

Zwischen Traum und Erwachen: Walter Benjamins Surrealismus-Rezeption

Linda MAEDING

Universitat de Barcelona
maeding@ub.edu

Recibido: 30 de noviembre de 2011

Aceptado: 8 de febrero de 2012

ZUSAMMENFASSUNG

Kaum ein Intellektueller der Weimarer Republik setzte sich so intensiv mit dem französischen Surrealismus auseinander wie Walter Benjamin. In der Bewegung sah der deutsch-jüdische Denker das eigene Anliegen, die Politisierung der Kunst zugunsten gesellschaftlicher Emanzipation, reflektiert. Angesichts einer vom Untergang bedrohten Republik war die Aufgabe des Intellektuellen für Benjamin nicht mehr rein kontemplativ zu erfassen. Sein Konzept einer „profanen Erleuchtung“, vorgestellt anhand von André Bretons Erzählung *Nadja* (1928), kann auch als Antwort auf die Krise der europäischen Intellektualität gelesen werden. Der vorliegende Beitrag zeichnet Benjamins Haltung zu der Bewegung ausgehend vom Surrealismus-Essay (1929) bis hin zum posthum erschienenen *Passagen-Werk* nach und untersucht ihre Implikationen für das eigene Werk.

Schlüsselwörter: Benjamin, Surrealismus, Rezeption, Politik und Ästhetik.

Caught between Dream and Awakening: Walter Benjamin's Reception of Surrealism

ABSTRACT

Few intellectuals of the Weimar Republic have engaged so intensely in French Surrealism as Walter Benjamin. In this movement, the German-Jewish thinker found his own concern reflected: the politicization of art on behalf of social emancipation. Facing a Republic in decline, the intellectual's task could not be merely contemplative any longer. Benjamin's concept of a "profane illumination," put forward on the basis of André Breton's narration *Nadja* (1928), can be conceived as a response to the crisis of European intelligence. The present contribution traces his approach to Surrealism starting from the correspondent essay of 1929 until his posthumously published *Arcades Project* and analyzes its implication for Benjamin's own work.

Keywords: Benjamin, Surrealism, Reception, Politics and Aesthetics.

Entre sueño y despertar: la recepción del Surrealismo en Walter Benjamin

RESUMEN

Pocos intelectuales de la República de Weimar se confrontaron tan intensamente con el Surrealismo francés como Walter Benjamin. El pensador judío-alemán vio reflejada en dicho movimiento su pretensión de una politización del arte en favor de la emancipación social. Frente a una república

amenazada por el ocaso, la tarea del intelectual según Benjamin ya no podía ser exclusivamente contemplativa. Su concepto de una "iluminación profana", concebido a partir del relato *Nadja* (1928) de André Breton, puede entenderse como respuesta a la crisis de la intelectualidad europea. La presente contribución traza su posicionamiento frente al movimiento vanguardista, abarcando desde el ensayo sobre el surrealismo (1929) hasta el póstumo *Libro de los Pasajes*, y analizando sus implicaciones para la propia obra.

Palabras clave: Benjamin, Surrealismo, recepción, política y estética.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Vorwort. 2. Zu den Prämissen einer Wahlverwandtschaft. 3. Der Surrealismus angesichts der Krise. 4. „Pratiquer la poésie“: Ästhetik und Politik. 5. Das Veraltete neu entdecken. 6. Benjamin auf den Spuren von Nadja. 7. Figuren der profanen Erleuchtung. 8. Surrealistisches Philosophieren im *Passagen-Werk*: Erbschaft und Endpunkt. 9. Schlusswort.

1. Vorwort

„Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ nannte Walter Benjamin seinen Essay *Der Surrealismus* von 1929 im Untertitel: zu einer Zeit, als sich die prekäre Lage der Weimarer Republik weiter zuspitzte und ihre innere Fragilität immer greifbarer wurde. Dabei begriff Benjamin den Surrealismus nicht nur als Symptom der von ihm konstatierten Krise, sondern vor allem als den Versuch ihrer Überwindung. Wie sehr der deutsch-jüdische Denker ungeachtet des apokalyptische Töne anschlagenden Untertitels auf die erneuernde Kraft des Surrealismus setzte – eine Kraft, die er im politischen Potenzial des Ästhetischen erkannte –, wird im Folgenden anhand seines großen Aufsatzes zu zeigen sein. Mit ihm war Benjamins Surrealismus-Rezeption, die im zeitlichen Rahmen der *Einbahnstraße* (1928) ihren Höhepunkt erreicht hatte, noch nicht beendet. Was folgte, musste Benjamin jedoch als schmerzlichen Prozess der Desillusionierung empfinden: In das unvollendet gebliebene *Passagen-Werk* ging, stellvertretend für das Spätwerk, eine deutlich abgekühlte Beziehung zum Surrealismus ein, die mit dem Scheitern seiner im weitesten Sinne politischen Anliegen zusammenhing. Worauf aber gründeten Benjamins große, um nicht zu sagen: überspannte Hoffnungen den Surrealismus betreffend? Die Annäherung an diese Frage eröffnet neue Perspektiven auf ein ungewöhnliches Beispiel deutschsprachiger Avantgarde-Rezeption und gibt zudem Einsicht in Benjamins historisch-materialistische Epistemologie der Kunst. Dafür gilt es nicht zuletzt die im Surrealismus-Essay angelegte und in späteren Schriften weiterentwickelte Konstellation von Literatur, Geschichte und gesellschaftlicher Emanzipation näher zu betrachten. Benjamins „Tigersprung ins Vergangene“¹ (I, 2, 701) ist unter diesem Einfluss alles andere als rückwärtsgewandt. Gerade aus dem Veralteten und Ephemeren sind dem Literaturkritiker zufolge Energien zu ziehen, die eine auf Kontinuität bedachte

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe von Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*. Sieben Bände (in 14 Teilbänden). Unter Mitarbeit von Theodor W. ADORNO herausgegeben von Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPENHÄUSER. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972-1991.

Geschichtskonstruktion ins Wanken bringen. In André Bretons Erzählung *Nadja* (1928) erkannte Benjamin genau diese revolutionäre „Erfahrung, wenn nicht Handlung“ (II, 1, 300): Sein Konzept einer „profanen Erleuchtung“ (II, 1, 297), konstitutiv für seinen Revolutionsbegriff, ist im *Surrealismus*-Essay eng an Bretons Text gebunden, was auch an der euphorischen Besprechung der Erzählung deutlich wird.

2. Zu den Prämissen einer Wahlverwandtschaft

Benjamin gehörte zu den sehr wenigen deutschen Intellektuellen seiner Zeit, die den Surrealismus produktiv zu rezipieren wussten. Sein nach zahlreichen Vorstudien fertig gestellter Essay, in der von Willy Haas herausgegebenen Literarischen Revue veröffentlicht, hat in seiner ebenso kenntnisreichen wie eigenwilligen Deutung der französischen Bewegung in Deutschland kaum Parallelen. Dies mag erklären, weshalb bedeutende Surrealismus-Forscher wie Peter Bürger oder Karl-Heinz Bohrer Jahrzehnte später noch auf den inhaltlich schwer zugänglichen Text zurückgriffen. Die dokumentierte Beschäftigung des Kritikers mit dem Surrealismus setzte ein Jahr nach Erscheinen des ersten surrealistischen Manifests 1925 mit der Glosse *Traumkitsch* ein, die allerdings erst zwei Jahre später in der *Neuen Rundschau* publiziert wurde: Der Begriff „Traumkitsch“ bezeichnet hier eine „Dingwelt außerhalb von Kunst“ (Fürnkäs 1988: 30), die trotz oder gerade aufgrund ihrer unscheinbaren Fassade in der Lage ist, eine neue, sich dem logischen Denken entziehende Schicht der Wirklichkeit zu erschließen. Das surrealistische Interesse am Unbewussten, am Traum, am (vermeintlich) Banalen zeichnet sich in diesem kurzen Text bereits ab und wird mit dem Begriff der Geschichte verbunden. Denn Benjamin begreift das Träumen nicht als eine die Wirklichkeit transzendierende Aktivität, sondern als geschichtliche Struktur, konkreter noch als das geschichtliche Unbewusste. Mit einer noch zu schreibenden Geschichte des Traumes würde man der „historische[n] Erleuchtung“ (II, 3, 620) dieses Phänomens entscheidend näher kommen. Begründet wird die zentrale Bedeutung des Traums mit Verweis auf den im Traum offenbarten Kitschcharakter der Dinge. Im Kitschbild des Traums nehmen wir „die Kraft der ausgestorbenen Dingwelt in uns“ (II, 3, 622) und erwecken sie zu neuem Leben, weil sich die Dingwelt gerade im Kitsch dem Menschen annähert. Eben dieses „Traum- und Geschichtsdickicht“ gelte es zu erkunden, um mit Schätzen, die „ins Herz der abgeschafften Dinge“ (II, 3, 621) vorstoßen, wieder in eine angereicherte Gegenwart herauszutreten. Die Verquickung von Traum, Geschichte und Banalem wird in diesem kurzen Text erstmals von Benjamin vorgenommen.

Kurz zuvor hatte Breton im ersten Manifest unter Bezugnahme auf Freud bereits die Integration der Traumwelt ins ‚wirkliche‘ Leben gefordert, wobei der Traum als das manifestierte Unbewusste für ihn bekanntermaßen nicht weniger real war als der Wachzustand: „Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité

absolue, de *surrealité*“ (Breton 1972: 24). Die Aufwertung des Traums in zahlreichen surrealistischen Werken wie allen voran in Louis Aragons *Vague de rêves* lässt sich auch in den Traumprotokollen des Denkers verfolgen, die später in den zu Rauschprotokollen verarbeiteten Haschischversuchen noch auf die Spitze getrieben wurden. Schon 1925 wird die Behandlung und Verknüpfung von Traum und Sprache, die Ungeahntes an die Oberfläche bringe, in einem Brief an Rilke als Faszinosum des Surrealismus gewertet: „Insbesondere hat mich im *Surréalisme* [...] ergriffen, wie die Sprache erobernd, befehlshaberisch und gesetzgebend ins [sic] Traumbereich einrückt“ (II, 3, 1018). Entscheidend an dieser Faszination ist jedoch, dass Benjamin den Traum radikal historisch begreift² – eine Auffassung, die wir in Bretons Bestreben einer Vereinigung der Gegensätze von Traum und Leben nicht reflektiert finden. Zwar spricht auch dieser dem Traum eine Kraft zu, die im Kampf gegen konservative bürgerliche Kreise fruchtbar werde, doch gibt er keinen Hinweis auf ein geschichtliches Verständnis dieser Kraft. Darüber hinaus ist der Traum bei Benjamin unauflöslich an den Moment des Erwachens geknüpft, das einem eskapistischen Traumverständnis entgegenwirkt. Er begreift das Erwachen als kollektives Moment, in dem sich die beginnende Insurrektion oder die ersten Knospen der Revolution ankündigen.

3. Der Surrealismus angesichts der Krise

Es kann kaum verwundern, dass Benjamin sich mit seinen Interessen in Deutschland „ganz isoliert“ fühlte, während er in Frankreich eine Bewegung ausmachte, in der er die eigenen philosophischen Anliegen bestätigt fand (II, 2, 446). „[A]ls Deutscher längst mit der Krisis der Intelligenz, genauer gesagt, des humanistischen Freiheitsbegriffs vertraut“ (II, 1, 306), setzte er sich vor dem Hintergrund einer schwächelnden Republik intensiv mit den Gründen dieser Diagnose auseinander und meinte im Surrealismus einen möglichen Ausweg aus der Krise vorgezeichnet zu sehen. In diesem Zusammenhang war es gerade der für ihn offensichtliche „Niveauunterschied Frankreich-Deutschland“ (II, 1, 306), dessen Gefälle ihm aus der Distanz eine kritische Einschätzung dieser Bewegung ermöglichen sollte. Auffällig ist, dass Benjamin sich an dieser Stelle im Gestus äußerster Zurückhaltung die Rolle eines Betrachters zuschreibt und damit von der (auch von ihm vertretenen) Konzeption des Intellektuellen als Akteur abrückt. Diese Rolle gesteht er dagegen den Surrealisten zu, in denen er Vorreiter eines neuen und radikalen Begriffs von Freiheit sieht. Benjamin setzte all seine Hoffnung darauf, dass dieser ein vom Bürgertum vereinnahmtes und somit unter Ideologieverdacht stehendes, „liberale[s] moralisch-humanistisch verkalkte[s]“ Freiheitsideal ersetzen würde. Die bürgerliche Freiheitsvorstellung könne den Status Quo nur stützen, ihn aber nicht hinterfragen, bildet dieser Status Quo doch die Grundlage ihrer Existenz

² Im *Passagen-Werk* wird die Geschichtlichkeit des Traums eine noch größere Rolle spielen, unter anderem im Konzept einer Urgeschichte der Vergangenheit.

und Legitimation: Sie kann daher gar nicht anders, als die Freiheit abstrakt zu verstehen. Dagegen setzt Benjamin auf die emanzipative Kraft und den Pathos des subjektiven Freiheitsbegriffs, zu dem sich Breton im ersten Manifest bekannte: „Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain“ (Breton 1972: 16).

Nun lässt sich gerade am Freiheitsbegriff die Radikalisierung aufzeigen, die der Surrealismus nach dem französischen Kolonialkrieg in Marokko 1925 durchlief: Das ursprünglich rein antibürgerliche Selbstverständnis wurde in den Folgejahren politisch verbindlich, während Benjamin sich in Deutschland vom „esoterischen Philosophen zum politisch engagierten Publizisten, vom Sprachmystiker zum dialektischen Materialisten“ (Witte 1985: 65) wandelte. Die Annäherung an den Kommunismus verlief also ungefähr zeitgleich, einerseits an der Titeländerung der surrealistischen Zeitschrift von der frühen „Littérature“ zu „Le surréalisme au service de la révolution“ (1930) ablesbar, andererseits an Benjamins „Politik in allegorischen Bildern“ (Witte 1985: 65) in der *Einbahnstraße*. Auch seine Literaturkritik, hier am Surrealismus-Essay behandelt, war kein spielerischer Feuilletonismus, sondern Ausdruck einer geschichtsphilosophisch grundierten und in der Weimarer Republik nicht untypischen Politisierung des Intellektuellen. Untypisch war dagegen, dass der Berliner Denker sich als Vorbild dieser Politisierung gerade den Surrealismus auswählte. An ihm konnte Benjamin jedoch besonders anschaulich den Prozess einer intellektuellen Bewusstseinsbildung nachvollziehen. So beschreibt er mit dem aus seinem frühen „heroischen Stadium“ (in dem es ihm nur um eine Anti-Haltung gegangen war) herausgetretenen Surrealismus, der sich nun in einer Transformationsphase befinde und zu mehr als einer bloß „inspirierende[n] Traumwelle“ (II, 1, 296) geworden sei, auch seine eigene Entwicklung (Witte 1985: 77). Nicht zuletzt dank eines Freiheitsbegriffs, der sich aus seiner konzeptuellen Erstarrung gelöst und der Debatte geöffnet hatte, traut der Philosoph der Bewegung zu, den Schritt weg vom Anarchischen hin zur Emanzipation – in den Worten Benjamins: von der Revolte zur Revolution – zu tun. Dabei verkennt er nicht die äußerst fragile Stellung zwischen „anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin“, die Benjamin dem Surrealismus zuschreibt, und die, so darf vermutet werden, auch er selbst wohl „am eignen Leib [hat] erfahren müssen“ (II, 1, 295).

Trotz des unerhörten Potenzials, das Benjamin der Bewegung weit jenseits ihrer literarischen Bedeutung zugesteht, war es für den Autor des *Surrealismus*-Essays daher noch zu früh um ausmachen zu können, ob es Breton und seiner Gruppe als Inbegriff des Bürgerschrecks gelingen würde, die rauschhafte Revolte gegen die herrschenden Zustände diszipliniert „an die Revolution zu binden“ (II, 1, 307). Zwar wurde schon im ersten Surrealistischen Manifest das disziplinarische Element einer revolutionären Bewegung beinahe diktatorisch ausgeweitet – Breton zufolge erlaubt der Surrealismus seinen Jüngern nicht, ihn ohne Weiteres fallen zu lassen (Breton 1972: 44f.) –, doch zeigte die spätere Aufspaltung der Bewegung für den Autor des *Passagen-Werks* die Frustration seiner Erwartungen an. In den 20er Jahren aber, als das einst für unerschütterlich

gehaltene Junktum von Fortschritt und Vernunft bereits hinfällig war, besetzten die Surrealisten den nach Benjamin einzigen Posten, „an dem der Intellektuelle heute überhaupt etwas von sich fordert und sich erproben kann“ (II, 3, 1027). Der Philosoph zielte mit dieser These auch auf das Öffentlichkeitsprinzip der Surrealisten ab, das Innerste nach außen zu kehren. Die Literatur der Surrealisten wendet sich zwar dem Traum zu, verbindet damit aber keinen Rückzug ins Ich, sondern bezieht das Publikum als Koproduzenten des kollektiven Unbewussten mit ein. Aus der Sicht eines Literaturkritikers, der mit dem Kritikbegriff die Intention gesellschaftspolitischer Wirkung verband, ist die surrealistische „Überwindung des Privaten“ (II, 3, 1024) ohne Zweifel als revolutionäre Tugend anzusehen. In den vorbereitenden Notizen zu seinem Essay räumte Benjamin klarsichtig ein, dass der Surrealismus kaum bedeutende Werke aufweisen könne. Es sei ein Irrtum, ihn überhaupt für eine *literarische* Bewegung zu halten; als solche habe er kaum einen Einfluss. Dagegen sei es Aufgabe der Kritik, die *außerliterarischen* Tendenzen auszumachen, an die seine Schriften anschließen würden.

Der verabsolutierten Ich-Setzung des Bildungsbürgertums und seiner Medien, ihrem individualistischen Gestus setzt er das Gesetz des Traums entgegen, das die narzisstische Individualität „wie einen hohlen Zahn“ (II, 1, 297) lockere und somit die Aushebelung des bürgerlichen Ichs betreibe, um eine kollektive Neugestaltung der Gesellschaft zu ermöglichen, die sich die Welt durch eine Verschränkung von Innen (Ich) und Außen erschließt. Ähnlich wie der Traum ist auch der Rausch ein Medium, diese „Lockerung des Ich“ zu erreichen und in der Verarbeitung zu surrealistischer Literatur eine Erfahrung fruchtbar werden zu lassen, die dann aber den Wirkungsraum des Rausches weit überschreitet. So laute die eigenste Aufgabe des Surrealismus, „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“ (II, 1, 307). Das entsprechende Opponieren gegen den Kult der Innerlichkeit sowie die Dekonstruktion eines negativ bestimmten Individualismus sieht Benjamin in der Folge surrealistischer Vorläufer wie Rimbaud und Lautréamont in Bretons Erzählung *Nadja* verwirklicht. Der Surrealismus erscheint ihm als erster groß angelegter Versuch, „dem Kollektiv in der Dichtung Rechnung zu tragen“ (II, 3, 1027). Mit diesem Urteil wird nicht zuletzt die Abwendung vom esoterischen Grundton der eigenen Frühschriften akzentuiert. Aus dem zitierten Anspruch folgt für den Kritiker auch eine spezifische Rezeptionsweise von Literatur: Surrealistische Bücher solle man „nicht bei sich im stillen Zimmer sondern im Lärm der Cafés lesen, auf Bänken, in Parks, überall wo sie auf wogenden Geräuschen flott werden und den Leser weit auf das Meer des Geschwätzes und der Stimmen tragen, in dem die Inseln der Wahrheit liegen“ (II, 3, 1022).

Diese Art und Weise, den Surrealismus zu rezipieren, käme auch dem genuin surrealistischen Anliegen, Kunst in Lebenspraxis zu überführen, entgegen. Die literarische Avantgarde ging Benjamin zufolge mit großen Schritten voran, um Theorie in Erfahrung (etwa im Traumprotokoll) umzuwandeln. „Seher und Zeichendeuter“ (II, 1, 299) nennt er die Surrealisten in seinem Essay und preist damit eine Eigenschaft, die er später als mystifizierenden Zug kritisieren wird. Zu

diesem Zeitpunkt aber sieht er die surrealistische Synthese von Kunst und Leben, die sich im Erfahren der Stadt Paris abzeichnet, noch als revolutionär an, da sie sich als Gegensatz zum vorherrschenden Gefühl der Verpflichtung gegenüber einer überkommenen Kultur postuliert. Möglich, dass diese euphorische Einschätzung teils aus der Verzweiflung geboren ist; Verzweiflung über die Lage der Weimarer Republik, in deren Kontext ihm die 1929 stark politisierte Bewegung wie ein Lichtblick erscheinen musste. Es handelt sich, das dürfte an dieser Stelle bereits klar geworden sein, um eine *existenzielle* Beschäftigung mit einer literarischen Bewegung, die auf einer subjektiven Implikation des Kritikers basiert. Sie beansprucht nicht, den Stellenwert des Surrealismus in der Literatur und Literaturgeschichte zu eruieren. Nur so lässt sich erklären, dass Benjamins Radikalität an einigen Stellen noch deutlich über die der Surrealisten hinausreicht³ und er die Bewegung als Projektionsfläche eigener intellektueller Bestrebungen nutzt. Seine Kritik an der Bewegung ist zu diesem Zeitpunkt noch verhalten. Die Mystifikation des Alltags, die neue Perspektiven auf das vermeintlich Vertraute eröffnet, bemängelt er dort als zu stürmisch, wo sie auch zur Deutungsgrundlage wissenschaftlicher und technischer Entwicklungen wird (II, 1, 302 f.). Nicht in den Essay eingegangen ist seine Selbstreflexion über den aufmerksamen Beobachter dieser Bewegung, dem bei der Darstellung zwei Fehler unterlaufen könnten: „Der eine wäre [die Surrealisten] nicht ernst zu nehmen. Der andere aber bestünde darin, sie ernst zu nehmen.“ (II, 3, 1033) In dieser aporetischen Situation schlug sich Benjamin auf letztere Seite, obwohl er, wie deutlich wurde, die Möglichkeit des Scheiterns der unter höchsten Ansprüchen stehenden Bewegung hier durchaus schon ins Auge fasst. Der große *Surrealismus*-Essay ist in diesem Wissen dennoch von der Hoffnung auf die Transformation einer anti-bürgerlichen Bewegung in eine Literatur und gesellschaftliche Emanzipation verschmelzende Avantgarde getragen.

4. „*Pratiquer la poésie*“: Ästhetik und Politik

Es ist eine der ältesten Aufgaben von Literatur und Literaturtheorie, das Verhältnis zwischen Text und Wirklichkeit auszuleuchten. Die programmatische Forderung Bretons im ersten Manifest, die Poesie zu *praktizieren*, hat Benjamin nicht als Floskel aufgefasst, sondern in ihr eine Forderung nach „Umformung des ganzen Lebens, des täglichen Daseins und seiner Bedingungen“ (II, 3, 1027) gesehen.⁴ Zu Unrecht sei der Surrealismus daher dem Missverständnis des *l'art pour l'art* ausgesetzt. Auf der anderen Seite ginge es ihm auch nicht um eine Zerstörung der Literatur, vielmehr um eine Aufhebung der Dichotomie von Literatur und Leben,

³ Vgl. dazu auch BENJAMINS Vorwurf, „daß die [surrealistischen] Manifeste [...] zu zaghaft waren“ (II, 3, 1038).

⁴ Vgl. zur Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik in Benjamins Gesamtwerk die umfassende Studie von PALMIER (2009).

Ästhetik und Politik, oder, wie Benjamin in der *Einbahnstraße* formulierte: von „Tun und Schreiben“ (IV, 1, 85). Den Surrealismus verstand er als groß angelegten, gewissermaßen idealistischen Versuch, künstlerische Kreativität ungeachtet aller historisch belegten Fragwürdigkeit mit revolutionärer Disziplin zu verbinden. Dass diese Verbindung auf eine Zerreißprobe hinauslief, zeigte der Ausschluss Bretons aus der Kommunistischen Partei nur wenige Jahre nach seinem Eintritt 1929. Wahre literarische Aktivität, so Benjamin, könne jedoch nicht auf einen literarischen Rahmen beschränkt werden (II, 1, 85). Wie lässt sich politische Praxis aber mit dichterischer Phantasie vereinbaren, insbesondere vor dem Hintergrund der surrealistischen Aufwertung der poetischen Imagination auf Kosten der Wirklichkeit? „Bis an die äußersten Grenzen des Möglichen“ (II, 1, 297) betreibe der Surrealismus dichterisches Leben, in dem die Literatur von innen her gesprengt werde. Für diese von der Bewegung propagierte Erfahrung findet Benjamin zwei ebenso suggestive wie hermetische Begriffe: Bild- und Leibraum, die sich dialektisch verschränken. Sie lassen sich als eine Form der sozialen Repräsentation kollektiver Bilder auffassen, die im Rahmen einer allgegenwärtigen Politisierung des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr rein kontemplativ zu durchmessen sind. An diesem Punkt wird der Bildraum in der Verwirklichung einer „Welt allseitiger und integraler Aktualität“ (II, 1, 309) zum Leibraum. Die Bilder mobilisieren nicht nur den Intellekt, sondern affizieren die gesellschaftlichen Subjekte auch auf sensueller Ebene. Im Bildraum ist daher die Möglichkeit einer auch leiblichen Stimulation des sozialen Kollektivs gegeben – eine These, die an der neuartigen Erfahrung des Kinos exemplifiziert wurde, die aber auch das scheinbar so banale Flanieren durch die Straßen der Großstadt umfasst. Erst in der modernetypischen Durchdringung von Bild- und Leibraum ist für Benjamin revolutionäre Entladung möglich. Sie verdeutlicht daher auch die fruchtbare Engführung von Anschauung bzw. Kontemplation und Praxis bzw. Handeln. Die Literatur ist dabei ein legitimes Mittel gesellschaftlicher und politischer Transformation. In diese Vorstellung fügt sich auch Benjamins aus den Paralipomena zum Surrealismus-Essay stammender Versuch einer „politische[n] Analyse des Artistischen“ (II, 3, 1027) ein.

An dieser Stelle muss der Kritiker aber auch der Gefahr entgehen, über die politische Fokalisierung der Literatur nicht die Eigenart des Ästhetischen zu untergraben. In den 20er Jahren ist Benjamin bereit, eine Funktionalisierung der Literatur in politischer Hinsicht im weiteren Sinne zu konzedieren. Zweifellos lässt sich das martialische Vokabular nur vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund eines sensibilisierten Krisenbewusstseins erklären. Auch hierin stimmt Benjamin mit den Surrealisten, namentlich mit einer Äußerung aus der von ihm hoch geschätzten Erzählung *Nadja* überein, in der Breton die menschliche Emanzipation „la seule cause qu’il soit digne de servir“ (Breton 1964: 168) nennt. Nicht die Literatur steht im Mittelpunkt der Benjaminschen Kritik, sondern die von dieser Literatur evozierte Emanzipation, die wie angedeutet erst Ende der 20er Jahre manifest wurde. Erst 1930 folgte nach der Annäherung an den Kommunismus und den Protesten gegen die französische Kolonialpolitik im zweiten Manifest eine

politische Legitimierung der eigenen Rolle. In der im Medium der Literatur vorgenommenen „Zerschlagung des Ästhetischen“ sah Benjamin dann auch den womöglich bedeutendsten Beitrag der Surrealisten (II, 3, 1034f.).

Wie Benjamin nur wenige Jahre später erfahren musste, fiel die Politisierung nicht zugunsten einer Revolution aus: Nach dem endgültigen Bruch mit den Kommunisten tritt Mitte der 30er Jahre bei Breton die Liebe als Mittel individueller Emanzipation (Bürger 1996: 72) endgültig in den Mittelpunkt; eine Verschiebung der Koordinaten, die auch als Korrektur der surrealistischen Zielsetzung gedeutet werden kann. Benjamins zunehmendem Bemühen, das „Regime der Privatangelegenheiten“ (IV, 1, 144) zu beenden, läuft diese Entwicklung völlig zuwider. Seine Erschütterung über diese Kurskorrektur des Surrealismus mündete parallel zur Erstarkung des Faschismus in seiner Abwendung von der Bewegung. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten schärft er den Blick für die reaktionären Momente, die er nicht mehr nur im Expressionismus und Futurismus, sondern auch im Surrealismus ausmacht.⁵ Benjamin problematisiert nun auch die Einbeziehung der Politik in die Sphäre der Kunst, in deren Folge das Prädikat des Ästhetischen noch für die Gewaltexzesse totalitärer Systeme in Anspruch genommen wird. Das Ästhetische verkommt zum Deckmantel einer unheilvollen Politik: Wie fragil die Grenzziehung ist zwischen einer am Beispiel des Faschismus verurteilten „Ästhetisierung der Politik (II, 2, 508) und einer Politisierung des Ästhetischen, wie sie sich Benjamin vom Surrealismus erhoffte, wird dem Denker im Pariser Exil schmerzlich bewusst. Ein Blick auf Ernst Jünger – neben Benjamin wohl der einzige bekannte Intellektuelle jener Zeit, der sich den Surrealismus in Deutschland auf originelle Weise aneignete –, zeigt auf eindringliche Weise die Vereinbarkeit einer surrealistischen Wahrnehmung mit der Ästhetik des Krieges. Die einst oppositionellen Sphären von Kunst und Wirklichkeit haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts einander angenähert, da letztere „zunehmend stilisiert wahrgenommen“ und Kunst umgekehrt als „Realitätspartikel“ (Bohrer 1982: 53) gedeutet wird. So wurden die (Alb-)Träume des Surrealismus spätestens mit dem Dritten Reich von der Wirklichkeit überholt, sein Anspruch, zuvorderst der Imagination Kult zu leisten, zwangsweise hinfällig – auch dies ein Grund seines Scheiterns.

5. Das Veraltete neu entdecken

Lange vor der Beschäftigung mit dem Surrealismus hatte Benjamin dem Ephemerem, zu dem er das Veraltete und Banale zählte, bereits epistemologische Qualität zuerkannt (Fürnkäs 1988: 168). In einem Text von 1916 legt er davon Zeugnis ab: „Die Elemente des Endzustandes liegen nicht als gestaltlose Fortschrittstendenz zutage, sondern sind als gefährdeste, verrufenste und verlachte Schöpfungen und Gedanken tief in jeder Gegenwart eingebettet.“ (II, 1,75) Gefährdet ist das

⁵ Vgl. dazu weiterführend BOHRER (1982: 53).

Veraltete, weil es dem blinden Fortschrittsglauben nichts entgegenzusetzen hat und ständig in Gefahr ist, in Vergessenheit zu geraten. Verrufen und verlacht, weil es der Gegenwart fremd und überflüssig erscheint. Benjamin spürt diese entwertete Dingwelt unter anderem in den Pariser Passagen auf, um sie auf ihr subversives Potenzial hin zu untersuchen und zu zeigen, inwiefern die Vergangenheit immer auch uneingelöste Versprechen speichert und an die Gegenwart abtritt – und beweist in dieser schockartigen Gegenüberstellung seine Verwandtschaft mit surrealistischen Schreibverfahren. Seine Erkenntnis besteht gerade darin, dass das Veraltete eine okkulte und spannungsreiche Beziehung zur Gegenwart unterhält. Die Surrealisten waren Benjamin ein Vorbild, insofern sie die scheinbar so lächerlich altmodische Dingwelt von dem kapitalistischen Bann befreit hatten, in den diese als bloße Ware geraten war. Ihnen kam der Verdienst zu, an ihrem bevorzugten Objekt – der Stadt Paris – die *mythologie moderne* der Dingwelt des 19. Jahrhunderts (exemplarisch dargelegt von Louis Aragon in *Le Paysan de Paris*) zu erkunden. Der Wert des nutzlos Gewordenen und seiner surrealistischen (Wieder-)Entdeckung bestand für den Denker in den revolutionären Energien dieser verstaubten Gegenstände: „Wie diese Dinge zur Revolution stehen – niemand kann einen besseren Begriff davon haben, als diese Autoren“ (II, 1, 299). Zu ‚diesen Dingen‘ zählen verlassene Fabrikgebäude, alte Photographien, aussortierte Maschinen, Eisenkonstruktionen: all jene Gegenstände, die am Aussterben sind und sich an den Rändern des kanonisch Bedeutsamen aufhalten. Ihr subversives Potenzial erhalten sie dadurch, dass sie von alltäglicher Verwendung befreit sind, keinen Nützlichkeitswert mehr haben und somit in unerwartet neue Zusammenhänge gestellt werden können.

Von Nostalgie zu sprechen wäre hier deplaziert, denn von einer verklärenden Sehnsucht ließe sich keine revolutionäre Kraft ableiten. Es war für Benjamin vielmehr der auf die Zukunft gerichtete Erwartungshorizont, vor dem das historisch Gewordene mit Spannung aufgeladen wurde; der Blick des Surrealisten stellte auf diese Weise Konstellationen aus Verganem, Jetzigem und Künftigem her. Er zeigte die Vergangenheit als ein Sammelbecken noch uneingelöster Versprechen, unabgeleiteter Ansprüche an die Gegenwart. So wie der Allegoriker sich bei Benjamin an die Ruinen hält, so werden die Abfälle des modernen Daseins vom Surrealisten (mit Benjamin kann hier auch vom materialistischen Historiker gesprochen werden) als Lumpensammler (III, 225) geborgen. Diese Anstrengung, das Ephemere vor dem Vergessen zu retten und historisch neu zu funktionalisieren, unternimmt Benjamin nicht nur in seiner abgelehnten Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) am Beispiel des Barocks, sondern in noch gewichtigerem Maße im *Passagen-Werk* anhand des 19. Jahrhunderts. Wie seine surrealistischen Gewährsmänner widmet er sich hier in seinen mentalen Streifzügen durch die Galerien der Stadt Gegenständen, denen im öffentlichen Bewusstsein kein Platz mehr zukommt.

Indem das Überholte in einen – für Benjamin revolutionären – Gegensatz zur Gegenwart gebracht wird, zeigt sich die grundsätzliche Historizität (und damit Transformierbarkeit) der Gegenwart ebenso wie die Unabgeschlossenheit der

Vergangenheit. Die Entdeckung des im Veralteten schlummernden Potenzials, das die Surrealisten auf Flohmärkten oder in den seinerzeit bereits aus der Mode gekommenen Passagen der Großstadt aufspürten, steht somit auch in direkter Verbindung zu Benjamins Geschichtsbegriff. Zeit ist für ihn immer auch raumbezogen und nährt sich aus einer Spannung des Gegensätzlichen: der Spannung zwischen Modernem und Überkommenem. Gerade diese im besten Fall fruchtbare Spannung wird aber vom herrschenden Fortschrittsoptimismus geleugnet, den Benjamin mit allen Mitteln zu dekonstruieren suchte. Denn ersterer erachtet den Blick ins Vergangene für nutzlos; sein Bestreben ist es vielmehr, die Dinge effizient in den Lebensalltag einzuspannen, bis sie dank der (technischen) Entwicklung und neuer Erfindungen wiederum als veraltet deklariert werden. Benjamin hingegen trägt der in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) artikulierten Einsicht Rechnung, „daß nichts, was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist“ (I, 2, 694).

6. Benjamin auf den Spuren von Nadja

An Bretons Erzählung *Nadja* verwirklichte Benjamin, was er im Vorfeld seines Essays als inspiriertes Lesen bezeichnete: „ein Lesen, in dem alle Ideen in höchster Mobilbereitschaft, höchster Assoziationsbereitschaft sind“ (II, 3, 1022). Getreu dieser Konzeption zeichnet seine *Nadja*-Lektüre tatsächlich eine Verknüpfung von Themen aus, die seine im Essay und den begleitenden Notizen verstreuten Anmerkungen zu dieser Erzählung weit über diese selbst hinausführen. Wo Peter Bürger (1996: 122) den Text als *Mitteilung* der surrealistischen Lebenserfahrung auffasst – namentlich die Leser zu schockieren und aus den gewohnten Bahnen des Lesens zu reißen – wird er bei Benjamin zur *Offenbarung* einer Erfahrung (II, 3, 1021), deren Schauplatz Bretons Erinnerung an die Beziehung zur oftmals als surrealistische Muse apostrophierten Figur Nadja ist. Diese exemplifiziert das surrealistische Interesse für das Unbewusste, das Wunderbare, den Traum, für halluzinatorische und Wahn-Zustände. Auffällig ist angesichts ihres avantgardistischen Credo allerdings, dass der Erzähler Breton meist staunender Beobachter bleibt und die aufgezählten Topoi des Surrealismus allein an seiner Freundin verfolgt; an ihren merkwürdigen Zeichnungen, ihren wunderbaren Streifzügen durch Paris oder zuletzt an ihrem Wahnsinn. Ihrem bedingungslosen und allen voran ungebundenen Dasein, das sich den Stadtraum intuitiv erschließt, hat Breton wenig entgegen zu setzen. Getreu der Ablehnung des (realistischen und psychologisierenden) Romans sind seine Eindrücke protokollarisch verfasst und verzichten auf ausschmückende literarische Mittel. Stattdessen sind dem Werk Photographien beigelegt, die die Authentizität des Unterfangens bezeugen, die Form der Erzählung mit der Wirklichkeit eng zu führen.

Der Bericht über die Begegnungen mit Nadja bildet nur einen Teil der assoziationsreichen Erzählung,⁶ deren Logik des Wunderbaren sie für Benjamin so attraktiv erscheinen ließ. Das Motiv der Flanerie, das die Erzählung wie ein Leitfaden durchzieht, bildet einen weiteren Anknüpfungspunkt für einen Denker, der aus dem Flanieren durch die Straßen der Großstadt eine eigene Epistemologie entwickelte. Die ziellosen Streifzüge durch Paris werden zur Aneignung einer Erfahrung aktualisierter Vergangenheit, die in Form von Bauten, Schaufenstern und anderen städtischen Monumenten gegenwärtig wird: Nadja verfügt über ein beinahe prophetisch zu nennendes Geschichtsbewusstsein, das sie mit der Stadt und ihren Plätzen intuitiv verbindet. Über das Medium Nadja und die Aufgeschlossenheit für wundersame „Zufälle“, die das Paar immer wieder an den unwahrscheinlichsten Orten zusammenführt, wird die Stadt für den Leser zudem zum unbekanntem Terrain und pulsierenden Zeit-Raum-Gebilde.

Die Flanerie ist bei Breton jedoch über die Konfrontation mit dem weiblichen Anderen auch mit der Entdeckung der eigenen Subjektivität verbunden. Schließlich setzt die Erzählung im ersten Satz mit der Frage „Qui suis-je?“ (Breton 1964: 9) ein. Anstatt diese Fragestellung jedoch mit einem introspektiven Gestus zu verbinden, verknüpft Breton sie mit einer extrovertierten Suche: „Pour moi“, schreibt Breton, „je continuerai à habiter ma maison de verre“ (Breton 1964: 18); das transparente Haus als Bild für das öffentliche bzw. öffentlich gemachte Ich. Diese Metapher des Glashauses entspricht nicht nur der Figur Nadja, „créature toujours inspirée et inspirante qui n’aimait qu’être dans la rue“ (Breton 1964: 133), sondern auch Benjamins Anliegen, private Erfahrungen in kollektive Ansprüche umzumünzen. Breton aber schließt seine Erzählung entgegen den von seiner Glashauses-Metapher freigesetzten Assoziationen mit einem Loblied auf das Individuelle, auf die Schönheit und suggeriert die Synonymität von ‚Liebe‘ und ‚Revolution‘. Die Straße als der gesellschaftliche Ort, an dem Revolutionen entfesselt werden, gerät in den Hintergrund. Von diesem Ende her gesehen, ist fraglich, ob das ‚Straßenleben‘ der Erzählung für Benjamins Bild- und Leibraum fruchtbar gemacht werden kann, denn Nadja zeigt keine Impulse, ihre „revolutionären Energien“ in kollektive Bahnen zu lenken: Sie kann diese als Wahnsinnige, ohne „instinct de conservation“ (Breton 1964: 169), nicht bewusst einsetzen.

Dennoch sieht Benjamin in dem Liebespaar Breton-Nadja revolutionäre Erfahrung eingelöst, insofern seine Empfänglichkeit für die „gewaltigen Kräfte der Stimmung“ (II, 1, 300) ihm das surrealistische Gesicht der Stadt enthüllen. Im Erinnerungsprotokoll Bretons erkennt Benjamin den Wert einer Kunst, die sich von ihrer ästhetisch-kontemplativen Grundierung löst und in das private wie öffentliche Leben selbst eingreift. Das Herstellen von Öffentlichkeit und Durchbrechen sozialer Konventionen beherrschten die Surrealisten meisterhaft: „Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence“, schrieb Benjamin

⁶ BÜRGER (1996: 119) zufolge besteht *Nadja* aus vier Teilen: einem theoretischen Vor- und Schlusswort, scheinbar unzusammenhängenden Beobachtungen sowie dem Bericht über die Begegnungen des Autors mit Nadja.

und bezeichnete mit diesem „moralischen Exhibitionismus“ (II, 1, 300) einen der Hauptanziehungspunkte des Surrealismus. Auch die Photographien des Buchs werden in diesem Sinne euphorisch gewürdigt: Sie gäben Aufschluss über die „banale Existenz“ der Pariser Plätze, um das erzählte/erinnerte Geschehen „mit allerursprünglichster Intensität“ (II, 3, 1023) aufzuladen. Unkritisch steht er den „Adoptivkindern der Revolution“ jedoch nicht gegenüber, findet er doch in *Nadja* „störende Ausfallserscheinungen“ (II, 1, 297) der Bewegung, zu denen er den exzessiven Spiritualismus der Surrealisten zählt.⁷ Als eskapistische Strategie, der Wirklichkeit zu entgehen, kann Benjamin diesen Zug nur verurteilen.

7. Figuren der profanen Erleuchtung

Erst mit der „profanen Erleuchtung“ (II, 1, 297) kann aus Kontemplation Aktion werden, oder in Benjamins Worten: aus dem Bildraum ein Leibraum werden. Es handelt sich um ein Schlüsselkonzept des Surrealismus-Essays, der auch als Hinführung zu Benjamins Revolutionsbegriff zu verstehen ist. Wenn ‚Revolution‘ heute – noch dazu in den Literaturwissenschaften – anachronistisch klingt, so darf der zeitliche Kontext des sich anbahnenden Dritten Reichs nicht ausgeblendet werden, in dem Benjamin entwicklungsgeschichtliche Modelle entschieden ablehnte und angesichts der faschistischen Bedrohung die einzige Möglichkeit in einem Umsturz sah, den er selbst als ‚messianisch‘ kennzeichnete. Nicht umsonst sind die theologischen Konnotationen, wenn auch säkular geläutert, noch im Begriff der profanen Erleuchtung enthalten, in dem sich ein ganzer Komplex Benjaminscher Ideen kristallisiert. Dabei handelt es sich um eine Art materialistische Illumination, die das üblicherweise aus dem Alltag gebannte Moment des Rauschhaften und Poetischen in unser Leben überführt. Diese Dimension existiert in der Vorstellung des Intellektuellen nicht abgetrennt von der Alltagswelt, sondern materialisiert sich mitten unter den Massen der Großstädte. Der Begriff setzt eine Säkularisierung voraus und soll sich in der Anwendung konkretisieren, ohne aber völlig entzaubert zu werden. Er verdeutlicht auch, worin Benjamins Forderung an die Surrealisten besteht: nicht in der Erwartung einer quasi metaphysischen Revolution, sondern in einem Aufstand, der seine Wirkung innerhalb der gesellschaftlichen Realität unter Beweis stellt, indem er das Fundament der bürgerlichen Gesellschaft – das (vermeintlich) autonome Ich in Absetzung vom Kollektiv – erschüttert. Diesem Ich-Souverän stellt Benjamin Typen des profan Erleuchteten entgegen: So wie der Opiumesser, der Träumer und Berauschte seien auch „der Leser, der Denkende, der Wartende“ (II, 1, 308) profan Erleuchtete. Mit dieser zweiten Gruppe verankert der Kritiker sein Konzept nicht nur noch stärker in der

⁷ Auffällig ist, dass literaturwissenschaftliche Analysen der *Nadja*-Erzählung nach Benjamin vollkommen andere Herangehensweisen wählten, sowohl methodisch als auch inhaltlich. Sie konzentrieren sich auf Gattungsfragen, Erzähltechnik und Stil (siehe zur „Antiliteratur“ Bretons BÜRGER 1996) und sind nüchternen Tons.

Alltagswelt und erhöht dessen zunächst esoterisch anmutende Zugänglichkeit. Mit der Figur des Lesenden und Denkenden stärkt er auch das Gewicht von Literatur und Philosophie im Projekt einer gesellschaftlichen Emanzipation. Dagegen verurteilt Benjamin die surrealistische Anstrengung, das Enigmatische noch pathetisch zu unterstreichen – „vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden“ (II, 1, 307). Deshalb wird das Auszeichnende an der profanen Erleuchtung gerade in der Profanität, im Lesenden und Denkenden, auch im Flaneur, gesucht. Der Rausch kann für den Erleuchteten nur Vorlauf sein, der induzierten Selbstentgrenzung muss die Emanzipation folgen.

Indem Benjamin in seinem genuinen Konzept der profanen Erleuchtung auch die Religion als „Vorschule“ gelten lässt, beweist er selbst im Moment der größten Nähe seine geistige Unabhängigkeit gegenüber dem Surrealismus. Bei den überzeugten Atheisten dürfte diese Annäherung kaum auf Zustimmung gestoßen sein, Benjamin aber führt gute Gründe für sie an. Denn während der Rausch sich leicht in bloßem Konsum erschöpfe, gründe die christliche Religion auf einer ungleich stärkeren Radikalität und sei weniger spielerisch und narzisstisch als der Rausch: Das Diesseits werde in ihrem Streben nach Transzendenz grundsätzlich verneint, obwohl sie sich nur von ihm aus auf ein Jenseits projizieren könne. Gerade diese radikale Negation des Jetzt-Zustandes hält Benjamin für jede Revolution unerlässlich. Die Religion erhält auf diese Weise eine Energie zugesprochen, die sie zur Triebkraft einschneidender Transformationen befördert. Allerdings fehlt ihr die Legitimation zur gesellschaftlichen Veränderung dieses Diesseits, das sie nicht retten, sondern überwinden will. Benjamins Kritik ist dagegen eine immanente Kritik.

Ungeachtet dieser Kluft erkennt er in der Religion sein eigenes Bestreben wieder, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“ (I, 2, 697). Seine zeitweilige Allianz mit dem Surrealismus gründete in diesem Zusammenhang auch in der Übereinstimmung, die Geschichte als erfüllt von „Jetztzeit“ zu begreifen, eine Gegenwart, in der die Geschichte der Menschheit wie in einer ungeheuren Abbeviatur konzentriert zusammengefasst sei (I, 2, 703). Bretons Erzählung lässt diese Überzeugung anhand von Nadjas Stadterfahrung plastisch werden. Für den Berliner Denker ist die Geschichte ebenso wie das Kunstwerk aber eine unvollkommene Realität, die erst durch die Kritik ‚verbessert‘ und vervollständigt werden kann (Witte 1976: 23). Diese Einsicht verdeutlicht noch einmal die Nobilitierung des Kritikbegriffs bei Benjamin: Es handelt sich nicht um eine Kunst und Literatur kritisch begleitende und aus ihnen abgeleitete Kritik, sondern um *rettende* Kritik. Wenn die Vergangenheit ihren eigenen „heimlichen Index [hat], durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird“ (I, 2, 693), so kann der Kritiker sie durch seine Bergungsarbeit als Lesender, durch einen wachen Blick für das beinahe Vergessene, zumindest momentweise zusprechen. „Moment“ und „Augenblick“ spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle in Benjamins Geschichtsverständnis, da die Erkenntnis von Geschichte sich nicht dauerhaft manifestiert. Auch darin stimmt er mit den Surrealisten überein, wie etwa an der Rolle des Zufalls in *Nadja* deutlich wird. Im Augenblick, im blitzartigen Erkennen

des Vergangenen im Gegenwärtigen und umgekehrt, wird die temporale Dichotomie aufgehoben und die Dialektik von Zukunft und Vergangenheit, oder, wie Peter Szondi es in seinem Benjamin-Aufsatz mit dem vielsagenden Titel *Hoffnung im Vergangenen* formuliert, von „Messianismus und Eingedenken“ (Szondi 1978: 291), offenkundig. Wenn die Moderne als „Einbahnstraße“ nur eine irreversible Verlaufsrichtung kennt – nach vorne –, so ist Benjamins Denkweg ein anderer, der die Zeiten anhand einer intensivierten Form der Erinnerung durchdringt: des Eingedenkens, das zum Vermittler zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird und zum Erkenntnisinstrument der Geschichte aufsteigt.

8. Surrealistisches Philosophieren im *Passagen-Werk*: Erbschaft und Endpunkt

„Die [Passagen-]Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam, festzuhalten“ (V, 2, 1136). In diesem Briefexzerpt wird auf engstem Raum der Zusammenhalt eines Lebenswerkes deutlich: die philosophische Auseinandersetzung mit surrealistischen Prinzipien und eine von den Trümmern der Vergangenheit ausgehende Geschichtskonzeption. Das Verfahren des Eingedenkens in den Reflexionen über Baudelaire und Proust, die Denkbilder der aphoristisch geprägten Schriften, das geschichtsphilosophische Prinzip der Montage und des Zitats bilden allesamt Markierungspunkte im Spannungsbogen einer intellektuellen Biographie zwischen Surrealismus-Essay und *Passagen-Werk*. Gemein ist ihnen das Anliegen, „die äußerste Konkretheit [...] für ein Zeitalter zu gewinnen“ (II, 3, 1019), das der Beschäftigung mit dem Surrealismus zentrale Impulse verdankt.

Insbesondere Aragons *Le Paysan de Paris*, von Benjamin in Teilen übersetzt, lieferte ihm vor diesem Hintergrund den Schlüssel zur Entdeckung der Pariser Passagen als einer von Dekadenz und Vergessen bedrohten Dingwelt des 19. Jahrhunderts, die seinem ehrgeizigsten und umfassendsten Projekt den Namen verlieh: In den Einkaufs- und Konsumkonstruktionen machte er eine unerlöste Welt des Scheins aus, eine Vorgeschichte des gegenwärtigen Kapitalismus, die den „Blick auf das Altern der Moderne“ (Fürnkäs 1988: 98) frei gab und die Dinge noch vor ihrem Zerfall als Ruinen zu erkennen gab. In Anknüpfung an die surrealistische Eroberung der Passagen, die zum zentralen Bild seines Geschichtsdenkens avancierten, konzidierte der Denker seinem Freund Gershom Scholem gegenüber zwar, das Erbe des Surrealismus anzutreten (II, 3, 1089), doch vermerkte er an anderer Stelle auch sehr explizit, was ihn im *Passagen-Werk* von den Surrealisten unterscheidet:

Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden.

Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die ‚Mythologie‘ [...], geht es hier um Auflösung der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen (V, 1, 571f.).

Das Erwachen oder hier die Erweckung des Unbewussten bezeichnet den Punkt, an dem sich der Weg des historisch-materialistischen Denkers von den Surrealisten endgültig scheidet. Benjamins schon in den 20er Jahren latente Kritik an einem surrealistischen Verharren im Traum- und Rauschzustand wird angesichts immer dringlicherer Zeitumstände nun zum schlagenden Argument für die Notwendigkeit einer *Aufhebung* des Surrealismus; und das heißt nicht Auflösung, sondern philosophische Überholung, die sich die surrealistischen Fundamente aneignet und dabei über die Bewegung selbst hinausgeht. Im Rückblick sah Benjamin daher seinen Surrealismus-Essay als einen „lichtdurchlässigen Paravent vor der Passagenarbeit“ (II, 3, 1019), der bereits einige Prolegomena zu dieser enthalte. In dem zitierten Brief an Scholem wird deutlich, inwiefern der Philosoph den Surrealismus als eine Art Untersuchungsmethode historisierte: Er wird zur Hinführung auf etwas Gewichtigeres, namentlich die Passagenarbeit als Versuch, „die Urgeschichte des 19ten Jahrhunderts“ (V, 1, 1118) zu rekonstruieren und aus ihr das Bild des historischen Erwachens im Heute heraus zu präparieren. Dieses Erwachen impliziert keinen Bruch mit dem Vergangenen, es erfüllt vielmehr Benjamins Forderung nach Auflösung der (Traum-)Mythologie im Geschichtsraum, weil gesellschaftliche Emanzipation sich für Benjamin nicht in Abkehr von einer noch unabgegoltene Vergangenheit vollziehen kann. So bezeichnet das Erwachen den Punkt, an dem die Vergangenheit überhaupt erst im emphatischen Sinne erkannt wird und dem Subjekt auf diese Weise erstmals angehört. Im Konvolut N des *Passagen-Werks*, das die erkenntnistheoretische Grundlage des ehrgeizigen Projekts darstellt, beschreibt Benjamin den Moment des Erwachens vage als das Jetzt der Erkennbarkeit, in dem die Dinge „ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen“ (V, 1, 579). Die suggerierte Gleichsetzung von ‚wahr‘ und ‚surrealistisch‘ zeigt die noch immer hohe Bedeutung dieser Bewegung für den deutschen Intellektuellen an. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass er im selben Konvolut zu der Einschätzung kommt, der Surrealismus symbolisiere „das Sterben des letzten Jahrhunderts in der Komödie“ (V, 1, 584). Da er die Komödie wenige Sätze zuvor als „die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt“ definiert hatte, so steht der Surrealismus auch hier für etwas kommendes Neues, das dieser noch im Untergang ankündigt.

Bedenkt man, dass die Fragment gebliebene Textsammlung des *Passagen-Werks* Benjamins Hoffnung nicht erfüllte, einen Ausweg aus der Krise der Moderne und damit zusammenhängend der sich abzeichnenden zeitgeschichtlichen Katastrophe aufzuzeigen, so kann das von ihm konstatierte Scheitern des Surrealismus auch auf dieses letzte Projekt ausgeweitet werden. Sein Konzept eines historischen Erwachens aus den Alpträumen der Vergangenheit und Gegenwart blieb ein posthum überliefertes Wunschbild. Es ist anzunehmen, dass Benjamin sich des utopischen Charakters seines Versuchs bewusst war. Gegenüber dem 1935 verfassten, das

Passagen-Werk einleitenden Exposé *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, ist der zweiten, auf Französisch verfassten Version *Paris, Capitale du XIXème siècle* von 1939 ein bezeichnend pessimistischer Grundton eingeschrieben: „résignation sans espoir“ (V, 1, 76). Benjamins Arbeit über das 19. Jahrhundert fehlt das kollektive Subjekt. Spätestens jetzt wird das Werk als Ruine sichtbar und Benjamin fügt sich ein in die Rolle des Sammlers, der in der Bibliothèque Nationale in Paris massenhaft Material zusammenträgt und – auch dies ein surrealistisches Verfahren – collagenartig anordnet.

9. Schlusswort

Der Versuch einer fruchtbaren Synthese aus Ästhetik und Politik, von der Benjamin sich so viel erwartet hatte, misslang – mit ihm ging all das unter, was der Kritiker an Hoffnungen in den Surrealismus gesetzt hatte: „Mißtrauen in das Geschick der Literatur, Mißtrauen in das Geschick der Freiheit, Mißtrauen in das Geschick der europäischen Menschheit, vor allem aber Mißtrauen, Mißtrauen, Mißtrauen in alle Verständigung“ (II, 1, 308). Ungeachtet der erschütternden Negativität dieser Aussage ließ der Denker aber auch in seinen letzten Schriften nicht von dem Glauben an die Wirklichkeit transformierende Kraft der Kritik ab. In diesem Sinne zieht sich Benjamins „surrealistisches Philosophieren“ (Kiefer 1994: 153) durch viele seiner bedeutenden Texte, die durch Wertschätzung des Ephe-meren und Veralteten, durch Sichtbarmachen der verborgenen Potenziale von Traum und Kitsch sowie in der Konsequenz durch Hinwendung zum vermeintlich Banalen und ‚Kleinen‘ gekennzeichnet sind. Aus dieser Hinwendung spricht auch ein ethisches Moment, das den Surrealisten womöglich fehlte. Die Revolution, auf die Benjamins profane Erleuchtung abzielte, hätte sich als aufklärerischer Schritt im Bild des Erwachens vollziehen sollen.

„Woran dachte Benjamin, als er seine Weigerung, nach Übersee zu emigrieren, damit begründete, dass es in Europa Positionen zu verteidigen gebe?“, fragte sich Szondi (1978: 294). Bekanntlich schlug der Intellektuelle Angebote seiner Freunde, unter anderem auch des in die USA emigrierten Frankfurter Instituts für Sozialforschung, aus und blieb bis zur Flucht über die Pyrenäen und seinem Selbstmord im September 1940 in Paris. Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zeigt, dass er selbst bei zunehmendem Kultur- und Geschichtspessimismus an die (auch literarisch vermittelte) Emanzipation glaubte und sie in einer stetigen Aushandlung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit, Ästhetik und Politik, auch zu beglaubigen wusste. Wo die Katastrophe bereits erwartet wird, wie in Benjamins späterer Geschichtsphilosophie der Fall, kann ein messianischer Moment das unheilvolle Kontinuum noch immer durchbrechen: So bleibt bis zuletzt der Blick, der auf „nichts, als das Außerordentliche, das allein noch retten kann“ (IV, 1, 95), gerichtet ist.

Literaturverzeichnis

- BENJAMIN, W., «Einbahnstraße», in: REXROTH, T (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. IV,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 83-148.
- BENJAMIN, W., «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz», in: TIEDEMANN, R. und SCHWEPPENHÄUSER, H. (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. II,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 295-310.
- BENJAMIN, W., *Das Passagen-Werk*, in: TIEDEMANN, R. und SCHWEPPENHÄUSER, H. (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. V,1-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- BOHRER, K.-H., «Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-Milieu», in: BÜRGER, P. (Hg.), *Surrealismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, 51-83.
- BRETON, A., *Nadja*. Paris: Gallimard 1964.
- BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*. Éditions complètes. Paris: Jean-Jacques Pauvert 1972.
- BÜRGER, P., *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erw. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- FÜRNKÄS, J., *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988.
- KIEFER, B., *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- PALMIER, J.-M., *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männchen. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Florent PERRIER. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- SZONDI, P., «Hoffnung im Vergangenen», in: SZONDI, P., *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, 275-294.
- WEIDMANN, H., *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 20. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. München: Wilhelm Fink 1992.
- WITTE, B., *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: Metzler 1976.
- WITTE, B., *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.