

Workshop-Bericht

Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins.
Workshop vom 24.3.-27.3.2017 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin

Dass, wie Adorno sagte, „mit der Rede vom Denken überall die von einem Material“ einhergeht, „von dem der Gedanke sich geschieden weiß, um es zuzurichten wie die Arbeit ihren Rohstoff“, ist eine Tatsache, die zur Vergewisserung der Quellen anhält. Aber die Forschung hat das von Walter Benjamin verarbeitete historische Material und die Frage, wie und warum es zum Material für ihn wurde, nur selten zum besonderen Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht. Der Workshop, der sich der Nachwuchs-Förderung durch die International Walter Benjamin Society, das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, das Walter-Benjamin-Archiv und die Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur verdankt, besetzte diese Leerstelle, indem er eine Reihe von Benjamins Arbeiten auf die Art des Umgangs befragte, die Benjamin mit unterschiedlichem Material pflegte. In insgesamt sechs Panels, die ein weites Themenspektrum abdeckten, wurde ein Dialog zwischen je einem Theorie- und einem Materialreferat initiiert. Die zwölf Referentinnen und Referenten hatten sich, aus unterschiedlichen Ländern Europas kommend, im Vorfeld aufeinander abgestimmt und ihre Themen auf einer zu diesem Zweck geschaffenen Online-Plattform (www.benjaminsmaterial.org) gemeinsam erarbeitet. Im Vorfeld des Workshops, am Abend des 24. März, hatte Stephan Pabst auf Einladung der Organisatoren einen Eindruck davon vermittelt, wie sich die Frage nach dem und die Arbeit am Material, vorgeführt am Beispiel von Benjamins Goethe-Rezeption, in unterschiedlichen Perioden seines Schaffens veränderte.

In seinem Einführungsvortrag erinnerte Jan Loheit daran, dass sich, wie Adorno bemerkt hat, Benjamins Denken nicht „im Bereich der Begriffe“ abspielte, sondern „den gedanklichen, geistigen Gehalt gerade begriffslosen Details, konkreten Momenten“ entritt. In einem Brief an Benjamin warnte Adorno vor der Tendenz, „das theologische Motiv, die Dinge beim Namen zu nennen, [...] in die staunende Darstellung der bloßen Faktizität“ schlagen zu lassen. „Das Aussparen der Theorie affiziert die Empirie.“ Benjamin antwortete darauf, indem er jene „staunende Darstellung“ als „die echt philologische Haltung“ verteidigte, weil der „Schein der geschlossenen Faktizität“ verschwinde, wenn nur der „Gegenstand in der historischen Perspektive konstruiert wird“. Wie Benjamin diese Konstruktion herstellt, beschäftigte im Folgenden die Referate des Workshops.

Abend-Vortrag. Stephan Pabst: Der sowjetische Goethe. Walter Benjamins Goethe-Artikel für die Große Sowjetische Enzyklopädie

Wie die Behandlung zum Teil ein und desselben Materials in zwei zeitlich nicht allzu weit auseinanderliegenden Texten Benjamins ausfiel, analysierte Stephan Pabst in einem auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede abzielenden methodologischen Vergleich des zwischen 1926 und 1928 für die Große Sowjetische Enzyklopädie geschriebenen *Goethe*-Artikels mit dem *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz, den Benjamin 1921/22 geschrieben hatte, aber erst 1924/25 veröffentlichen konnte. Während sich die Behandlung des Goethe-Stoffs im Ton und in der Methode dramatisch geändert habe, gebe es gleichwohl eine Kontinuität der Fragen, auf die Goethe und sein Werk eine (unterschiedlich bewertete) Antwort darstellen. Habe sich Benjamin im *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz noch auf einen metaphysischen Wahrheitsbegriff bezogen, verwende er im *Goethe*-Artikel einen historischen Maßstab. Pabst suchte Benjamins Beitrag dabei im Kontext einer Debatte um das bürgerliche Erbe in der jungen Sowjetunion zu verorten. Während der Goethe-Forscher und sowjetische Volkskommissar für Bildung Anatoli Lunatscharski Friedrich Engels' ambivalentes Urteil zu Goethe zurücknahm, verdeutlichte Pabst unter Rückgriff auf das *Moskauer Tagebuch* und seinen Entstehungszusammenhang Benjamins Versuch, die unumschränkte „Vereinnahmung“ Goethes für die russische Revolution kritischer zu beurteilen. Im Gegensatz zu Lunatscharski habe Benjamin Goethes aktuelle Relevanz nicht von dessen Anschauungen und politischem Verhalten abhängig machen wollen. Vielmehr habe er die „Größe des Werks“ als geschichtlichen Effekt einer Haltung aufgefasst, deren Problematik er keineswegs verschwieg. Als eine Gemeinsamkeit beider Arbeiten sah Pabst die begriffliche Differenz von Autor und Werk. Sie sei Voraussetzung von Benjamins Begriff der Kritik in beiden Fällen. Doch werde diese Differenz im *Goethe*-Artikel historisiert: „Überdauern“ setze nun nicht mehr „Zeit“ gegen „Ewigkeit“, sondern „die kleine Geschichte des Autors gegen die große.“ Stephan Pabst setzte in seinem Eröffnungsvortrag interessante Akzente für die im Workshop der nächsten beiden Tage folgenden Diskussionen um Fragen des arbeitspraktisch jeweils neu zu bestimmenden Verhältnisses von Material und Begriff in Benjamins Schriften.

I

Dass dieses Verhältnis dabei auch als eines der dynamischen Relation zwischen beiden Seiten anzusehen ist, insofern Theorien und Begriffe ihrerseits zum Material der Auseinandersetzung Benjamins werden, zeigten Martin Hammer und Johannes Neitzke im ersten Panel. Sie gingen der Frage nach, wie Benjamin den Begriff des Ursprungs von Hermann Cohen adaptiert, indem er diesen aus seinem rein erkenntnistheoretischen Rahmen herauslöst und „logisch-historisch“ umfunktioniert, um die Darstellung dessen, was er „Erfahrung der Vergängnis“ nennt, zu ermöglichen. Hammer stellte Cohens Erkenntnistheorie mit ihrem Kardinalbegriff vom „Urteil des Ursprungs“ vor. Für Cohen schaffe das reine Denken sich den „Inhalt seiner logischen Bestimmung“ und diese selbst durch den Negationsakt eines „ursprünglichen Nichts“. Diese „Negation der Negation“ unterscheide sich von der Hegelschen insofern, als sie nicht mit einem gegebenen Sein (Affirmation) ihren Ausgang nimmt. Mit der Negation des ursprünglichen Nichts bringt das reine Denken seine Kategorien als spezifische Denkbestimmungen des Gegenstands hervor. Das macht den Erkenntnisakt der Negation für Cohen zu einem ursprünglichen, zu einem „Urteil vor dem Urteil“. Insofern ist das Erkennen eine Erinnerung an die vielfachen Negationen des ursprünglichen Nichts. Stillschweigend setze Cohens Konzeption dabei ein Subjekt voraus, das den Erkenntnisakt der Negation vollzieht.

Daran anschließend, wendete Neitzke den Blick auf den Vorgang der Umfunktionierung, die der Begriff des Ursprungs im Kontext von Benjamins frühen erkenntnistheoretischen Versuchen zunächst in impliziter Form durchläuft und dann in seiner *Erkenntniskritischen Vorrede zum Ursprung des deutschen Trauerspiels*

explizit postuliert wird. Von besonderem Interesse war, wie Benjamin die Frage des Ursprungs mit dem Begriff der Erfahrung konfrontierte. An der neukantianischen Schule habe Benjamin die Missachtung der vergänglichen Erfahrung kritisiert und ihr programmatisch die „Erfahrung der Vergängnis“ entgegengehalten. Während sich der Erfahrungstypus, den Cohen seiner Theorie zugrunde legte, nur auf Erfahrungen bezieht, die qua Tradierung der „Vergängnis“ entkommen sind, richte Benjamin seine Forschungen gerade auf die im Vergehen begriffenen Erfahrungen aus. Diese grundlegende Intention Benjamins bedinge seine Vereinnahmung von Cohens Ursprungsbegriff. Für Benjamin könne es sich nicht um einen rein logischen Negationsakt handeln, den ein, wenn auch unbestimmtes, Erkenntnissubjekt vollzieht, sondern nur um die historischen Negationen, welche die ästhetischen und historischen Formen geprägt haben. Der Kritiker untersucht die Negationen und Unterscheidungen, die realhistorisch vorgenommen oder nicht vorgenommen wurden. Dabei wird das Entstehungsmaterial in der Darstellung des Ursprungs auf eine Weise assimiliert, die es der scheinbaren Äußerlichkeit „entäußert“ und so zum Gehalt der zu bestimmenden Form macht. So beim Ursprung des deutschen Trauerspiels, das Benjamin, in einem Akt der Negation, von der Tragödie abhebt und so die überlieferten Unterscheidungen unterläuft.

II

Im Zentrum des zweiten Panels stand Benjamins Rezeption grundlegender Gedanken und Probleme des Werks von Carl Schmitt. Schmitts Arbeiten, so argumentierten Manuel Disegni und Nicos Tzanakis Papadakis, könnten auch deshalb nicht als ‚passives‘ Material für Benjamin betrachtet werden, weil sich Schmitts Positionierungen – in der Folge von Benjamins Schmitt-Rezeption und seiner Umfunktionierung Schmittscher Begriffe – verändert haben. Daher entschieden sich Disegni und Tzanakis Papadakis dazu, ihre Vorträge auf zwei Phasen der Werkentwicklung beider Autoren zu beziehen. Disegni beschäftigte Schmitts frühe Rechtsphilosophie und Benjamins *Kritik der Gewalt* aus den 1920er Jahren. Dort wurden die systematischen Probleme dargelegt, die für jene zweite Phase (1923-1936) bestimmend waren, in der Schmitt und Benjamin einander rezipiert haben. Tzanakis Papadakis rekonstruierte Benjamins kritische Aufnahme der Rechtsphilosophie, wie Schmitt sie Anfang der 1920er Jahre in seiner *Diktatur* und der *Politischen Theologie* reformuliert hat, im Rahmen seiner Arbeit zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Disegni rückte in seinem Vortrag den Dualismus in den Blick, der die rechtsphilosophischen bzw. -kritischen Reflexionen Schmitts bzw. Benjamins einrahmt: die Trennung von rechtlichem Sollen und empirischem Sein, von Norm und Faktum. Den rechtspositivistischen Dualismus spitzte Schmitt zu, um ihn durch seinen Begriff des Staates mystisch zu überwinden. Er fasst das Recht als reinen, ewigen und transzendenten Normenkomplex, der von sich aus keine Tendenz zur Verwirklichung aufweise. Auf der anderen Seite stehe bei ihm die konkrete empirische Wirklichkeit (Faktizität), in der die Gewalt haust. Den einzigen Weg zur Überwindung des Dualismus sieht Schmitt in einem vermittelnden Dritten – dem Staat. Dieser macht sich das intentionslose reine Recht zu seinem Zweck, die empirische Gewalt zu seinem Mittel. So fasse er das positive Recht als Verwirklichung des reinen Rechts auf. Benjamin hingegen löst die Frage nach den transzendenten Normen (Gerechtigkeit) von der Frage nach dem positiven Recht ab und betrachtet Letzteres in *Zur Kritik der Gewalt* aus der Perspektive der Eigengesetzlichkeit der Gewaltmittel. Dies zeige, dass das positive Recht mit transzendenten Normen nichts zu tun hat, sondern als ausschließlich geschichtliche Form zu betrachten ist, welche die Gewalt als relativ stabiles Machtverhältnis perpetuiert. Daraus resultiere die Aufgabe der völligen „Entsetzung des Rechts“ durch eine andere Art von Gewalt (reine Gewalt), welche sich ihrer Verrechtlichung und Perpetuierung in der Rechtsform widersetzen. Diese Aufgabe bleibe, Disegni zufolge, deshalb problematisch, weil Benjamin die Frage nach dem Subjekt der reinen Gewalt nicht eigentlich behandle.

Tzanakis Papadakis beschäftigte Benjamins Schmitt-Rezeption im Trauerspielbuch. Benjamin habe v.a. der Zusammenhang von Souveränitätsbegriff und integraler Geschichtsdarstellung interessiert, wie Schmitt ihn in seiner *Politischen Theologie* programmatisch verkündete und in seiner Studie *Die Diktatur* praktizierte. Für Schmitt lässt sich eine Epoche als Einheit und Totalität ihrer geistigen Erscheinungen nur anhand einer „radikalen begrifflichen Struktur“ darstellen. Für das 17. Jahrhundert, in dem sich die modernen Rechtsbegriffe und -institutionen herausbildeten, ist es die „souveräne Person“, die das transzendente Recht mit der geschichtlichen Wirklichkeit vermittelt. In der Zeit der konfessionellen Bürgerkriege gewannen die Menschen die Einsicht in die Aufgabe der Rechtsverwirklichung qua souveräner, positiver Normen entbundener Entscheidung, mithin in die Notwendigkeit der juristischen Gestaltung der geschichtlichen Situation. Diese Einsicht habe die Bereiche der Metaphysik, Theologie, Jurisprudenz u.a. geprägt. Doch Schmitts Begriff der Souveränität bleibt widersprüchlich: Einerseits muss der Souverän sich selbst an das reine Recht binden, andererseits wird er, da er sich als Souverän bewähren muss, im Extremfall faktisch durch sein antagonistisches Verhältnis zum Gegner bestimmt. Benjamin lese das barocke Trauerspiel als allegorische Exposition der Antithetiken, in die der Begriff des personalen Souveräns zerfällt: In einer Reihe von Bildern, die auf der barocken Bühne aufeinander bezogen sind (Märtyrer, Tyrann, Höfling), versinnbildliche die barocke Kunst die Widersprüchlichkeit der juristischen Souveränität und deren Angewiesenheit auf das sachtechnische Denken, das für Schmitt im 17. Jahrhundert der juristischen Repräsentationsrationalität unterworfen war. Der immanente Widerspruch des Souveränitätsbegriffs, den Benjamin als barocke Antithetik zwischen der „Erfahrung der Katastrophe“ einerseits und absolutistischem „restaurativen Ideal“ andererseits artikuliert, bedingt die allegorische Verwertung des Bilds vom Souverän, um in ihm die krisenhaft gewordene und mithin in ihrer Immanenz verharrende geschichtliche Situation zu exponieren. Inwiefern sich Schmitts Begriff vom mythischen Symbol des Leviathan als Gegenbegriff zu Benjamins Darlegung der barocken Allegorisierung des Souveräns interpretieren lasse, wurde zum Gegenstand der sich anschließenden Diskussion.

III

Im dritten Panel setzten sich Caroline Adler und Enrico Rosso mit Benjamins für die von Martin Buber, Joseph Wittig und Viktor von Weizsäcker herausgegebene Zeitschrift *Die Kreatur* (1926-1930) geschriebenem Moskau-Aufsatz auseinander. Nach seiner Moskau-Reise im Winter 1926/27 kündigte Benjamin Martin Buber eine Darstellung der Stadt Moskau an, in der „alles Faktische schon Theorie“ sein werde. Adler und Rosso berücksichtigten für Benjamins Aufsatz mehrerlei Beziehungen, wobei ihnen eine trennende Polarisierung von Material und Begriff für Benjamins Arbeitsweise und Methode als inadäquat galt. Ihre Untersuchung richtete sich auf die Beziehungen zwischen dem Moskauer Tagebuch als „Materialsammlung“ und dem Aufsatz als deren „Destillat“ (Adler). Unter Berücksichtigung der „Autorenkonstellation“ und des theoretischen Profils der Zeitschrift, in der Benjamin veröffentlichte, stellten Adler und Rosso die mit dem Aufsatz verbundene erkenntnistheoretische Reflexion ins Zentrum.

Adler setzte in ihrem Vortrag das Moskauer Tagebuch und den aus diesem Material hervorgegangenen Aufsatz in den Kontext eines lebens- und werkgeschichtlichen Übergangs, der Benjamin zwischen dem erzwungenen Ende der akademischen Laufbahn und dem Beginn seiner Profilierung als Literaturkritiker auf dem freien Markt zeigt. Als biografische Zäsur deutete Adler Benjamins Brief an Gershom Scholem vom 22.12.1924, in dem er vom Vorhaben einer „Entwicklung“ der „aktualen und politischen Momente“ in seinem Denken spricht, um der bisherigen „Maskierung“ ein Ende zu machen. Adler rückte diese Briefstelle mit einem Aphorismus aus der *Einbahnstraße* in den Zusammenhang einer „Praxis“, die als „Reflexion auf die Form“ die Suche und Entwicklung neuer Darstellungsweisen erforderte und die ‚rein theoretische‘ Immanenz aufsprenge, wie Benjamin in seinem Brief an Buber bereits ankündigte. Sie interpretierte den

gegenüber Buber artikulierten Anspruch theoretischer Enthaltung als Reflexion auf die „Unzugänglichkeit“ und „Unentschiedenheit des Gegenstands (Moskau) selbst“: die russischen Zustände Mitte der 1920er Jahre, die „unklare Situation“ der kommunistischen Kulturarbeit und ihre Abhängigkeit von den Bolschewiki, die Ausschaltung der politischen Opposition durch Stalin und die 1925 einsetzende rasante Umgestaltung der Stadt.

Rosso verband in seinem Vortrag die Frage nach der epistemologischen Reflexion und Methode im Moskau-Aufsatz mit einer Rekonstruktion des ambivalenten Verhältnisses seines Autors zur Programmatik der Zeitschrift „Die Kreatur“, das Rosso anhand der Korrespondenz zwischen Siegfried Kracauer und Benjamin über Kracauers im April 1926 in der *Frankfurter Zeitung* publizierte Rezension des ersten Bandes der von Buber und Rosenzweig unternommenen Bibelverdeutschung aufzuweisen suchte. Kracauers Kritik an der „archaisierenden Sprache“ der Übersetzung und an Bubers Wirklichkeitsbegriff sei dabei von einer Kritik an der religiösen Erneuerungsbewegung geleitet gewesen, die in der Zeitschrift ihren „Resonanzkörper“ (Rosso) gefunden habe. Wenn Benjamin die Kritik Kracauers auch teilte, so stand er den in der *Kreatur* publizierenden Autoren doch nahe, zumal dem im Oktober 1924 verstorbenen Florens Christian Rang. Rosso zufolge habe Benjamin in seinem *Moskau*-Beitrag auf diese ambivalente Konstellation mit einem „Erkenntnisdispositiv“ reagiert, das er zum einen auf die Idee der Kreatur bezog, die, ihrer geschichtstheologischen Momente entkleidet, als „epistemische Denkfigur“ in die programmatischen Erläuterungen zum Aufsatz eingegangen sei; zum anderen auf Goethes in den „Maximen und Reflexionen zur Naturwissenschaft im Allgemeinen“ artikuliertes Verfahren einer „zarten Empirie“. Demzufolge solle die Theorie aus den Gegenständen, ihrer schrittweisen Zusammenstellung zu einer Ordnung gewonnen werden, statt sie vorauszusetzen – eine Methode, die bei Benjamin in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspielbuchs angelegt sei und bis zur *Passagenarbeit* ausgreife.

IV

Frank Voigt und Konstantin Baehrens verglichen im vierten Panel die methodologischen Untersuchungen zu Theorie und Geschichtsschreibung von Franz Mehring, die Georg Lukács und Benjamin in den dreißiger Jahren vorgelegt hatten. Baehrens setzte Lukács' und Benjamins Kritiken von Mehrings Schriften zur Literatur hinsichtlich ihrer Methodologien und Befunde in Beziehung, indem er Lukács' 1933 entstandenen Aufsatz *Franz Mehring (1846-1919)* und Benjamins Arbeit über Mehrings Nachlassverwalter *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) konfrontierte. Er sah einen Unterschied in der Akzentuierung der beiden Kritiken, insofern Lukács vor allem die theoretischen Einflüsse, die in Mehrings Arbeiten wirksam seien, betont habe, während Benjamin stärker auf die Überlieferungsgeschichte fokussiere, die für ihn kritisch-dialektisch aufzusprengen sei. Gemeinsam sei beiden hingegen die Kritik an einem naturwissenschaftlich angelegten, als mechanisch kritisierten Materialismus, der geistige und kulturelle Phänomene als bloße Reflexe und nicht als ihrerseits selbst wirksam ansehe. Die Leistungen Mehrings (und von Fuchs), die beide hervorheben, sind für Benjamin und Lukács nicht wegen, sondern trotz der jeweils angewandten Methodik erreicht worden.

Die Kritik an einer spezifisch deutschen Entwicklung, Mehrings (und Fuchs') Schwierigkeiten, sich trotz mitunter heftigster Ablehnung von insbesondere kulturellen Traditionen effektiv abzugrenzen, die geprägt seien von Biologismus und Darwinismus, habe sowohl bei Benjamin als auch bei Lukács zur Problematisierung eines gewissen theoretischen und methodischen deutschen „Provinzialismus“ bei Mehring, bzw. Fuchs geführt. Während Lukács die Rezeption der Philosophie Immanuel Kants insbesondere bei Ferdinand Lassalle nachverfolgte, die auch Mehrings erkenntnistheoretische und ästhetische Position geprägt habe, setzte sich Benjamin mit der von 1897 bis 1899 in der SPD-Theorie-Zeitschrift *Die Neue Zeit* (1883-1923) geführten Debatte um das Verhältnis des Marxismus zu Kants Philosophie auseinander. Die

Kritik an der Rezeption von Kants Philosophie und an erkenntnistheoretischen Konsequenzen, die daraus gezogen worden seien, betraf für Lukács die ausschließende Gegenüberstellung von ‚transzendentalen Subjekt‘ und ‚Ding an sich‘, die Benjamin, auch unter implizitem Bezug auf Adolf Abramowitsch Joffe, im Begriff des „Phänomenalismus“ epistemologisch zu fassen versuchte. Beide verwendeten daher keinen pejorativen, sondern, so Baehrens mit Blick auf August Thalheimers Einleitung von 1931 zu Mehrings philosophiegeschichtlichen Schriften, einen „historisch-funktionalen“ Ideologiebegriff. Lukács’ Versuch der Vermittlung von Subjekt und Objekt, Sein und Sollen, ‚Tendenz‘ und ‚reiner Kunst‘, entsprach Benjamins Bemühen um Historisierung und – unter Berufung auf ein Zitat aus Hegels *Wissenschaft der Logik* – der Forderung einer „eristischen Dialektik“, die einen konstruierten Schein der Kontinuität der von Klasseninteressen geprägten Überlieferungsgeschichte ‚aufsprengen‘ solle.

Voigt fragte in seinem Vortrag danach, wie sich die Umsetzung dieser Forderung konkretisierte. Anhand des bisher unveröffentlichten Konvoluts von Exzerpten und Notizen zur Zeitschrift *Die Neue Zeit*, das Benjamin ab 1934 angelegt hatte und in dem Mehring der am meisten zitierte Autor sei, erläuterte Voigt Benjamins Vorgehen. Benjamin hielt im Konvolut eine Reihe von Kontroversen fest, um sie in einem Aufsatz über die Bildungspolitik der SPD vor dem Ersten Weltkrieg zu verarbeiten, den er für die *Zeitschrift für Sozialforschung* schreiben wollte. Stattdessen aber nutzte Benjamin seine Notizen für den *Fuchs*-Aufsatz, in dem er eine detaillierte Konzeption zu der Frage erarbeitet habe, worin das Kriterium des Produktiven in behandelten Werken der Vergangenheit bestehe. Eine kritische Distanz zu einem eindeutig und unproblematisch positiv markierten Erbebegriff teilte Benjamin mit Lukács durchaus. Die Aktualität überlieferter Werke könne für Benjamin nicht allein innerhalb der jeweiligen ‚Denkgebiete‘ eruiert werden, stattdessen sei ihre Wirkung in der Rezeptionsgeschichte zu untersuchen, was Benjamin am Beispiel der Diskussionen um ‚Kultur‘ und ‚Erbe‘ in Bezug auf deren Auswirkungen auf die Arbeiterbildung der Sozialdemokratie bis 1914 durchgeführt habe. Dabei wies Voigt auch auf die Problematik in Benjamins Konzeption eines kulturellen Erbes hin, das verdinglicht erscheine und insofern wirkungslos sei. Die Wirkungen gleichbleibender Vorstellungen wie der eines historisch-gesellschaftlichen Fortschritts unter sich ändernden politischen Bedingungen konnten für Benjamin allerdings unterschiedlich ausfallen, wobei Voigt zwischen ökonomischen, politischen und ideologischen Bedingungen differenzierte. Indem Benjamin zu erfassen suche, was noch nicht in die Nachwirkung eingegangen ist, stelle er im *Fuchs*-Aufsatz ein mehrschrittiges Verfahren vor, das in der Konstruktion der Nach- als Vorgeschichte der eigenen Zeit die Bedingung der Möglichkeit sehe, in jeder Auseinandersetzung stets von neuem eine „Polarisierung“ am Gegenstand vorzunehmen, wie Benjamins methodologische Selbstbeschreibung lautete. Am Beispiel der Arbeiten von Fuchs habe Benjamin dies hinsichtlich der konkreten Nutzung der „Technik“ ausgeführt, die derjenigen im Sinne des Faschismus zumindest nicht effektiv entgegenarbeiten können. Während Fuchs vor dem Ersten Weltkrieg ein „Publikum“ adressiert habe, falle, so Voigt mit Blick auf den 1935/36 geschriebenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, die Nutzung der „Technik“ im Sinne des Faschismus als „Scheimbeteiligung der Massen“ aus.

V

Im fünften Panel des Workshops untersuchten Lotte List und Anna Migliorini, was sie als „Dialektik des Utopischen“ bezeichneten. Während List nach der Funktion der Utopie in der Theoriebildung des *Passagenwerks* fragte, ging es Migliorini um die mit dem Begriff der Utopie verbundenen Frage nach der „ewigen Wiederkehr“, die Benjamin u.a. in seiner Rezeption von Texten Louis-Auguste Blanquis beschäftigte. Migliorini verglich zunächst Blanquis *Die Ewigkeit durch die Sterne* mit späten Fragmenten, in denen Benjamin sich mit Blanquis „astronomischer Hypothese“ auseinandersetzt. Zentral war dabei, inwiefern Benjamin den Begriff der ewigen Wiederkunft emanzipatorisch aufhebt und für seine Kritik des

Fortschritts fruchtbar macht. Gegenüber einer ersten Phantasmagorie des Fortschritts habe Blanqui eine Art ewiger Wiederkehr des Gleichen als ‚kosmologische‘ Wahrheit angesehen. Benjamin interpretiere die Ideologie des Fortschritts als die Ignoranz der Massen, die zur Ermöglichung ihrer Beherrschung beitrage. Diese Fortschrittsideologie werde durch die ‚zweite‘ Phantasmagorie der ewigen Wiederkehr durchbrochen. Dabei blende Benjamin in seiner Rezeption zwei Faktoren tendenziell aus; einmal die potenzielle Ironie von Blanquis Texten. Auch das Element des Zufalls, der ‚bifurcation‘, scheine Benjamin nicht in seine Konzeption aufzunehmen, wengleich er das Wort im Konvolut D der Passagenarbeit einmal als Substantiv und einmal als Verb zitiere. Hinzu komme, dass Benjamin den Status dieses späten Werks von Blanqui für die Deutung von dessen Position überbewerte. In der Diskussion betonte Migliorini die unterschiedlichen Perspektiven, wenn in den Notizen zur Passagenarbeit Blanqui als Kosmologiker und als Revolutionär auftrete, während er in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* ausschließlich als Revolutionär gesehen werde.

List machte darauf aufmerksam, dass der Begriff der Utopie zwar nicht eigentlich in die Terminologie Benjamins eingegangen sei, das Utopische aber eine wichtige, wenn auch implizite Rolle im *Passagenwerk* spiele. Der „Traum der Utopie“, so List mit Blick auf das Exposé zum *Passagenwerk*, umfasse eine erwartete Zukunft ebenso wie eine vorgestellte Vergangenheit, die Utopie erscheine in „tausend Konfigurationen des Lebens“, sei Teil eines „kollektiven Unbewussten“ und hinterlasse ihre Spuren in der Architektur nicht weniger als in der Mode. Benjamin habe sich mit seinem *Passagenwerk* eben diesen „tausend Konfigurationen“ zugewandt, die Utopie durchdringe, selbst wenn von ihr als solcher nicht immer die Rede ist, die gesamte Materialsammlung, die Benjamin hinterlassen hat. Ihren „utopischen Zügen“ versuchte List nachzugehen, indem sie das Verhältnis von Utopie, Traumbild und dialektischem Bild zum Gegenstand ihrer Untersuchung machte. Dabei zeigte sich, dass die expliziten Utopien, von denen Blanqui ein Beispiel gibt, einen Ausfluss jener impliziten Utopie bilden, die in der kulturellen Produktion allgegenwärtig sei, da eine Gesellschaft nicht produzieren könne, ohne zugleich utopische Vorstellungen hervorzubringen. Die utopischen Bilder verwiesen zugleich auf eine Urgeschichte, die Utopie sei daher synchron und diachron zugleich. Die Funktion der Utopie im *Passagenwerk* sah List darin, dass Benjamin in jedem Kulturprodukt den utopischen Gehalt freilegt und aufzeigt, wie sich in der utopischen Illusion die materiellen Produktionsverhältnisse zurückspiegeln. Im dialektischen Bild, das dadurch gewonnen wird, vermitteln sich daher die Elemente der Destruktion mit jenen der Rettung. Beispiel solcher Rettung ist für List die von Benjamin aufgegriffene Fouriersche Utopie von einer künftigen Technik, die ein neues, von Herrschaft befreites Mensch-Natur-Verhältnis etabliere.

VI

Das letzte Panel beschäftigte sich mit Benjamins Brecht-Rezeption. Noa Levin und Georgios Sagriotis fragten nach der Rolle von Montage, Kritik und Ironie im Zusammenhang des Benjaminschen Arbeitsverfahrens. Levin machte zunächst darauf aufmerksam, dass der Begriff der Montage mit – je nach Kontext – durchaus unterschiedlichen Bedeutungen, oszillierend zwischen einem „Verfahren der Unterbrechung“ und einem „Prinzip der Konstruktion“, in einer Reihe von Benjamins späten Schriften auftaucht. In *Der Autor als Produzent* hebt Benjamin das Verfahren der Montage, als Bestandteil des epischen Theaters, von anderen Kunstformen ab, indem er die politische Funktion dessen vorführt, was er das „Verfahren der Unterbrechung“ nennt. Dieses diene dazu, aus einem gegebenen Real-Zusammenhang gewisse Elemente herauszulösen und in eine „Versuchsanordnung“ zu überführen, die einen neuen Zusammenhang sichtbar werden lässt. So habe etwa, wie Benjamin feststellt, die Fotomontage einen „revolutionären Gebrauchswert“, weil sie das Bild dem „modischen Verschleiß“ entreißen könne, so wie das epische Theater durch den „Verfremdungseffekt“ den gesellschaftlichen Verhältnissen ihre

Selbstverständlichkeit nimmt. Levin hielt dafür, dass Benjamins Begriff der Montage wesentlich beeinflusst ist von Brechts Theorie des V-Effekts. Im *Passagenwerk* aber habe Benjamin die Montage nicht nur als ein Verfahren der Unterbrechung, sondern als ein Konstruktionsprinzip gefasst, das die „Durchführung der marxistischen Methode“ mit einer Form „gesteigerter Anschaulichkeit“ verbinden soll. Der entscheidende Unterschied bestand für Levin darin, dass der Kunst die Aufgabe zukomme, unsere Denkmuster zu unterbrechen (Verfahren der Unterbrechung), während die Philosophie, wie Benjamin sie in seinen Geschichtsthesen umreißt, aus dem „Müll der Geschichte“ eine neue, lebendige Konstruktion hervorzubringen habe.

Georgios Sagriotis behandelte in seinem Vortrag die Frage, inwieweit Benjamin in seiner Befassung mit Brechts epischem Theater Grundbegriffe seiner Romantikauffassung wieder aufgreift und anhand des neuen Materials – Brechts epischem Theater – ausarbeitet. Als Material dienten Sagriotis wiederum Benjamins Texte über Brecht sowie sein Vortrag *Der Autor als Produzent*. Das damit angesprochene systematische Problem betraf die Frage, ob Benjamins spätere Distanzierung von einem im Anschluss an die Frühromantiker entwickelten Begriff von Kunstautonomie zu Gunsten eines materialistischen, „wirkungsästhetischen“ Ansatzes aufgegeben wird. Sagriotis ging zunächst auf Benjamins explizite Äußerungen über das Verhältnis bzw. Nicht-Verhältnis von Frühromantik und epischem Theater ein. Obwohl den Kern von Benjamins kritischer Distanzierung gegenüber den Frühromantikern die Feststellung ausmache, dass die romantische Ironie im Gegensatz zum Brechtschen Verfremdungseffekt keinem didaktischen Ziel folge, lasse sich eine methodische Affinität zwischen beiden aufweisen: Das Motiv vom „Zeigen des Zeigens“, das Brechts Theater seinen didaktisch-politischen Charakter verleiht, finde sich, zumindest in formaler Hinsicht, bereits im romantischen Begriff der Ironie, wenn sie auch keinen expliziten, didaktisch-politischen Zweck verfolgt habe. Auch die Intention, die Grenze zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität aufzuheben, die den expliziten Interpretationshorizont von Benjamins Brecht-Rezeption ausmacht, findet sich nach Sagriotis ansatzweise bei den Romantikern, namentlich bei Tieck, in der Auffassung vom Kunstwerk als einem Theaterstück im Theater der Welt. Im Anschluss an die methodischen Affinitäten von Benjamins früherer Romantikkonzeption und seinen späteren, auf Brecht bezogenen Reflexionen stellte Sagriotis die Frage, inwiefern Benjamins spätere, materialistische Kunstauffassung mit einem „erweiterten“ Begriff von Kunstautonomie, demzufolge das gesellschaftlich bedingte Kunstwerk seine Autonomie durch die Assimilierung der gesellschaftlichen Verhältnisse gewinnt, in denen es verortet und von denen es determiniert ist, tatsächlich inkompatibel bleibe. Diese Möglichkeit gewinne an Plausibilität, wenn man bedenkt, dass der romantische Begriff von Kunstautonomie, wie Benjamin ihn in seiner Dissertation aufgefasst hatte, die Aufnahme des Exoterischen ins Kunstwerk sowie die Verschmelzung von Autor und Leser mindestens programmatisch enthält.

Am letzten Tag des Workshops stand ein Besuch des Berliner Walter Benjamin Archivs auf dem Programm. Ursula Marx und Nadine Werner gaben dabei Einblicke in Arbeitsweise und Vorgehen ihrer Arbeit an der aktuellen Edition „Werke und Nachlaß“, der Kritischen Gesamtausgabe Walter Benjamins. Zugleich beantworteten sie Fragen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer und wiesen in einer interessanten Präsentation von Notizbüchern und Manuskripten Walter Benjamins auf eine andere Dimension von ‚Material‘ hin, des Arbeitsmaterials Walter Benjamins, und auf seine Bedeutung für dessen schriftstellerische und kritische Arbeit.

Konstantin Baehrens, Jan Loheit,
Nicos Tzanakis Papadakis und Frank Voigt