von Benjamin nicht nur als Zeichen definiert, sondern auch als Ausdruck. Sie ist eher im Sinne einer Schrift zu verstehen, die über das visuelle Zeichen hinaus noch ein ‚Mehr‘ vermitteln kann. Dieses ‚Mehr‘ des Ausdrucks ist, wie Benjamin in seiner Mimesistheorie festhält, nur im Augenblick erfahrbar.⁴¹⁴ Die Erfahrung der Allegorie entspricht somit auch dem Zeitmaß des Augenblicks. Benjamins Definition der modernen Allegorie ist von den Umbrüchen und Erfahrungen der Moderne geprägt. Sie ist nicht nur Anzeichen für eine Aura, die sich im Verfall befindet, sondern darüber hinaus Sinnbild für Vergänglichkeit an sich und damit gleichzeitig auch für das Leben in der Zeit; für „die Geschichte als Leidensgeschichte der Welt“ und für ein Leben mit Gedächtnis.⁴¹⁵ Aus Baudelaires Stil liest Benjamin die Anzeichen des Niedergangs der Aura heraus, an den neuen technisch reproduzierten Bildern zeigt sich der Verlust dann unmittelbar. Der Apparat sorgt für die Zertrümmerung der Aura. Durch den Film wird ein Blick hergestellt, der die Dinge an den Betrachter heranholt, sie

⁴¹² Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 1, S. 358.

⁴¹³ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 2, S. 671.

⁴¹⁴ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II*, 1, S. 206–209.

⁴¹⁵ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 1, S. 343.

vergegenwärtigt und Gegensätze aneinander stoßen lässt. Durch wechselnde Kameraeinstellungen, Effekte, Schnitt und Montage begegnen sich das Allernächste und das Allerfernste; Details treten hervor und die Aufmerksamkeit kann auf Nebensächlichkeiten gelenkt werden. Diese Methode der Wahrnehmungserfahrung erinnert an jene Techniken zur Intensivierung der Sinne, die Benjamin bei den Surrealisten vorfindet und die er als Voraussetzungen für eine profane Illumination benennt. Es geht ihm um einen spezifischen Blick und ein Denken, die sich von dem verdinglichenden im Alltags unterscheiden. Diese Art der Wahrnehmung, die unter anderem im Rausch und in der Kindheit am Werk ist, besitzt das Potential, die Dinge zu verschieben und damit andere Verbindungen und Konstellationen herzustellen. Sie vermag Korrespondenzen herzustellen und Ähnlichkeiten zu erkennen. Diesen Zustand zwischen Unbewusstem und Bewusstem, zwischen Traum und Wirklichkeit beschreibt Benjamin auch mit dem Prozess des Erwachens. Die Fähigkeit diesen Schwellenzustand herzustellen ist eine Voraussetzung für die profane Erleuchtung, eine Erfahrung, bei der die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt verschwimmen, es zu einer wechselseitigen Nähe bzw. Durchdringung kommt, also jegliche Distanz aufgehoben ist und in deren Verlauf die Dinge ihr „wahres Gesicht“ zeigen.⁴¹⁶ In Benjamins Bestimmung des dialektischen Bildes lassen sich sowohl Bruchstücke seines Allegoriebegriffs, als auch Analogien zum Prinzip der profanen Erleuchtung finden.

Das dialektische Bild macht eine Geschichte sichtbar, die aus den Stellen besteht, in denen ein Erwachen stattfindet oder in denen zumindest die Möglichkeit dafür bestand. Es entsteht durch das Herausreißen des bekannten Gegenstands aus dem ursprünglichen Kontext das Unterbrechen des zeitlichen Flusses und eine Re-Montage der historischen Bruchstücke. Durch diesen Vorgang findet eine Deformation statt und ein Verfremdungseffekt tritt ein. Die Bildmetapher unterstreicht dabei die Leistung einer anderen Wahrnehmung. Während mit der Sprache und dem Text die Linearität des Alphabets verbunden ist, steht das Bild für eine sprunghafte und simultane Wahrnehmung, bei der ein Gegenstand in einer prozesshaften Bewegung von verschiedenen Seiten erschlossen wird. Das dialektische Bild ist weder Bild der Vergangenheit noch Bild der Gegenwart, sondern eine Konstellation, die durch das Zusammentreffen von Gewesenem und Jetzt entsteht. Mit dem erscheinenden Bild tritt ein Augenblick der Unterbrechung ein. Das Bild blitzt auf und löst gleichzeitig, durch den Schock der Vergegenwärtigung, Stillstand aus. In der Vergegenwärtigung erscheinen Parallelitäten zwischen dem Jetzt und dem Vergangenen. Es entsteht eine Verbindung zwischen verschiedenen Zeiten, die als Augenblick erfahren wird. Dieser ist ein Moment von individueller Dauer, in dem sich eine Möglichkeit Freiheit und Glück zu erlangen in der Gegenwart wiederholt zeigt. Damit wird die Möglichkeit einer Veränderung auf intensive Weise erfahren. Die blitzhafte Erkenntnis tritt nach Benjamin somit nicht in der Beschleunigung, sondern im Anhalten der Bewegung ein. Wie man sieht, dienen Benjamin künstlerische Praktiken und technische Effekte der Wahrnehmungsintensivierung als Vorlage für

⁴¹⁶ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften II, 1*, S. 300.

seine historische Analysepraxis. Der Augenblick, als flüchtige, schockartige Unterbrechung des Geschehens, wandert vom ästhetischen in den historischen Bereich.

Für Benjamins Augenblick der ästhetischen Erfahrung ist sowohl die Erscheinung des Objekts als auch die Wahrnehmung durch und die Wirkung auf das Subjekt wichtig. Der Augenblick bleibt damit auch an die visuelle Dimension des Augen-Blicks gebunden und verändert sich demzufolge mit der Umgestaltung der optischen Wahrnehmung und dem Erfahrungshorizont der Menschen.

Mit der Aura und dem Schock definiert Benjamin zwei entgegen gesetzte

Wahrnehmungsprinzipien, die gleichzeitig unterschiedliche Arten der Weltzugewandtheit ausdrücken. Die auratische Wahrnehmung ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die der religiösen Epiphanie gleicht. Im Verlauf der kontemplativen Betrachtung und konzentrierten Hinwendung öffnet sich das Werk und gibt einen Bereich jenseits seiner Sichtbarkeit preis. Diese Erfahrung des schönen Scheins entspricht der Erfahrung der Präsenz des Heiligen, also von Nähe und gleichzeitiger Unnahbarkeit. Für einen Moment wird ein allgemein gültiger Sinn erfahren und eine allumfassende Wahrheit bestätigt. Mit der Moderne tritt eine Verschiebung ein: die auratische wird zur Schock Erfahrung und der ‚auratische Augenblick‘ zu einem Augenblick mit politischer Sprengkraft, einem kairologischen Moment. Er kann den Scheincharakter der Wirklichkeit sichtbar machen. Es ist gerade das Wechselspiel von Be- und Entschleunigung, das diese Verschiebung ermöglicht. Der profanen Erleuchtung wie auch dem dialektischen Bild geht ein Changieren zwischen Nähe und Ferne voraus. Im Zusammenprallen von Extremen werden jene Teile der Wirklichkeit sichtbar, die dem gewöhnlichen Schauen entgehen. Der dialektische Prozess setzt eine Bewegung in Gang, die einen anderen Blick auf die Wirklichkeit eröffnet und eine unvermittelt eintretende Vergegenwärtigung macht etwas Abwesendes präsent. Als Folge der Wechselwirkung von sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Reflexion werden augenblicklich Ähnlichkeiten und Konstellationen wahrnehmbar.

Der Augenblick bedarf somit spezifischer Bedingungen und ist Teil eines Prozesses. Er tritt zwar in einem unvorhersehbaren Moment ein, benötigt aber dennoch sowohl auf Seiten des Subjekts als auch auf Seiten des Gegenstands bestimmte Voraussetzungen. So setzt er von Seiten des Betrachters eine Erwartung voraus, welche die Offenheit ‚etwas Anderes‘ zu empfangen beinhaltet. Essentiell dafür ist eine Verbindung von assoziativem und kritischem Denken, das nicht zielgerichtet, nicht funktional und jenseits vorgegebener Muster verfährt. Denn der Punkt des Umschlagens beinhaltet eine unvorhersehbare Veränderung bzw. Verschiebung des Status-Quo.

Der Augenblick in der Moderne ist auch Ausdruck einer Verzeitlichung von Wahrheit. Der Wahrheitsgehalt des Bildes entsteht aus seiner Beschaffenheit als Konstellation und Beziehungsgeflecht, aber nicht aus seinem repräsentativen Charakter. Er liegt demnach jenseits der Abbildbarkeit. Das Bild als komplexes Beziehungsgeflecht spricht den Betrachter an und seine

Erinnerung wird angetriggert. Dieser Vorgang wird vor allem durch die experimentelle Montage verdeutlicht, durch die Relationen sichtbar gemacht werden, die sonst unbemerkt bleiben würden. Für einen flüchtigen Augenblick erscheint, was über den rein sichtbaren, repräsentativen Bereich hinausgeht und Vermitteltes als solches erkennbar macht. Die Beziehungen durch die Zeit haben zum einen die Kraft Präsenz herzustellen, zum anderen können sie tradiertes Wissen erschüttern und neue theoretische Erkenntnisse mit sich bringen. Wahrheit findet sich demzufolge nicht an der Oberfläche, sondern sie liegt in einem nicht sichtbaren Bereich und muss immer wieder neu hergestellt werden. Sie ist weder absolut noch statisch, sie ist vielmehr etwas „Lebendiges“, wie Benjamin formuliert, das nur im Moment der Verschiebung fassbar wird.⁴¹⁷ Auch Benjamins Augenblick ist kein statisches Konzept, sondern eine sich verändernde, aus vielen Bruchstücken zusammengesetzte Figur, die einen Vorgang der Unterbrechung beschreibt, in dem sich die Zeit verdichtet und die Erinnerung einsetzt. Er ist eine temporale Figur der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem im Jetzt. Er ist eine Zäsur im fortwährenden Fortschreiten der Zeit. Ein Augenblick von individueller Dauer bildet den Gegenpol zur messbaren Zeit und steht für eine individuelle Wirklichkeitserfahrung und die Veränderbarkeit von Geschichte.

⁴¹⁷ Vgl. Benjamin: *Das Passagen-Werk I*, S. 526.

Literatur

- Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Goethe-Wörterbuch*, Stuttgart: Kohlhammer 1978.
- Anglet, Andreas: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe.*, Kölner Germanistische Studien, Köln: Böhlau Verlag 1991.
- Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit?. Confessiones XI / Bekenntnisse 11*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2000.
- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- : *Das Passagen-Werk I*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Gesammelte Schriften, V, 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- : *Das Passagen-Werk II*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Gesammelte Schriften, V, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- : „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9–21.
- : *Gesammelte Schriften I, 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften I, 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften I, 3*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften II, 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften II, 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften II, 3*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- : *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Bischof, Rita: „Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 92–123.
- Bock, Wolfgang: *Vom Blickwipern der Dinge. Sprache, Erinnerung und Ästhetik bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- : „Walter Benjamin und die Sterne. Anmerkungen zu magischen Elementen in Benjamins Theorie der Mimesis und der Aura“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 408–424.
- Bohrer, Karl Heinz: „Benjamins Phantsama-Stadt: Labyrinth zwischen ‚Ereignis‘ und ‚Interieur‘“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 478–493.
- : *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Boschung, Dietrich: „Lexikon für den Philosophischen Alltag: Kairos“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 83–84.
- Clair, Jean: „Über den Surrealismus zwischen Spiritismus und Totalitarismus. Zu einer Geschichte des Unfassbaren“, in: Kaiser, Leander und Michael Ley (Hrsg.): *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 27–50.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- : *Remontagen der erlittenen Zeit: Das Auge der Geschichte 2*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014.
- : „The Supposition of the Aura. The Now, The Then, and Modernity“, in: Benjamin, Andrew (Hrsg.): *Walter Benjamin and History*, London: Continuum International Publishing Group 2006, S. 3–18.
- : *Vor einem Bild*, Wien: Carl Hanser Verlag 2000.
- : *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.*, München: Wilhelm Fink 1999.
- Eco, Umberto: „Joyce und D’Annunzio. Die Quellen des Begriffs der Epiphanie.“, in: Reichert, Klaus und Fritz Senn (Hrsg.): *Materialien zu James Joyce „Porträt des Künstlers als junger Mann“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. S.279–289.

- Ferris, David: „The Shortness of History, or Photography In Nuce: Benjamin’s Attenuation of the Negative“, in: Benjamin, Andrew (Hrsg.): *Walter Benjamin and History*, London u.a.: Continuum International Publishing Group 2006, S. 19–37.
- Fischer, Markus: *Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende*, Thübingen Studien zur deutschen Literatur, Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.
- Fischer, Norbert: „Vorwort, Einleitung und Anmerkungen“, in: Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit? Confessiones XI / Bekenntnisse 11*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2000.
- Gladigow, Burkhard: „Epiphanie: Religionswissenschaftlich“, in: Betz, Hans Dieter (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 2, Tübingen: Mohr Siebeck UTB 2008.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 1, Leipzig 1854.
- Hanssen, Beatrice: „Introduction: Physiognomy of a Flaneur: Walter Benjamin’s peregrinations through Paris in search of a new imaginary“, in: Hanssen, Beatrice (Hrsg.): *Walter Benjamin and the Arcades Project*.
- Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit - von Goethe bis Heute*, Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Hocquenghem, Guy und René Schérer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 75–86.
- Holländer, Hans: „Augenblick und Zeitpunkt“, in: Thomsen, Christian (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 7–21.
- Husserl, Edmund: *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II*, Stuttgart: Reclam 1986.
- John, Ottmar: „Benjamins mikrokologisches Denken. Überlegungen aus theologischer Perspektive“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 73–92.
- Joyce, James: *Stephen der Held / Ein Portrait des Künstlers als junger Mann*, Berlin: Suhrkamp 1987.
- Kaffenberger, Helmut: „Denkbilder des Dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen“, in: Breger, Claudia (Hrsg.): *Figuren der/des Dritten: Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Editions Rodopi 1998, S. 39–64.
- Kamper, Dietmar und Christoph Wulf: „Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 9–17.
- Kimmich, Dorothee: „Nur was uns anschaut sehen wir‘. Walter Benjamin und die Dinge“, in: Brüggemann, Heinz und Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 355–370.
- Koch, Gertrud: „Kosmos Film. Zum Raumkonzept von Benjamins ‚Kunstwerk‘-Essay“, in: Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Bd. 1, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Köln und Weimar: Böhlau Verlag 1992, S. 35–48.
- Koepnick, Lutz: „Langsamkeit: Benjamin und die Politik der Entschleunigung“, *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur und Kulturforschung Berlin* Nr. 13 (2006), S. 23–28.
- Kramer, Sven: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2003.
- Lemke, Anja: *Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Königshausen & Neumann 2005.
- Lenk, Elisabeth: „Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 347–355.
- Liessmann, Konrad Paul: „Die (Un-)Moral des Augenblicks“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 6–11.
- Lim, Suk Won: *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne: zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Königshausen & Neumann 2011.
- Löwy, Michael: „Benjamin and romanticism“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*, München: Fink 1999, S. 681–687.
- Luckner, Andreas: „Aufbruch zum Selbst. Oder: Wie man augenblicklich aus der Zeit aussteigt“, *der blaue reiter – Journal für Philosophie* 31 (1/2012), S. 22–25.
- Menke, Bettine: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte.“, in: Haverkamp, Anselm und Renate Lachmann (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 74–110.

- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Münster, Arno: „Eingedenken‘ – ‚mèmoire pure‘ und ‚mèmoire involontaire‘. Walter Benjamin im philosophisch-literarischen Spannungsfeld zwischen Henri Bergson und Marcel Proust“, in: Garber, Klaus und Ludger Rhem (Hrsg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongress 1992*, Bd. 2, München: Fink 1999, S. 1135–1146.
- Olbrich, Harald und Gerhard Strauß: *Lexikon der Kunst. (7 Bände)*, Bd. 1, Leipzig: E.A. Seemann 2004.
- Pax, Elpidius: „Epiphanie“, in: Bauer, Johannes (Hrsg.): *Bibeltheologisches Wörterbuch*, Graz: Verlag Styria 1962.
- Rautzenberg, Markus: „Opazität“, *Rheinsprung 11 04 Streitbilder. Controversial Images (2012)*, S. 136–150.
- Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, Fink 2003.
- Rövenkamp, Elke: „Kulturtheorie des Blicks“, *Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen. Zur Psychodynamik des Blicks*, Gießen: Psychosozial Verlag 2013, S. 21–91.
- Schérer, René und Guy Hocquenghem: „Die Umsetzung des Heiligen in die Allegorese. Variationen über Walter Benjamin.“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt am Main: athenäum 1987.
- Scholz-Stubenrecht, Werner und Brigitte Alsleben: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 3, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 1999.
- Seligmann, Siegfried: *Der böse Blick und Verwandtes*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1985.
- Simon, Ralf: „Politiken des Romantischen (Benjamin, Schmitt)“, in: Brüggemann, Heinz und Günter Oesterle (Hrsg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 175–190.
- Tanzer, Ulrike: *Fortuna, Idylle, Augenblick: Aspekte des Glücks in der Literatur*, Königshausen & Neumann 2011.
- Tiedemann, Rolf: „Historischer Materialismus oder politischer Messianismus“, *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 99–142.
- Tillich, Paul: *Der Widerstreit von Raum und Zeit: Schriften zur Geschichtsphilosophie*, Berlin: Walter de Gruyter 1963.
- Vietta, Silvio und Herbert Uerlings: „Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen“, in: Vietta, Silvio und Herbert Uerlings (Hrsg.): *Moderne und Mythos*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 11–24.
- : „Vorwort“, in: Vietta, Silvio und Herbert Uerlings (Hrsg.): *Moderne und Mythos*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 7–10.
- Vogl, Joseph: „Medien-Werden: Galileis Fernrohr“, in: Engell, Lorenz und Joseph Vogl (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographin.*, Weimar: Universitätsverlag 2001, S. 115–123.
- Voßkamp, Wilhelm: „Möglichkeitssinn und Utopiemodelle“, *Gegenworte* Heft 10 (2002), S. 60–63.
- Vosskübler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne: kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari; mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Waldow, Stephanie: *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Ward, Koral: *Augenblick: The Concept of the „Decisive Moment“ in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, Ashgate Publishing, Ltd. 2012.
- Weidner, Daniel: „Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin“, in: Weidner, Daniel und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Benjamin-Studien 2*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 161–178.
- Weigel, Sigrid: „Die unbekanntesten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie“, *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur und Kulturforschung Berlin* Nr. 13 (2006), S. 15–22.
- : „Passagen und Spuren des »Leib- und Bildraums« in Benjamins Schriften“, in: Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Bd. 1, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Köln und Weimar: Böhlau Verlag 1992, S. 49–64.
- Weingart, Brigitte: „Faszinationsanalyse“, in: Echterhoff, Gerald und Michael Eggers (Hrsg.): *Der Stoff, an dem wir hängen: Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 19–31.
- Wohlfart, Günter: *Der Augenblick: Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust*, Freiburg/München: Alber 1982.

- Wulf, Christoph: „Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 21–45.
- Žižek, Slavoj: *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*, Berlin: Volk & Welt 2000.
- „Epiphanie“, in: Lamer, Hans und Paul Kroh (Hrsg.): *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989.

Online-Quellen:

- Bock, Wolfgang: „Dialektik des Nebels. Zu den Motiven der Wolken und des Wetters bei Walter Benjamin“, in: Engell, Lorenz, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hrsg.): *Wolken*, Weimar: Verlag der Bauhaus Univ. 2005, <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/764> (zugegriffen am 31.1.2015).
- Böhme, Hartmut: „Die Ästhetik der Ruinen“, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304, <https://soz-kult.fh-duesseldorf.de/members/swantjelichesten/Ruinen.pdf>.
- : „Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts“, <http://www-alt.culture.huberlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/sinne.html> (zugegriffen am 5.5.2015).
- Busch, Kathrin: „Dingsprache und Sprachmagie- Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin“, <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de> (zugegriffen am 15.2.2015).
- : *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern, Ostfildern*: DuMont 2001, <http://zeitmedien.hfk-bremen.de/a-Kurse/Dok/Shoah-Phasmes-Didi-Huberman.htm> (zugegriffen am 15.5.2015).
- Dowden, Bradley: „Time | Internet Encyclopedia of Philosophy“, <http://www.iep.utm.edu/time/> (zugegriffen am 24.11.2014).
- Ebbrecht, Tobias: „Die Liebe zum Bild. Nostalgie, Fetisch, Dialektik: Das Bild in der Erinnerungskultur“, <http://www.extrablatt-online.net/archiv/ausgabe-4/tobias-ebbrecht-die-liebe-zum-bild.html> (zugegriffen am 13.06.2014).
- Pfeifer, Wolfgang: *Ethymologisches Wörterbuch des Deutschen*, <http://www.dwds.de/ressourcen/woerterbuecher/> (zugegriffen am 20.10.2014).
- Frohnhofen, Herbert: „Das Offenbarungsverständnis in der Theologiegeschichte.“, <http://www.theologie-skripten.de/erkenntnislehre/2offb-gesch.pdf> (zugegriffen am 21.3.2013).
- Sandbothe, Mike: „Die verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, <http://www.sandbothe.net/186.98.html> (zugegriffen am 8.03.2015).
- Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagwerk des allgemeinen Wissens*, Bd. 2, Leipzig 1905, <http://www.zeno.org/nid/20006269176> (zugegriffen am 20.10.2014).



CC BY-NC-ND 3.0 AT
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Österreich