



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics  
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060  
[online]

*Denkbilder*  
«Thought-Images» in  
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS  
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.  
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,  
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,  
23.10.2014



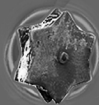
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories  
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0  
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: [zetesis@unipi.it](mailto:zetesis@unipi.it).

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics  
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060  
[online]

*Denkbilder*  
«Thought-Images» in  
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS  
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>



# *Zu Walter Benjamins "Denkbildern"*

Peter König

## Abstract

*The term "Denkbild" is nowadays commonly used to characterize a certain genre of Benjamin's literary production, associated with the Einbahnstraße and the Berliner Kindheit um neunzehnhundert, although Benjamin himself never used this concept. After giving a critical account of how this came to be the paper argues that there might have been reasons why Benjamin could have thought that the expression "Denkbild" was not fully adequate to describe his intentions in regard to the prose texts subsumed under this title. Focussing on the concept of "image" which is ubiquitous in Benjamin's writing the paper shows that an image according to Benjamin always comprehends a tension between opposite determinations, i.e. between life and lifelessness, being and illusoriness, proximity and distance, trace and aura. All these oppositions can be traced back to the ultimate opposition between a symbolic and an allegoric spirit of language. Since Benjamin's "Denkbilder" seem intended to appeal to the symbolic spirit of language the paper suggests that after all it might be more fitting and for further critical appraisal more fruitful to speak instead of "Sinnbilder".*

1. In einem 1955 in der Zeitschrift *Texte und Zeichen* erschienenen Aufsatz vertrat Theodor W. Adorno die These, Walter Benjamins *Einbahnstraße* von 1928 sei "nicht, wie man bei flüchtiger Ansicht meinen könnte, ein Aphorismenbuch, sondern eine Sammlung von Denkbildern"<sup>1</sup>. Er konnte sich dabei auf den Umstand berufen, dass im November 1933 unter der Überschrift "Denkbilder" sechs Prosastücke Benjamins aus den Nachträgen zur *Einbahnstraße* in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht worden waren, die Bezeichnung also allem Anschein nach von Benjamin selbst herrührte<sup>2</sup>. Der Begriff des "Denkbildes" war aus Adornos Sicht aber auch inhaltlich als Bezeichnung für eine "philosophische Form" geeignet, als deren zentrales Merkmal ihm die Verbindung von "bezwingender" Anschaulichkeit und kritisch-destruktivem Impuls erschien:

Bilder [...] sind die Stücke der 'Einbahnstraße' nicht wie die platonischen Mythen von der Höhle oder vom Wagen [...]. Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie des Gedanken anspornen und, ohne buchstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluß Funken entzünden,

---

1 Adorno (1974), S. 680 (Benjamins 'Einbahnstraße').

2 Vgl. zu dem Hintergrund dieser Veröffentlichung den Kommentar in Benjamin (2009), S. 562.

die jäh das Vertraute umbeleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken<sup>3</sup>.

Auf die Rolle des “Denkbildes” bei Benjamin kam Adorno im selben Jahr noch einmal in einem anderen Zusammenhang zu sprechen. In der *Einleitung* zu den von ihm gemeinsam mit seiner Frau Gretel herausgegebenen *Schriften* Benjamins bemerkte er, dass das “geschichtlich Konkrete” für Benjamin “zum, Bild – zum Urbild von Natur wie von Übernatur – und umgekehrt Natur zum Gleichnis eines Geschichtlichen” wurde:

Um dies Verhältnis kreist Benjamin unermüdlich; es ist, als wollte er das Rätsel ergründen, das Schiffskajüten und Zigeunerwagen dem kindlichen Staunen aufgeben, und wie für Baudelaire wird vor ihm alles zur Allegorie. Erst am Intentionslosen fände solche Versenkung ihre Grenze, erst in ihm würde der gestillte Begriff erlöschen, und darum erhebt er das Denkbild zum Ideal<sup>4</sup>.

Allerdings scheute sich Adorno, den Begriff des “Denkbildes”, trotz der überragenden Bedeutung, die er ihm für Benjamins literarische Produktion zuwies, als formale Kategorie zur Einordnung von Texten wie der *Einbahnstraße* und der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu gebrauchen: vielmehr stehen diese in den *Schriften* unter der Rubrik “Vexierbilder und Miniaturen”, während die Rubrik “Lesestücke” eine unspezifische Sammlung von kürzeren Texten

---

3 Adorno (1974), S. 680f.

4 Adorno (1974), S. 574 (Einleitung zu Benjamins Schriften).

zusammenfasst, zu der u.a. *Der destruktive Charakter, Erfahrung und Armut, Kurze Schatten, Moskau* und die *Denkbilder* gehören.

2. Erst mit der Aufnahme der in der *Frankfurter Zeitung* abgedruckten *Denkbilder* in die von Siegfried Unseld 1961 unter dem Titel *Illuminationen* veranstaltete Auswahl der Schriften Benjamins begann "Denkbild" sich als Schlüsselbegriff zur Kennzeichnung eines Genres durchzusetzen, für das Benjamins Werk im 20. Jahrhundert die paradigmatische Beispiele zu liefern schien. Sowohl die umfassende wortgeschichtliche Untersuchung von Eberhard Wilhelm Schulz<sup>5</sup> wie auch der in theoretischer Hinsicht wegweisende Aufsatz von Heinz Schlaffer zum "Denkbild" als einer "kleinen Prosaform"<sup>6</sup>, die sich zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie bewegt, bezogen sich auf die *Illuminationen* als Beleg für die Annahme, dass Benjamin selbst einige seiner Texte als "Denkbilder" verstanden wissen wollte. Beide erinnerten an die Ähnlichkeit des "Denkbildes" mit dem "Emblem" und sahen einen Zusammenhang zwischen Benjamins Barockforschungen und seiner Produktion von "Denkbildern". Schlaffer erkannte bei verschiedenen Autoren der Generation Benjamins – namentlich bei Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer – Bestrebungen, die in die gleiche Richtung gingen und zu ähnlichen Resultaten führten, nämlich zu dem "Modell einer denkbaren Prosaform", die "ein eigenes Gebiet" besetzen

---

<sup>5</sup> Schulz (1968), S. 218-252.

<sup>6</sup> Schlaffer (1973).



konnte, das zwischen Wahrnehmung, Reflexion und Theoriebildung angesiedelt war<sup>7</sup>. Als verbindende Merkmale dieser Prosaform hob Schläffer die Kürze und die äußerliche “Zweiteilung in Erfahrung und Erkenntnis, Bericht und Reflexion, Fall und Theorem” hervor und bemerkte, dass diesen Merkmalen “am ehsten ein Titel gerecht (wird), mit dem Benjamin eine Reihe kurzer Texte, die wir ebenfalls dem skizzierten Typus zuzählen würden, überschrieben hat: ‘Denkbilder’. Jene Doppelheit von Gedanke und Anschauung kommt darin zum knappsten Ausdruck”<sup>8</sup>. Zugleich wies er darauf hin, dass sich das “Denkbild” trotz aller strukturellen Ähnlichkeit mit dem barocken Emblem und dessen in vertikal absteigender Linie angeordneten Formelementen der *inscriptio* (eine emblematische Überschrift), der *figura* (einem gegenständlichen Weltausschnitt) und der *subscriptio* (einer ideellen Auslegung) von diesem durch die kritische, jede “ästhetische Versöhnung” verweigernde aufklärerische Absicht unterschied<sup>9</sup>. In der Nachfolge von Adorno und unter Hinweis auf das Anliegen der “Kritischen Theorie”, das die genannten Autoren mit Ausnahme Brechts vereinte, sah Schläffer den Wesenskern des “Denkbildes” in der Intention auf praxisverändernde Kritik:

Kritik als objektive Vermittlung von Theorie und Wirklichkeit garantiert demnach die Einheit des Prozesses, den das Denkbild subjektiv darstellt, äußerlich zweigeteilt in Beobachtung

---

7 Schläffer (1973), S. 138f.

8 Ebd., S. 142.

9 Ebd., S. 142 und S. 143.

und Gedanke, innerlich dreiegliedert in Erfahrung, Reflexion, Rückgang zur verstandenen, also jetzt erst konkret gewordenen Erfahrung<sup>10</sup>.

Mit der Heraufkunft des Nationalsozialismus verloren sich nach Schlaffers Auffassung jedoch die Voraussetzungen für eine solche durch die Literatur vermittelte "Kritik" und gesellschaftsverändernde Praxis. Das "Denkbild" besaß daher aus seiner Sicht nur eine kurze, "an die Jahre um 1930" gebundene, "ephemere Existenz".

3. Es mag insofern aus interpretationsgeschichtlicher Perspektive eine gewisse Berechtigung besitzen, wenn man den Begriff des "Denkbildes" als Genrebezeichnung für eine Form Benjaminscher Kurzprosa geeignet findet, die man vor allem mit der *Einbahnstraße* und mehr noch mit der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* assoziieren wird<sup>11</sup>. Aber man darf nicht übersehen oder vergessen, dass Benjamin selbst den Begriff des "Denkbildes", wie wir heute wissen, in Wahrheit an keiner Stelle in seinen Schriften verwendet oder gar als ein Charakteristikum für ein von ihm bedientes Genre intendiert hat. Auf festerem, jedenfalls authentischerem Boden würde man sich mit den Begriffen des "Vexierbildes"<sup>12</sup> bzw. des "dialektischen Bildes" bewegen, die Benjamin selbst häufiger gebraucht und mit denen auch Adorno des vermeintliche Ideal des Benjaminschen Denkbildes

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 145.

<sup>11</sup> Vgl. dazu etwa die umfangreiche Untersuchung von Britta Leifeld (2000), die sich schon im Titel ("unsagbar") von Adornos Interpretation inspirieren lässt.

<sup>12</sup> Vgl. dazu GS II, S. 208; GS V, S. 233, 281. Zitiert wird nach Benjamin (1974ff.) [=GS].

letztlich zusammenbringt<sup>13</sup>. Statt die griffige Formel des Denkbild-Denkens Benjamin unkritisch aus einer in ihren Anfangsimpulsen undurchsichtigen oder verworrenen Deutungstradition zu übernehmen, sollte man sich die Frage stellen, ob Benjamins Absicht mit seinen kleinen Prosastücken tatsächlich darin bestand, das Denken und die Denkgewohnheiten durch die "bezwingende" Anschauung des Konkreten und Einzelnen zu erschüttern und die verlorene Einheit von Anschauung und Denken in einer verstandenen und darum wahrhaft konkret gewordenen Erfahrung wiederherzustellen. Darüber nachzudenken besteht umso mehr Veranlassung, als keineswegs ausgemacht ist, zu welchem "Denken" die Benjaminschen "Denkbilder" denn eigentlich anregen wollen und worin sich ein solches "Denken" von dem urteilenden ("richtenden") Wissen unterscheiden soll, das Benjamin als den Sündenfall der Subjektivität betrachtete?

4. Um in dieser Beziehung zu einer klareren Einsicht zu gelangen, empfiehlt es sich beim Begriff des "Bildes" anzusetzen, der in der Tat in Benjamins Werk ubiquitär ist. Bildlichkeit beschränkt sich für Benjamin nicht auf die Malerei oder die Photographie, sondern umfasst auch das stereoskopische oder plastische Bild sowie die bildhafte Schilderung und die Bildbeschreibung. Eng verbunden mit dem Begriff des Bildes ist der Begriff des "Gebildes", den Benjamin für das dichterische Werk und überhaupt für das Werk des Künstlers reserviert. Im *Wahlver-*

---

13 Vgl. Adorno (1974), S. 575 (Einleitung zu Benjamins Schriften).

*wandtschaften*-Essay kritisiert er Gundolfs Auffassung vom Künstler als einem gottähnlichen Schöpfer und setzt an seine Stelle die Kennzeichnung des Künstlers als Bildners: "sein Werk" sei "um keinen Preis sein Geschöpf, vielmehr sein Gebilde"<sup>14</sup>. Im Unterschied zum Schöpfer bringe der Künstler sein Werk nicht aus dem Nichts hervor; er lasse es auch nicht wie ein Magier durch formelhafte Beschwörung aus dem "Chaos" aufsteigen, und er "mache" anders als ein Demiurg auch nichts aus ihm. Das Werk entstehe vielmehr aus dem chaotischen Sein, indem dieses, in einer momentanen Stillstellung, zur Form kristallisiert und damit "für einen Augenblick" zur "Welt" verzaubert werde:

Beschwörung will das negative Gegenbild der Schöpfung sein. Auch sie behauptet aus dem Nichts die Welt hervorzubringen. Mit beiden hat das Kunstwerk nichts gemein. Nicht aus dem Nichts tritt es hervor sondern aus dem Chaos. Ihm jedoch wird es nicht, wie nach dem Idealismus der Emanationslehre die geschaffene Welt es tut, sich entringen. Künstlerisches Schaffen 'macht' nichts aus dem Chaos, durchdringt es nicht; genau so wenig wird, wie Beschwörung dies in Wahrheit tut, aus Elementen jenes Chaos Schein sich mischen lassen. Dies bewirkt die Formel. Form jedoch verzaubert es auf einen Augenblick zur Welt<sup>15</sup>.

Das Bild, als Kunstwerk, zeichnet sich entsprechend dadurch aus, dass es *gebildet* ist und damit im-

---

14 GS I, S. 159 (Goethes Wahlverwandschaften).

15 GS I, S. 180f. (Goethes Wahlverwandschaften).

mer schon auf etwas verweist, das seinerseits nicht gebildet ist. Darunter kann sowohl der formlose, dem Chaos angehörende Stoff oder das sinnliche Material verstanden werden, aus dem das Bild besteht, als auch das, worauf das Bild als Bild verweist, seine Bedeutung. Im Hinblick darauf muss unterschieden werden zwischen der Bedeutung, die das Bild besitzt, sofern es etwas darstellt, und der Bedeutung des Dargestellten selbst, sofern dieses seinerseits bildhaft ist, d.h. eine Form besitzt. Der Benjaminsche Bildbegriff gewinnt dadurch eine gewisse Spannung, da das Bild insofern sowohl Gebilde und darin Werk eines Künstlers als auch Naturbild und damit Teil der Schöpfung Gottes sein kann. Davon bleibt die triadische Ontologie des Bildes bei Benjamin jedoch unberührt, die darin besteht, dass es (1.) seinem Sein nach Gebilde oder Geschöpf ist; (2.) als Gebilde oder Geschaffenes zugleich etwas von ihm Unterschiedenes darstellt; und (3.) dadurch eine Bedeutung besitzt.

5. Benjamin hat die Eigenschaft der Bildlichkeit mit einer spezifischen Dialektik von Leben und Leblosigkeit in Verbindung gebracht. Im Unterschied zum Leben des Geschöpfes habe das Leben des Gebildeten keinen "hemmungslosen Anteil an der Erlösung", erklärt er im *Wahlverwandtschaften*-Essay<sup>16</sup>. Dies besagt einerseits, dass das Kunstwerk, das Gebilde, zwar auch ein Leben zu beanspruchen vermag – äußerlich etwa in seiner Wirkung und in seinem Nachruhm, innerlich in seiner Schönheit –, aber an

---

16 Ebd., S. 159.

der Erlösung, nach der alles Leben strebt, wenn überhaupt, nur insofern Anteil hat, als seine Lebendigkeit einer Hemmung unterworfen ist. Im *Wahlverwandtschaften*-Essay wird eine solche Hemmung der lebendigen Schönheit des Werks mit dem kritischen Einspruch, d.h. dem moralischen Wort, verbunden, dem die Kraft zugeschrieben wird, das scheinbare Leben des Kunstwerks "bannen" zu können:

Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig erscheinen ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein. Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen<sup>17</sup>.

Während sich der (wahrnehmbare) Gegenstand, auf den sich das Bild in seiner Darstellung bezieht, durch ständige Bewegung und Veränderung auszeichnet, verworren und grenzenlos ist, fasst das Bild dieses chaotisch-bewegliche Sein zusammen, stellt es still und "verewigt" es dadurch auf seine Weise. Das Bild greift aus dem beweglichen Fluss des Lebens Elemente heraus, verwandelt sie in Teile eines begrenzten Ganzen (des Bildes selbst) und verleiht ihnen dadurch Dauer über allen Wechsel hinaus. In dem Stück "Die Ferne und die Bilder" aus der *Einbahnstraße* nimmt Benjamin auf diesen Zusammenhang zwischen dem Bild und der Stillstellung eines Geschehens Bezug, indem er das Bild gegen das reflexive Wissen verteidigt, dass die Natur sich in einem immerwährenden Wandel befindet:

---

17 GS I, S. 181 (Goethes Wahlverwandtschaften).

Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt? Ich sehe in die Landschaft hinaus: Da liegt das Meer in seiner Bucht spiegelglatt; Wälder ziehen als unbewegliche, stumme Masse an der Kuppe des Berges hinauf; droben verfallene Schloßruinen, wie sie schon vor Jahrhunderten gestanden haben; der Himmel strahlt wolkenlos, in ewiger Bläue. So will der Träumer es. Daß dieses Meer in Milliarden und Abermilliarden Wellen sich hebt und senkt, die Wälder von den Wurzeln bis ins letzte Blatt mit jedem neuen Augenblick erzittern, in den Steinen der Schloßruine ein ununterbrochenes Stürzen und Rieseln waltet, im Himmel Gase, ehe sie Wolken bilden, unsichtbar streitend durcheinanderwallen – das alles muß er vergessen, um den Bildern sich zu überlassen. An ihnen hat er Ruhe, Ewigkeit. Jede Vogelschwinge, die ihn trifft, straft ihn Lügen. Aber jede Ferne baut seinen Traum wieder auf, an jede Wolkenwand steht er gelehnt, an jedem erleuchteten Fenster entglimmt er von neuem. Und am vollkommensten erscheint er, wenn es ihm gelingt, der Bewegung selber ihren Stachel zu nehmen, den Windstoß in ein Rauschen und das Huschen der Vögel in den Vogelzug zu wandeln. So der Natur im Rahmen abgeblaßter Bilder Einhalt zu gebieten, ist die Lust des Träumers. Sie unter neuem Anruf in Bann zu schlagen die Gabe des Dichters<sup>18</sup>.

Wie häufig, wenn Benjamin über die Bedeutung des Bildes und seine Kraft der Verewigung nach-

---

18 Benjamin (2009), S. 100f.

denkt, dient ihm die "Landschaft" als Beispiel dafür, dass sich etwas dem *Blick* des Betrachters als *Bild* darstellt, der Anblick also von sich aus bildhaft ist. Die Natur offenbart sich dem Auge des Betrachters von selbst als idyllische oder erhabene, schöne oder reizende Landschaft, als in arkadischer Verklärung zum Bild erstarrte Ansicht. Das Leben der Elemente scheint darin stillgestellt, so als sei alles für einen Moment leblos, um schon im nächsten Moment weiterzuleben. Genau darauf richtet sich die Intention sowohl des "Träumers" wie des "Dichters", wenn auch in unterschiedlicher Weise. Der Träumer hält sich an die blasse Kopie, an die Abbilder, denen er habhaft werden kann, und übt damit eine Herrschaft über die Natur aus; der Dichter hingegen bringt die Natur durch den "Anruf", der Anrede wie zugleich Appell ist, dazu, in der unablässigen Bewegung in-ne-zuhalten.

6. Auf die Frage, an welcher Stelle sich das Bild befindet, beim Betrachter oder beim betrachteten Gegenstand, geht Benjamin in "Armut hat immer das Nachsehen", einem der 1933 in der *Frankfurter Zeitung* gedruckten Texte aus der Nachtragsliste zur *Einbahnstraße*, genauer ein:

Daß keine Galaloge so unerschwinglich ist wie das Eintrittsbillett in Gottes freie Natur, daß selbst sie, von der wir doch lernten, daß sie so gern sich Vagabunden und Bettlern, Lumpen und Stromern schenkt, ihr trostreichstes, stillstes und lauterstes Antlitz dem Reichen verwahrt, wenn sie durch die großen tiefliegenden Fenster in seine kühlen, schattigen Säle dringt,



– das ist die unerbittliche Wahrheit, die die italienische Villa den lehrt, der zum ersten Mal durch ihre Pforten trat, um einen Blick auf See und Gebirge zu werfen, vor dem, was er dort draußen gesehen hat, verblaßt wie das Kodakbildchen vor dem Werk eines Lionardo. Ja, ihm hängt die Landschaft im Fensterrahmen, nur ihm hat Gottes Meisterhand sie signiert<sup>19</sup>.

Dass im Blick auf die Natur die Armen gegenüber den Reichen “immer das Nachsehen” haben, hängt, so scheint der Text sagen zu wollen, damit zusammen, dass den Armen im Unterschied zu den Reichen verwehrt ist, sich an einem Ort aufzuhalten, der sie in einen überschauenden Abstand zur Natur versetzt. Dieser Abstand ermöglicht einerseits eine Befreiung aus der Gewalt der Natur, aus der Naturnotwendigkeit, und andererseits scheint sich die Natur demjenigen, der im Abstand auf sie blickt, aus freien Stücken als ein Bild darzubieten, und dann gerade als Bild, das “Gottes Meisterhand” mit seinem Namen “signiert” hat, das also Bild im Sinne der göttlichen Schöpfung ist. Das Chaos der Natur erscheint in der Begrenzung des Fensterrahmens als eine durch ein höheres Licht verklärte Landschaft und vermag dadurch denen, die sich drinnen aufhalten, einen trostreichen Blick nach draußen zu gestatten. Es ist offensichtlich und gar nicht zu übersehen, dass Benjamin mit seiner “Miniatur” auf eine Stelle am Anfang von Goethes *Wahlverwandtschaften* anspielt, an der Charlotte ihren Gemahl Eduard in der “Mooshütte” empfängt und ihn dergestalt nie-

---

19 Benjamin (2009), S. 82.

dersitzen läßt, "daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte"<sup>20</sup>. Im Unterschied zu Eduard jedoch, der sich in der Mooshütte beengt fühlt und zerstreut und in seine eigenen Gedanken vertieft von den Naturbildern abwendet, umgibt Benjamins Besucher der italienischen Villa die Weite und Ruhe 'kühler, schattiger Säle', die ihm die träumerische Versenkung in das Bild erlauben, das ihm der Fensterrahmen zeigt. Insofern hängt die Fähigkeit des "Träumers" oder "Dichters", die betrachtete, wahrgenommene, lebendige Wirklichkeit in die Ruhe des Bildes zu versetzen, sich in die Ewigkeit hineinzuträumen oder hineinzudichten, unmittelbar an dem Verhältnis des Betrachters zu seinem Gegenstand. Dieses Verhältnis muss durch eine wesentliche, sowohl räumliche wie zeitliche Ferne bestimmt sein, die aber zugleich *perspektivisch* ist und somit den Standpunkt des Betrachters zu einem Konstitutivum des Bildes erhebt. Aus der Distanz betrachtet erscheint dem Beobachter das unruhige, verwirrende, wechselvolle, chaotische Leben, das die Natur erfüllt, aus dem Wasser in der Bucht, den Bäumen in den Wäldern, den Steinen der Ruine gewichen zu sein. Die Bewegung erstarrt im Bild einer Landschaft, die keine Unruhe mehr enthält und zu der sich der "Träumer" gerade deswegen hingezogen fühlt, weil er darin das Bild von etwas Anderem findet, nach dem er sich sehnt. Dieses Andere ist nicht nur die Ruhe, die Ewigkeit, die sich

---

20 Goethe (1994), S. 272. Vgl. zu Goethes Beschreibung der idealen Landschaft und ihrer Funktion im Roman Buschendorf (1986), S. 66-122.

in einem einzigen stillgestellten Augenblick auftut, sondern was Benjamin als einziges Ziel der “Erlösung” versteht, auf die das natürliche Leben intentional ausgerichtet ist: die Seligkeit, das selige Leben. Diese verwandelnde Kraft der Ferne bringt Benjamin in *Goethes Wahlverwandtschaften* mit den Figuren der *Novelle* in Zusammenhang, von der er sagt, sie sei in den Roman wie ein Bild in das Innere einer Kathedrale eingeschoben – “dem Bild im Dunkel eines Münsters vergleichbar, das dies selber darstellt und so mitten im Innern eine Anschauung vom Ort mitteilt, die sich sonst versagt”<sup>21</sup>: die in Liebe vereinten Nachbarskinder “verschwinden ... unter dem Bogen einer letzten rhetorischen Frage gleichsam in der unendlich fernen Perspektive”. Und dieser letzten rhetorischen Frage begegnet Benjamin wiederum, indem er seinerseits die Frage stellt, ob nicht “in der Bereitschaft zum Entfernen und Verschwinden ... Seligkeit, die Seligkeit im Kleinen” angedeutet sei, die das Hauptmotiv in Goethes *Neue Melusine* bilde. Das Bild zeigt also die dargestellten Figuren, als würden sie sich in einer unendlichen Perspektive verlieren und dadurch dem Blick des Betrachters entziehen. Andererseits kann das Bild dies nur leisten, weil es sich in der Nähe des Betrachtungsstandpunktes befindet und dem Betrachter gerade nicht entzieht. Aufgrund dieser für die Bildfunktion wesentlichen Dialektik von Nähe und Ferne könnte man sagen, dass das Bild sich zwischen den Betrachter und das Darstellte und seine Bedeutung schiebt: es bildet eine Mitte zwischen den Bereichen der Nähe und der

---

21 GS I, S. 196 (Goethes Wahlverwandtschaften).

Ferne, es bezeichnet eine Schwelle, einen Übergang zwischen Innen und Außen.

7. Wie sehr sich neben der räumlichen die zeitliche Entfernung für das Bild als bedeutungsvoll erweist, lässt sich dem Stück *Kaiserpanorama* aus der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* entnehmen. Nicht nur gestattet die Ferne, indem sie das chaotische Leben der natürlichen Wirklichkeit vergessen lässt, dessen Verwandlung ins Bild – seine Selbstdarstellung als Ansicht oder Anblick; sondern das Bild – in diesem Fall das von Menschenhand angefertigte stereoskopische Bild der am Ende des 19. Jahrhunderts zu Unterhaltungszwecken errichteten Kaiserpanoramen – führt auch in die Ferne. In Benjamins Beschreibung nimmt dies eine doppelte Bedeutung an: auf der einen Seite rückt jedes der Bilder, das der Betrachter durch eine kleine Öffnung wie in einem Dämmerlicht erblickt, nach einem kurzen, warnenden Klingelton weiter und entfernt sich aus dem Blickfeld des Betrachters. Das Gefühl der Vergänglichkeit des Anblicks, des "Abschieds", das dadurch in jedes Bild eingewoben ist, verbindet sich auf der anderen Seite mit der "Sehnsucht" nach der Ferne, auf die die Bilder hinweisen, indem sie exotische Reiseziele und ferne Traumorte darstellen. Im kindlichen Blick vermischen sich Erinnerung und Sehnsucht, die Ferne des Raumes und die Ferne der Zeit überblenden sich:

Die fernen Welten waren ... nicht immer fremd. Es kam vor, daß die Sehnsucht, die sie erweckten, nicht in das Unbekannte, sondern nach Hause rief. So wollte ich mich eines Nach-

mittags vorm Transparent des Städtchens Aix bereden, ich hätte auf dem Pflaster, das von den alten Platanen des Cours Mirabeau verwahrt wird, voreinst gespielt<sup>22</sup>.

Das Bild, das in die Ferne und Fremde weist, bewahrt also in sich etwas auf, das der Vergangenheit angehört oder anzugehören scheint, und führt damit zugleich in das Innere und Eigene des Betrachters. Gerade dadurch verweist es wiederum auf ein anderes Bild, das sich natürlich und wie von selbst einstellt. Die Bilder der Erinnerung sind ja solche, in denen das natürliche Leben sich von selbst als Bild einer Situation, eines Ereignisses, eines Anblicks darstellt und erhält. Die Erfahrung der Vergänglichkeit des Lebens weckt das Bedürfnis nach seinem Überdauern im Bild. Insofern findet nicht nur die Sehnsucht nach der Ferne ihre Erfüllung in der Erinnerung, sondern umgekehrt beruht die Erinnerung auch auf der Sehnsucht nach einer Stillstellung des vergänglichen Lebens. In Benjamins später Studie *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* findet sich die Bemerkung: "Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild"<sup>23</sup>. Das Bewusstsein von der Gefährdetheit des gelebten Augenblicks drängt zu seiner konzentrierten Wahrnehmung als Bild, das sich später erinnern, als Erinnerungsbild bewahren lässt. Auf diesen Zusammenhang verweist Benjamin auch in der VI. These *Über den Begriff der Geschichte*, wenn er feststellt, dass "Vergangenes historisch artikulieren heißt,

<sup>22</sup> Benjamin (1991), S. 14f. (Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Fassung letzter Hand).

<sup>23</sup> GS I, S. 590 (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire).

[...] sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt<sup>24</sup>. Das Bild ist bei Benjamin nicht nur durch eine Dialektik von Nähe und Ferne bestimmt, sondern auch durch eine Dialektik von Intention und Intentionlosigkeit: einerseits stellt sich das Bild im Augenblick der Gefahr von alleine, nämlich "unversehens" ein, andererseits entspringt es einem Verlangen, dem, was verloren zu gehen droht, habhaft zu werden. In den geschichtsphilosophischen Thesen wird das Bild zwar auch mit Erkenntnis in Verbindung gebracht, aber es handelt sich doch genauer um eine "Erkennbarkeit" des Bildes selbst, von der dort die Rede ist: das Bild ist bereits als Bild in dem Augenblick da, in dem es aufscheint, aber es muss als solches auch, geistesgegenwärtig, vom Betrachter apperzipiert werden – was, wenn man an den Eduard der *Wahlverwandtschaften* denkt, der Zerstreute nicht vermag. Es geht insofern für Benjamin nicht um eine Intentionalität des Denkens, die angesichts des Bildes gefordert wäre, etwa um die Auflösung seiner Rätselhaftigkeit, die sich dem Denken querstellt, sondern eher um eine Vermittlung von Intention und Intentionlosigkeit auf der Ebene der Anschauung und des Gefühls, die das Bild erst zu Bewusstsein bringt. Wenn das Bild bei Benjamin etwas zu fordern scheint, dann, dass man sich ihm treu überlässt.

---

24 GS I, S. 695 (Über den Begriff der Geschichte).

8. Die für das Bild konstitutive Dialektik von Leben und Leblosigkeit, von Nähe und Ferne, von Intention und Intentionslosigkeit, rückt es auch in einen Zusammenhang mit den Begriffen der Aura und der Spur, mit denen Benjamin spätestens im Kunstwerk-Aufsatz operiert. In diesem Aufsatz artikuliert Benjamin, in einer berühmten Formulierung, seine Definition der Aura, in der man mühelos eine Verwandtschaft zu seinen Überlegungen zur Landschaft und zum Landschaftsbild wiederzuerkennen vermag:

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen<sup>25</sup>.

Wenn in dem auratisch wahrgenommenen Gegenstand Nähe und Ferne auseinanderfallen, dann lässt sich nicht nur die "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag", sondern umgekehrt auch die Erscheinung einer Nähe denken, so fern das, worauf sie beruht, auch sein mag. Tatsächlich kennt Benjamin einen solchen Gegen- und Komplementärbegriff zum Begriff der Aura: Es ist der Begriff der Spur. Nicht unerwartet ist daher im Kunstwerk-Aufsatz auch von der *Spur* des Kunstwerks im Zusammenhang der Bestimmungen die Rede, die

---

<sup>25</sup> GSI, S. 440 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit).

mit seinem Hier und Jetzt verbunden sind. Der Spur der physikalischen Veränderung müsse die physikalische oder chemische Analyse folgen, der Spur der wechselnden Besitzverhältnisse der Philologe und Historiker, der die Tradition, in dem das Kunstwerk steht und weitergegeben wird, rekonstruieren muss<sup>26</sup>. In den Aufzeichnungen und Materialien zum Passagen-Werk trifft man unter dem Stichwort "Flaneur" auf die Bemerkung:

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser<sup>27</sup>.

Spur und Aura sind dadurch charakterisiert, dass am Hier und Jetzt eines Gegenstandes Nähe und Ferne auseinandertreten und doch aufeinander bezogen bleiben. Als Spur erscheint das Ferne nah, als Aura erscheint das Nahe fern. Schon daran lässt sich erkennen, dass Spur und Aura sich wechselseitig ergänzende Bestimmungen sind und untereinander changieren können. Das einmalige Kunstwerk ist, in einer gewissen Perspektive betrachtet, die Spur, die eine vergangene Zeit, hinterlassen hat, es ist ein Eindruck oder Abdruck, der in der Gegenwart geblieben ist und sich bis zu einem Ursprung zurückverfolgen lässt. Das Kunstwerk ist aber zugleich, in einer anderen Perspektive, die Aura, d.h. die Erscheinung von

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 437.

<sup>27</sup> GS V, S. 560.



etwas, das *wesentlich* fern ist, so fern also, dass kein Herantreten, kein genaueres Hinsehen den Abstand überwinden kann. Im Wahlverwandtschaften-Essay beruht diese wesentliche Ferne des Kunstwerks darauf, dass es als Hülle gedeutet werden kann, dem etwas notwendig Verhülltes innewohnt. Je nachdem, ob man am Kunstwerk den Akzent auf die Hülle oder auf das Verhüllte legt, wird man entweder die Spur oder die Aura an ihm wahrnehmen. Ähnliches gilt für das Bild: einerseits scheint es als gegenwärtiges Bild einer fernen, verlorenen oder vergangenen Sache etwas zu sein, wodurch man dieser Sache habhaft zu werden vermag, andererseits gehört zum Bild wesentlich der Schein, dass seine Bedeutung nicht an der Tatsache hängt, dass es nahe und gegenwärtig ist.

8. Dennoch, obwohl wesentliche Ferne für das Bild konstitutiv ist, kann ihm allzu große Nähe gefährlich werden. Tritt der Betrachter der zum Bild erstarrten Ansicht der Landschaft, der Stadt oder des geliebten Gegenstandes zu nahe, auf den sich die Sehnsucht richtet, beginnt das Bild sich aufzulösen. Wiederum in der *Einbahnstraße*, in dem Text "Zu nahe", beschäftigt sich Benjamin mit dieser Dialektik von Nähe und Ferne:

Im Traum am linken Seine-Ufer vor Notre Dame. Da stand ich, aber da war nichts, was Notre Dame glich. Ein Backsteinbau ragte nur mit den letzten Staffeln seines Massivs über eine hohe Verschalung von Holz. Ich aber stand, überwältigt, doch eben vor Notre Dame. Und was mich überwältigte war Sehnsucht. Sehnsucht nach eben dem Paris, in dem ich hier im

Traume mich fand. Woher also diese Sehnsucht? Und woher dieser ihr ganz entstellter, unkenntlicher Gegenstand? – Das macht: im Traume war ich ihm zu nah gekommen. Die unerhörte Sehnsucht, welche hier, im Herzen des Ersehnten mich befallen hatte, war nicht, die aus der Ferne zum Bild drängt. Es war die selige, die schon die Schwelle des Bildes und Besitzes überschritten hat und nur noch von der Kraft des Namens weiß, aus welchem das Geliebte lebt, sich wandelt, altert, sich verjüngt und, bildlos, Zuflucht aller Bilder ist<sup>28</sup>.

Bedeutung wächst dem Bild in letzter Instanz nicht durch eine selbst bildhafte, sondern nur durch eine bildlose Realität zu. Das Bild gehört zwar der Sphäre des wahrnehmbaren, sichtbaren, natürlichen Lebens an, aber es grenzt an eine andere, von ihm unendlich verschiedene Sphäre, die auch eine Sphäre des Lebens ist, in der jedoch der Name herrscht, durch den "das Geliebte lebt, sich wandelt, altert, sich verjüngt", also nicht stirbt und vergeht. Diese Sphäre des Namens, des seligen Lebens, ist die "Zuflucht aller Bilder", weil sie nur durch den Bezug auf eine Wesenheit, die sich im Namen ihres Seins versichert ist, selbst unvergänglich werden können. Für Benjamin hängt dies mit der Dialektik von Hülle und Verhülltem, von Leben und Leblosigkeit, von Sein und Schein zusammen: dass das Bild, als in einem Augenblick erstarrter Anblick des Lebens, als etwas erscheint, das in jedem Augenblick aus dieser Erstarrung erwachen und zu neuem Leben erblühen kann,

---

<sup>28</sup> Benjamin (2009), S. 83f.

impliziert, dass in ihm, nicht als Spur, sondern als Aura, also als Erscheinung wesentlicher Ferne, ein Zeitkern unvergänglichen Lebens enthalten ist. Auf diesen unvergänglichen Kern bezieht sich der Name, als etwas, durch das das Sein eines einzelnen höherstehenden Wesens ‘angerufen’ werden kann. Dass im “neuen Anruf” der Dichter die Natur zu “bannen” vermag, wie Benjamin hervorhebt, verweist auf eine theologische Sinnschicht, nämlich die Anrufung Gottes (oder überhaupt eines heiligen Wesens), ohne dessen Beistand das Werk nicht gelingen kann.

9. Dies führt schließlich zu Benjamins Analyse des Symbols und der Allegorie, die auch für seine Bildtheorie und damit für seine “Denkbilder” von zentraler Bedeutung ist. Im Symbol werde die paradoxe Einheit des sinnlichen und übersinnlichen Gegenstandes, “die unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt” gedacht, stellt Benjamin im Trauerspiel-Buch fest, nicht ohne eigens zu vermerken, dass der Symbolbegriff “in dem theologischen Bereiche” zuständig sei<sup>29</sup>. Symbolisch ist für Benjamin jedes Werk, im Hinblick auf dessen Struktur sich durch eine Kritik zeigen lässt, dass es aus dem Bereich des (natur) geschichtlichen Lebens, der Vergänglichkeit nicht zuletzt seines äußeren Ruhms, in einen Bereich des höheren Lebens hineinragt, in dem es seine Erfüllung findet. Durch dieses Hineinragen in einen Bereich des höheren Lebens sichert sich das Werk seine Beständigkeit gegenüber dem Wandel der Zeit. Die Garantie, dass das Werk in eine solche

---

29 GS I, S. 336 (Ursprung des deutschen Trauerspiels).

Sphäre hineinragt, verschafft die Sprache, indem sie einen Namen für das im Werk Gebildete bereithält. Wesenhaft wird das Kunstwerk oder das Bild, indem in seinem "Inneren" ein Name vernehmbar wird, etwa der der "Hoffnung" oder des "Trauerspiels". Das Symbol ist im Hinblick auf die sterbliche Natur und die vergänglichen Dinge von verklärender Wirkung, indem sie diese in einer Perspektive der Rettung zeigt. Dagegen haftet die Allegorie ganz am Vergänglichen. Das Bild, in das sie dieses verwandelt, hat seine ultimative Apparenz im hippocraticischen Gesicht, im Totenschädel und in der Totenmaske. In die durch den Tod stillgestellte Ruhe dieser Überbleibsel des (natürlichen) Lebens versenkt sich der Blick des Allegorikers und sucht darin nach Bedeutung, nach einer Lösung des Rätsels der Zeit, des Todes, des Lebens, der Vergänglichkeit. Insofern stehen sich Symbol und Allegorie diametral gegenüber: im Symbol verklärt sich in einem Augenblick – dem mystischen "Nu" – das vergängliche Leben als sei es unvergänglich; in der Allegorie entweicht das vergängliche Leben vollkommen aus dem sichtbaren Körper, der als dinghaftes Bild im Tod erstarrt:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle

„symbolische“ Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus<sup>30</sup>.

Das allegorische Bild, dessen Urtypus der Totenschädel oder die Totenmaske ist, besitzt jedoch eine tiefe Zweideutigkeit, womit wiederum seine Rätselhaftigkeit zusammenhängt. Wohl nicht ohne einen Bezug auf die Trauerspiel-Arbeit spricht das erste Stück der „Galanteriewaren“ aus der *Einbahnstraße* gerade diese Doppeldeutigkeit an:

Unvergleichliche Sprache des Totenkopfes:  
völlige Ausdruckslosigkeit – das Schwarz seiner  
Augenhöhlen – vereint er mit wildestem Aus-  
druck – den grinsenden Zahnreihen<sup>31</sup>.

Der „Totenkopf“ vereinigt in sich einen Gegensatz, indem er, wie Benjamin in den Vorarbeiten zu diesem Textstückchen bemerkt, das „Maximum des Ausdruckslosen“ und das „Maximum des Ausdrücklichen“ darstellt. Im Totenkopf drückt sich entweder nichts aus, die vollkommene Leere, Schwärze der Augenhöhlen, aus denen kein Blick mehr den Betrachter treffen kann, oder im Grinsen scheint er der Ausdruck eines Lebens, der jedoch voller Hohn ist, so als seien Spiel und Ernst, Wesen und Schein einerlei:

---

30 Ebd., S. 343.

31 Benjamin (2009), S. 39.

Grinsen und Schein hängen zusammen. Nur wo sich ein Schein vor ein Wesen legt (oder gar das Wesen ist) grinst es. Deshalb gibt es von der einen Art des Lächelns, die auf dem Schein beruht, zum Grinsen einen Übergang, von der anderen Art, dem kindlichen, seligen Lächeln aber keinen<sup>32</sup>.

Überträgt man diese Zweideutigkeit auf das Bild, dann ist das Bild im einen Fall, in seiner Ausdruckslosigkeit, bloßes Ding und steht ganz unter der Herrschaft des Allegorikers, der mit ihm und seiner Bedeutung schalten und walten kann, im anderen Fall ist es "Karikatur" des Lebens, hinter dem sich nichts verbirgt. Im Trauerspiel-Buch korrespondieren diesen beiden Möglichkeiten die *Trauer* darüber, dass die Natur zum Menschen nicht mehr spricht, auf der einen Seite und das *Spiel*, dem nichts ernst und heilig und alles nur ein Spaß ist, auf der anderen Seite. Wenn die Rätselhaftigkeit des Bildes mit dieser Zweideutigkeit zusammenhängt, dann ist das, was der Allegoriker aufzubieten vermag, um das Rätsel zu lösen, nämlich das "Wissen" bzw. das bloße "Denken", ebenso irrelevant wie irreführend:

Allegorien veralten, weil das Bestürzende zu ihrem Wesen gehört. Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz

---

32 Ebd., S. 176.

unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch sondern ontologisch hier der Sachverhalt. In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt. Das macht den Schriftcharakter der Allegorie. Ein Schema ist sie, als dieses Schema Gegenstand des Wissens, ihm unverlierbar erst als ein fixiertes: fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem<sup>33</sup>.

Im Hinblick auf das barocke Trauerspiel versucht Benjamin daher zu zeigen, dass das Trauerspiel tatsächlich eine legitime eigene Form darstellt und ihr Name ein Garant dafür ist, dass in ihr die Antithese von Trauer und Spiel zu einer wahren Einheit wird. Die Allegorie, so seine These, kippt am Ende in einer großartigen Allegorisierung ihrer selbst in ihr Gegenteil um, feiert gewissermaßen als "Allegorie der Auferstehung" ihre Auferstehung als Symbol:

Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehörte: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere. All das zerstiebt mit jenem einen Umschwung, in dem die allegorische Versenkung die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muß und, gänz-

---

33 GS I, S. 359 (Ursprung des deutschen Trauerspiels).

lich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet. Das eben ist das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am völligsten sich zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt<sup>34</sup>.

10. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zur allgemeinen Charakteristik des Bildes bei Benjamin soll zum Schluß noch einmal ein Blick auf die literarische Form des "Denkbildes" in Benjamins Werk geworfen werden. Für Benjamin erlebte die Allegorie und das allegorische Denken im 19. Jahrhundert durch Baudelaire eine Erneuerung, für die nicht mehr die Natur, sondern die Hauptstadt der Moderne, Paris, einen unerschöpflichen Strom von Erfahrungen und Bildern lieferte. Dass nicht mehr die poetische Erfahrung der Landschaft, sondern die der Stadt für Baudelaire zum Problem wurde, bezeugt das *Paysage* betitelte Eröffnungsgedicht der *Tableaux Parisiens*. Dies darf *mutatis mutandis* auch für Benjamin gelten, und seine "Denkbilder", die der *Einbahnstraße* und insbesondere der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, reihen sich in diese Suche nach einem dem "Landschafts"-Bild vergleichbaren Bild der Stadt ein. Allerdings zielt Benjamin am Ende

---

34 Ebd., S. 406.



immer auf das Symbol und nicht auf die Rätselfigur des Allegorikers, dem alles Gegenstand der Entzifferung und des Wissens wird. Dementsprechend sucht er nach Bildern, die sich "von selbst", "unversehens" einstellen und die darin doch zugleich auf eine ursprüngliche Intention des Betrachters antworten. Benjamin verbindet diese intentionale Seite am Menschen nicht mit dessen Denk- und Erkenntnisvermögen, sondern mit dem, wo der Mensch am kreatürlichsten ist und unmittelbar am natürlichen Leben teilnimmt: den Gefühlen und Begierden. Es geht in der Tiefenschicht von Benjamins Texten und Analysen um Angst, um Trauer, um Langeweile, Sehnsucht, Heimweh, Liebe, usw., deren Intentionalität er zuletzt in einem einzigen Verlangen zusammenfaßt: dem Verlangen nach einem Glück, dem die Welt erfüllt und restlos gut zufällt. Am reinsten stellt sich diese kreatürliche Intentionalität des Menschen im Kind dar. So heisst es in einer der ersten Notizen zum Passagen-Werk:

Aufgabe der Kindheit: die neue Welt in den Symbolraum einzubringen. Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererinnern. Uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter. Unsern Kindern aber die Automobile, denen wir selber nur die neue, elegante, moderne, kesse Seite abgewinnen<sup>35</sup>.

Man kann insofern die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* als den Versuch verstehen, in einen sol-

---

<sup>35</sup> GS V, S. 1024 (Das Passagen-Werk).

chen "Symbolraum" vorzudringen. Im Vorwort zu diesem, seinem letzten vom ihm selbst abgeschlossenen Buch, schreibt Benjamin, dass er im Exil "mit Absicht" "Bilder" der Kindheit in sich hervorgerufen habe, wie sie das "Heimweh" nach der Stadt, in der man geboren worden sei, "am stärksten zu wecken pflegen". Er habe sich dadurch "impfen" wollen, und zwar gegen das Verlangen, das aus dem Heimweh spreche. Um zu verhindern, dass "das Gefühl der Sehnsucht" über den "Geist" Herr werde, habe er die "Einsicht" mobilisiert, "nicht in die zufällige biographische sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen". Die "Bilder" – und das Wort fällt in den wenigen Sätzen vier Mal – denen er "habhaft" geworden ist, seien Bilder des unwiederbringlich Verlorenen. Was also bewahren sie auf? "Ich halte es für möglich, daß solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine geprägten Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen. Dagegen sind die Bilder meiner Großstadt-kindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrungen zu präformieren". Insofern sollte man erwarten, dass die Bilderfolge der *Berliner Kindheit* solche geprägten, d.h. symbolischen Formen vorzustellen versucht, die aus einem Gefühl der Stadt, einem Stadtgefühl, entspringen, und dass sie zugleich "in ihrem Innern" etwas bewahren, das eine "spätere geschichtliche Erfahrung" vorformen kann. Aber sind das "Denkbilder"? Wenn die Präformation einer späteren geschichtlichen Er-

fahrung meint, dass sie ihre Sinnerfüllung erst in dieser Erfahrung finden kann, die vielleicht mit der eines geschichtlichen “Erwachens” zusammenfällt, dann würde man sie am Ende doch wohl besser als “Sinnbilder” bezeichnen wollen. Und wer besser als Benjamin selbst wüßte diesen “Sinn” seiner Sinnbilder zu benennen: “wenn ich es denn in einem Wort aussprechen soll: ich habe nie anders forschen und denken können als in einem, wenn ich so sagen darf, theologischen Sinn – nämlich in Gemäßheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Thorastelle”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Walter Benjamin an Max Rychner (7. 3. 1931), in Benjamin (1998), S. 19/20.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W. (1974): *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, *Noten zur Literatur*, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [*Benjamins ‚Einbahnstraße‘*, S. 680-685; *Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘*, S. 567-582].
- Benjamin, W. (2009): *Einbahnstraße*, hrsg. v. D. Schöttker unter Mitarbeit von S. Haug, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Walter Benjamin: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. C. Götde und H. Lonitz, Bd. 8).
- Benjamin, W. (1974ff.): *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von T.W. Adorno und G. Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [=GS].
- Benjamin, W. (1991): *Berliner Kindheit um neunzehnhundert (Fassung letzter Hand)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (4. Auflage).
- Benjamin, W. (1998): *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. C. Götde und H. Lonitz, Bd. IV: 1931-1934, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buschendorf, B. (1986): *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der ‚Wahlverwandtschaften‘*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goethe, J. W. (1994): *Die Wahlverwandtschaften*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 8, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 269-556.
- Leifeld, B. (2000): *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*, Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang.
- Schlaffer, H. (1973): "Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwi-

schen Dichtung und Gesellschaftstheorie”, in: W. Kuttenukeuler, (Hrsg.): *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, S. 137-154.

Schulz E. W. (1968): “Zum Wort ,Denkbild”, in Ders.: *Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, S. 218-252.

