
Walter Benjamin

Das Passagen-Werk

Erster Band

edition suhrkamp

SV

es 1200

edition suhrkamp

Neue Folge Band 200

Dreizehn Jahre lang, von 1927 bis zu seinem Tod 1940, arbeitete Benjamin an dem als Hauptwerk geplanten Buch über Paris, dem sogenannten Passagenwerk: einer materialen Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts. Die meisten größeren Texte, die er während seines letzten Jahrzehnts geschrieben hat – der Kunstwerk-Aufsatz, die Baudelaire gewidmeten Arbeiten und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* –, wuchsen aus dem Passagenwerk heraus. Was von diesem selbst vorliegt: Tausende von Notizen und Exzerpten, wurde als Band V der *Gesammelten Schriften* zum erstenmal publiziert – und erscheint nun als Band 1200 der edition suhrkamp. Es erweist das Passagenwerk als eines der stupendesten Fragmente der deutschen Literatur, vergleichbar allenfalls den »Philosophischen Lehrjahren« Friedrich Schlegels und Nietzsches »Wille zur Macht«.

Walter Benjamin
Das Passagen-Werk

Herausgegeben
von Rolf Tiedemann

Erster Band

Suhrkamp

Die vorliegende Ausgabe ist text- und seitenidentisch mit den
Bänden V · 1 und V · 2 der »Gesammelten Schriften« Walter Benjamins.
Die Editionsarbeiten wurden durch Zuschüsse der
Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

10. Auflage 2020

Erste Auflage 1983
edition suhrkamp 1200
Neue Folge Band 200

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982

Alle Rechte vorbehalten,

insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlagentwurf: Willy Fleckhaus.

ISBN 978-3-518-11200-7

Inhalt

Das Passagen-Werk

Erster Teil

<i>Einleitung des Herausgebers</i>	9
Exposés	
Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts	45
Paris, Capitale du XIX ^{ème} siècle	60
Aufzeichnungen und Materialien	79
<i>Übersicht, 81</i>	

Zweiter Teil

Aufzeichnungen und Materialien (<i>Fortsetzung</i>)	655
Erste Notizen: Pariser Passagen I	991
Frühe Entwürfe	
Passagen	1041
Pariser Passagen II	1044
Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau	1060

Anmerkungen des Herausgebers

<i>Editorischer Bericht</i>	1067
<i>Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte</i>	1081
<i>Paralipomena, Überlieferung und Textgestaltung</i>	1206
<i>Quellenverzeichnis zu den »Aufzeichnungen und Materialien«, 1277</i>	

<i>Inhaltsverzeichnis</i>	1353
-------------------------------------	------

Das Passagen-Werk

Einleitung des Herausgebers

Es gibt Bücher, die haben ein Schicksal, lange bevor sie als Bücher überhaupt existieren: das ist der Fall von Benjamins unvollendetem Passagenwerk. Seit Adorno, in einem 1950 publizierten Aufsatz, zum erstenmal über es berichtete¹, sind mannigfache Legenden darum gewoben worden. Sie erhielten weitere Nahrung, als 1966 eine zweibändige Auswahl von »Briefen« Benjamins erschien, in der sich zahlreiche Äußerungen über das vom Autor Intendierte fanden, die indessen weder vollständig waren noch in sich einstimmig sind². So konnten sich die widersprechendsten Gerüchte über ein Werk verbreiten, auf das die konkurrierenden Deutungen Benjamins in der Hoffnung sich berufen, es werde die Rätsel schon lösen, welche seine intellektuelle Physiognomie aufgibt. Solche Hoffnung dürfte trügen; die Fragmente des Passagenwerks dürften eher, wie Mephisto dem Faustischen »Da muß sich manches Rätsel lösen«, die Antwort erteilen: »Doch manches Rätsel knüpft sich auch«. Die Veröffentlichung der Fragmente soll nicht zuletzt die Gerüchte über das Passagenwerk endlich durch dieses selbst ersetzen. – Tatsächlich liegen seit langem jene Texte vor, die noch am ehesten geeignet scheinen, verlässlich Auskunft von dem Vorhaben zu geben, das Benjamin dreizehn Jahre lang, von 1927 bis zu seinem Tod 1940, beschäftigt und in dem er doch wohl sein chef-d'œuvre gesehen hat: die Mehrzahl der größeren Arbeiten, die er während seines letzten Jahrzehnts schrieb, sind aus dem Passagenprojekt herausgewachsen. Nichts Geringeres als eine materiale Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts hätte das Passagenwerk dargestellt, wäre es vollendet worden. Das 1935 entstandene Exposé »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« gibt einen Abriß der Stoffe und Themen, um die es Benjamin dabei ging. Wurde mit dem Exposé der »historische Schematismus« (V, 1150)³

1 vgl. Theodor W. Adorno, Charakteristik Walter Benjamins, in: Die Neue Rundschau 61 (1950), S. 579–582.

2 vgl. Walter Benjamin, Briefe. Hg. von Gershom Scholem und Th. W. Adorno. Frankfurt a.M. 1966, passim. – Eine im Rahmen der ihm zugänglichen Korrespondenzen vollständige Zusammenstellung von Benjamins brieflichen Äußerungen über das Passagenwerk gibt der Herausgeber unten, S. 1081–1183.

3 Nachweise, die sich auf die vorliegende Ausgabe der »Gesammelten Schriften« beziehen, erfolgen im Text durch Band- und Seitenzahlen in Klammern; Zitate aus den siglierten Teilen des Passagenwerks – d.h. aus den »Aufzeichnungen und Materialien«, den »Ersten Notizen« und den »Frühen Entwürfen« – werden jedoch mit den Siglen der einzelnen Aufzeichnungen nachgewiesen.

entworfen, an dem die Konstruktion des neunzehnten Jahrhunderts sich orientieren sollte, so ist der Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« von 1935/36, der in keinem stofflichen Zusammenhang mit dem Passagenwerk steht – handelt er doch nicht von Erscheinungen des neunzehnten, sondern von solchen des zwanzigsten Jahrhunderts –, für dessen Methodologie relevant. In ihm unternahm es Benjamin, »den genauen Ort in der Gegenwart anzugeben, auf den sich [seine] historische Konstruktion als auf ihren Fluchtpunkt beziehen« (V, 1149) sollte. Während in der großen, ihrerseits fragmentarischen Arbeit über Baudelaire, die zwischen 1937 und 1939 entstand, ein »Miniaturmodell« (V, 1164) des Passagenwerkes zu erblicken ist, wurde die methodologische Fragestellung des Kunstwerk-Aufsatzes 1940 in den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« wieder aufgenommen, die Adorno zufolge »gleichsam die erkenntnistheoretischen Erwägungen zusammenfassen, deren Entwicklung die des Passagenentwurfs begleitet hat«⁴. Was von diesem selbst vorhanden ist: die zahllosen Notizen und Exzerpte des vorliegenden Bandes, geht unter theoretischem Aspekt nur selten über das in jenen Arbeiten oft verbindlicher Formulierte hinaus. Ein Studium des Passagenwerks – und bloßer Lektüre werden Benjamins Absichten sich schwerlich erschließen – hätte deshalb den Kunstwerk-Aufsatz, die Baudelaire gewidmeten Texte und die Thesen »Über den Begriff der Geschichte« einzubeziehen und stets gegenwärtig zu halten, auch wenn diese durchaus selbständig sind; das Passagenwerk lediglich präludierende oder aus ihm ausgegliederte Schriften darstellen.

Die Fragmente des eigentlichen Passagenwerks kann man den Baumaterialien für ein Haus vergleichen, von dem nur gerade erst der Grundriß abgesteckt oder die Baugrube ausgehoben ist. Mit den beiden Exposés, die der Ausgabe voranstehen, hat Benjamin seinen Plan in großen Strichen entworfen, so wie er ihm 1935 und 1939 vor Augen stand: den sechs, bzw. fünf Abschnitten der Exposés sollten ebenso viele Kapitel seines Buches oder, um im Bild zu bleiben, ebenso viele Geschosse in dem zu bauenden Haus entsprechen. Neben der Baugrube findet man die Exzerpte aufgehäuft, aus denen die Mauern errichtet worden wären. Benjamins eigene Reflexionen

4 Adorno, Über Walter Benjamin. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1970, S. 26.

aber hätten den Mörtel abgegeben, durch den das Gebäude zusammenhalten sollte. Von solchen theoretischen und interpretierenden Reflexionen sind zwar zahlreiche vorhanden, doch am Ende scheinen sie hinter dem Exzerptenbestand fast verschwinden zu wollen. Der Herausgeber hat zuzeiten gezweifelt, ob es sinnvoll wäre, diese erdrückenden Zitatmassen zu veröffentlichen; ob er sich nicht besser auf den Abdruck der Benjaminschen Texte beschränkte, die leicht in eine lesbare Anordnung gebracht werden könnten und eine konzentrierte Sammlung funkelnder Aphorismen und beunruhigender Fragmente ergeben hätten. Indessen wäre das mit dem Passagenwerk Projektierte dahinter nicht einmal mehr zu errahnen gewesen. Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten. Als »ein zentrales Problem des historischen Materialismus«, das er mit dem Passagenwerk zu lösen gedachte, hat er die Frage bezeichnet, »auf welchem Wege es möglich [sei], gesteigerte Anschaulichkeit mit der Durchführung der marxistischen Methode zu verbinden. Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.« (N 2, 6)⁵ Solche Bauglieder bilden die unzähligen Zitate, die deshalb in der Ausgabe nicht fehlen durften. Wenn der Leser sich mit der Architektur des Ganzen vertraut gemacht hat, wird er sich ohne große Schwierigkeiten auch in die Exzerpte einlesen und von fast jedem angeben können, was Benjamin daran jeweils

5 Nach Adorno war es Benjamins Absicht, »auf alle offenbare Auslegung zu verzichten und die Bedeutungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen. [...] Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen.« (Adorno, a. a. O., S. 26) So genuin benjaminisch der Gedanke anmutet, der Herausgeber ist überzeugt, daß Benjamin so nicht verfahren wollte. Es existiert keine briefliche Äußerung in diesem Sinn. Adorno stützte sich auf zwei Notizen des Passagenwerks selbst (vgl. N 1, 10 und N 1 a, 8), die kaum so interpretiert werden dürfen. Die eine dieser beiden Notizen findet sich zudem bereits 1928 oder 1929 in den »Ersten Notizen« (vgl. O°, 36), als Benjamin erklärtermaßen noch an einen Essay dachte, ja diesen mit den »Frühen Entwürfen« zu schreiben begonnen hatte: keineswegs in der Form einer Zitatmontage.

fasziniert haben muß; welche Funktion ihm für die Konstruktion zugekommen wäre; worin es Kristall ist, zu dem das Totalgeschehen zusammenschießt. Freilich wird der Leser jenes Vermögen, »im unendlich Kleinen zu interpolieren«, ausbilden müssen, als das in der »Einbahnstraße« die Phantasie definiert wird (IV, 117); begabt mit solcher Phantasie, werden für ihn die toten Buchstaben, die Benjamin aus den staubigen Beständen der Pariser Nationalbibliothek zusammentrug, zu leben beginnen, wird vielleicht sogar jenes Gebäude, das Benjamin nicht errichtet hat, vor seinem spekulativen Auge in wie immer schattenhaften Umrissen sich abbilden. – Die Schatten, die einer übersichtlichen, konsistenten Nachzeichnung der Architektur entgegenstehen, rühren nicht zuletzt von philologischen Schwierigkeiten her. Die meist kurzen und oft den Gedanken verkürzenden Fragmente lassen nur selten erkennen, wie Benjamin sie untereinander zu verbinden dachte. Häufig notierte er erste Einfälle, zugespitzte Brouillons, von denen nicht abzusehen ist, ob sie im Verfolg der Arbeit als verbindlich festgehalten worden wären. Unter den theoretischen Aufzeichnungen fehlen solche nicht, die kontradiktorisch zueinander oder doch miteinander unvereinbar sind. Zudem schließen viele Benjaminsche Texte an Zitate an, und nicht in allen Fällen kann die bloße Interpretation der zitierten Stelle von Benjamins eigener Position gesondert werden. Es mag deshalb nützlich sein, das Wesentliche des mit dem Passagenwerk Beabsichtigten in einer kurzen Skizze zu umreißen, die theoretischen Gelenkstellen des Benjaminschen Vorhabens zu bezeichnen und einige seiner zentralen Kategorien der Explikation näherzubringen. Der Herausgeber versucht im folgenden, einfach einige der Erfahrungen zu fixieren, die sich ihm bei der mehrjährigen Arbeit an der Ausgabe aufdrängten – in der Hoffnung, dem Leser bei der ersten Orientierung in dem Labyrinth, welches die Edition ihm zumuten muß, behilflich zu sein. In die Diskussion der theoretischen Fragen einzutreten, die das Passagenwerk in Fülle stellt, ist nicht beabsichtigt.

Genaugenommen handelt es sich beim Passagenwerk um ein Gebäude mit zwei sehr verschiedenen Bauplänen, die jeweils einem besonderen Arbeitsstadium angehören. Während des ersten, etwa von Mitte 1927 bis Herbst 1929 zu datierenden Stadiums plante Benjamin, einen Essay mit dem Titel »Pariser Passagen. Eine

dialektische Feerie« zu schreiben⁶. Die frühesten brieflichen Äußerungen sprechen von dem Projekt als von einer Fortsetzung der »Einbahnstraße« (V, 1083); gedacht war dabei weniger an deren aphoristische Formen, als vielmehr an die spezifische Art von Konkretion, die in ihnen verfolgt wurde: »die äußerste Konkretheit, wie sie dort hin und wieder für Kinderspiele, für ein Gebäude, eine Lebenslage in Erscheinung trat«, sollte jetzt »für ein Zeitalter« gewonnen werden (V, 1091). Benjamins Absicht war von Anfang an – und blieb all die Jahre hindurch – eine philosophische: die »Probe auf das Exempel«, »wie weit man in geschichtsphilosophischen Zusammenhängen ›konkret‹ sein kann« (V, 1086). Als »Kommentar zu einer Wirklichkeit« (O°, 9), nicht abstrakt konstruierend, suchte er die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts darzustellen. Eine Art Themenkatalog ist den »Ersten Notizen« zum Passagenwerk zu entnehmen, der erkennen läßt, wovon es auf dieser Stufe handeln sollte: die Rede ist von Straßen und Warenhäusern, von Panoramen, Weltausstellungen und Beleuchtungsarten, von Mode, Reklame und Prostitution, vom Sammler, vom Flaneur und vom Spieler, von der Langeweile. Die Passagen selber sind da nur ein Thema neben vielen. Sie gehören zu jenen städtebaulichen Erscheinungen, die im frühen neunzehnten Jahrhundert mit dem emphatischen Anspruch des Neuen aufgetreten, inzwischen aber funktionslos geworden waren. In dem immer schnelleren Veralten der Neuerungen und Erfindungen, die den Produktivkräften des sich entfaltenden Kapitalismus entwachsen waren, erblickte Benjamin die Signatur der frühen Moderne insgesamt. Sie wollte er aus den Erscheinungen des Unscheinbaren intentione recta – physiognomisierend – gewinnen: durchs Vorzeigen der Lumpen, als Montage aus Abfällen (O°, 36). Ähnlich hatte sein Denken bereits in der »Einbahnstraße« ans Konkrete und Besondere sich verloren und ihm sein Geheimnis unmittelbar, ohne alle Vermittlung durch Theorie, zu entreißen versucht. Solche Hingabe an einzelnes Daseiendes ist das Kennzeichnende dieses Denkens überhaupt. Unbekümmert um die klappernde Maschinerie der Schulphilosophie mit ihren transzendentalen Ge- und Verbotstafeln, beschied es sich, unbescheiden genug, bei einer Art ›zarter Empirie‹; wie die Goethesche vermutete sie das Wesen nicht hinter oder über den

6 Vorausgegangen war der – wahrscheinlich nur kurzfristig verfolgte – Plan eines gemeinsam mit Franz Hessel zu schreibenden Zeitschriftenartikels über Passagen; vgl. darüber unten, S. 1341.

Dingen, sondern wußte es in ihnen. – Die Surrealisten hatten als erste die spezifische Dingwelt des neunzehnten Jahrhunderts entdeckt und in ihr jene *mythologie moderne*, der Aragon sein Vorwort zum »Paysan de Paris« widmete und in deren künstlichen Himmel Bretons Nadja ragt. In seinem »Surrealismus«-Essay, den er einen »lichtundurchlässigen Paravent vor der Passagenarbeit« nannte (V, 1090), rühmte Benjamin dem Surrealismus nach: »Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im ›Veralteten‹ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.« (II, 299) Dieser Stoffschicht, dem Bodensatz des Jüngstvergangenen, galt auch das Passagenwerk; wie Aragon, durch die Passage de l'Opéra flanierend, von einer *vague de rêves* in fremde, nie zuvor erblickte Bereiche des Wirklichen gezogen ward, so wollte Benjamin in bislang unbeachtete, verachtete Bezirke der Geschichte tauchen und heraufholen, was vor ihm noch keiner gesehen hatte.

Das fast schon entvölkerte *aquarium humain*, als das Aragon 1927 die zwei Jahre zuvor dem Zusammenschluß des inneren Boulevardrings geopfert Passage de l'Opéra schilderte: eine Ruine von gestern, in der die Rätsel des heute sich lösen, ist unvergleichlich anregend für das Passagenwerk gewesen (vgl. V, 1117). Wiederholt zitierte Benjamin die *lueur glauque* der Aragonschen Passagen: das Licht, in welches die Dinge durch den Traum getaucht werden, der sie fremd zugleich und hautnah erscheinen läßt. Bildete die Konzeption des Konkreten den einen Pol von Benjamins theoretischer Armatur, so die surrealistische Traumtheorie den anderen; in dem Kraftfeld zwischen Konkretion und Traum finden die Divagationen des ersten Passagenentwurfs⁷ statt. In Träumen hatten die frühen Surrealisten die empirische Wirklichkeit insgesamt entmächtigt, sie traktierten deren zweckrationale Organisation wie

7 Hier und im folgenden ist vom ersten und zweiten Entwurf so die Rede, wie Benjamin selber, in seinem Brief vom 16. 8. 1935 an Gretel Adorno (vgl. unten, S. 1138), davon sprach: sozusagen nur in Anführungszeichen. Gemeint wird mit Entwurf kein fixierter einzelner Text; mit dem zweiten Entwurf insbesondere auch nicht das Exposé von 1935. Gedacht wird an die Idee des Werkes, wie sie mittels Interpretation aus der Gesamtheit der jeweils während eines der beiden Stadien der Arbeit entstandenen Aufzeichnungen zu erschließen ist.

bloßen Trauminhalt, dessen Sprache nur indirekt sich entziffern läßt: indem die Optik des Traums auf die Wachwelt gerichtet wurde, sollten die verborgenen, latenten Gedanken, die in ihrem Schoß schlummerten, entbunden werden. Ein ähnliches Verfahren wollte Benjamin für die Darstellung der Geschichte fruchtbar machen: die Dingwelt des neunzehnten Jahrhunderts behandeln, als handle es sich um eine Welt geträumter Dinge. Dem bewußtlosen Tun des träumenden Individuums ist die Geschichte unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen jedenfalls darin vergleichbar, daß sie zwar von Menschen gemacht, aber ohne Bewußtsein und Plan, gleichwie im Traum, gemacht wird. »Um die Passagen aus dem Grunde zu verstehen, versenken wir sie in die tiefste Traumschicht« (F°, 34): diese Anwendung des Traummodells auf das neunzehnte Jahrhundert sollte der Epoche den Charakter des Abgeschlossenen und ein für allemal Vergangenen, des buchstäblich Geschichte Gewordenen nehmen. Ihre Produktionsmittel und Lebensformen erschöpften sich nicht in dem, was sie an Ort und Stelle, innerhalb der herrschenden Produktionsordnung, gewesen waren; in ihnen sah Benjamin zugleich die Bildphantasie eines kollektiven Unbewußten am Werk, das träumend seine historischen Grenzen überschritt und an die Gegenwart bereits heranreichte. Indem er den von der Psychoanalyse gelehrt »durchaus fluktuierenden Zustand eines zwischen Wachen und Schlaf jederzeit vielspältig zerteilten Bewußtseins« »vom Individuum aus aufs Kollektiv« übertrug (G°, 27), wollte er aufzeigen, daß etwa architektonische Gebilde wie die Passagen zwar der industriellen Produktionsordnung sich verdankten und ihr dienten, gleichzeitig aber auch ein innerhalb des Kapitalismus Uneingelöstes, Uneinlösbares in sich enthielten: hier die von Benjamin oft visitierte Glasarchitektur der Zukunft. »Jede Epoche« habe eine »Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite« (F°, 7): der Blick, den Benjamins Betrachtung dieser Seite der Geschichte zuwandte, sollte »die ungeheuren Kräfte der Geschichte freimachen [...], die im »es war einmal« der klassischen historischen Erzählung eingeschläfert werden« (O°, 71).

Fast gleichzeitig mit den ersten Aufzeichnungen zum Passagenwerk finden sich in Benjamins Schriften zahlreiche Protokolle eigener Träume, damals begann er auch, mit Drogen zu experimentieren: beides Unternehmungen, in denen er die Erstarrungen und Verkrü-

stungen aufzubrechen suchte, zu welchen das Denken wie sein Gegenstand, Subjekt und Objekt, unterm Druck der industriellen Produktion geronnen sind⁸. Im Traum nicht anders als im narkotischen Rausch sah er »eine Welt von besondern geheimen Affinitäten« (A°, 4) sich offenbaren, in der die Dinge »die widersprechendste Verbindung« eingehen und »unbestimmte Verwandtschaften« zeigen konnten (A°, 5). Traum wie Rausch schienen ihm einen Bereich von Erfahrungen aufzuschließen, in dem das Ich noch mimetisch-leibhaft mit den Dingen kommunizierte. Seit seinen philosophischen Anfängen war Benjamin auf der Suche nach einem Erfahrungsbegriff, der die von Kant gesetzten Einschränkungen sprengen und »die Fülle des Erfahrungsbegriffes der frühern Philosophen« wiedergewinnen, die Erfahrungen der Theologie restituieren sollte⁹. Die Erfahrungen der Surrealisten lehrten ihn freilich, daß es nicht um die Wiederherstellung theologischer Erfahrung gehen konnte, sondern um deren Überführung in Profanität: »Diese Erfahrungen beschränken sich durchaus nicht auf den Traum, auf Stunden des Haschischessens oder des Opiumrauchens. Es ist ja ein so großer Irrtum, zu meinen, von »surrealistischen Erfahrungen« kennten wir nur die religiösen Ekstasen oder die Ekstasen der Drogen. [...] Die wahre, schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt nun wahrhaftig nicht bei den Rauschgiften. Sie liegt in einer *profanen Erleuchtung*, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration, zu der Haschisch, Opium oder was immer sonst die Vorschule abgeben können.« (II, 297) Solche profane Erleuchtung wollte Benjamin in die Geschichte tragen, indem er an der Dingwelt des neunzehnten Jahrhunderts als Traumdeuter sich betätigte. Die darin sich bekundende Erkenntnisintention scheint in den Zusammenhang von Benjamins wenig später formulierter Theorie des mimetischen Vermögens zu gehören, die im Kern eine Theorie der Erfahrung ist¹⁰. Erfahrung beruht

8 vgl. Hermann Schweppenhäuser, Die Vorschule der profanen Erleuchtung, in: Benjamin, Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien. Hg. von Tillman Rexroth. 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1981, S. 9-30.

9 vgl. vor allem »Über das Programm der kommenden Philosophie« (II, 157-171); das Zitat entstammt einem frühen Fragment »Über die Wahrnehmung«, das in Band VI der »Gesammelten Schriften« abgedruckt wird.

10 vgl. »Lehre vom Ähnlichen« und »Über das mimetische Vermögen« (II, 204-213). – Einer der spätesten Texte der »Ersten Notizen« zum Passagenwerk scheint eine Keimzelle der Benjaminschen Mimesis-Theorie zu bilden (vgl. Q°, 24).

danach auf der Gabe, Ähnlichkeiten zu produzieren und wahrzunehmen; einer Gabe, die im Verlauf der Gattungsgeschichte starkem Wandel unterlag. Ursprünglich ein sinnlich-qualitatives Verhalten des Menschen zu den Dingen, transformierte es sich phylogenetisch immer mehr zu dem Vermögen, unsinnliche Ähnlichkeiten zu apperzipieren, worin für Benjamin die Leistungen von Sprache und Schrift bestanden. Gegenüber der abstrahierenden Erkenntnis wollte die Benjaminsche Erfahrung unmittelbaren Kontakt mit mimetischem Verhalten wahren. Ihm war es um ein »gefühltes Wissen« zu tun, welches »nicht nur Nahrung aus dem, was ihm sinnlich vor Augen kommt«, zieht, sondern das »des bloßen Wissens, ja toter Daten wie eines Erfahrenen und Gelebten sich zu bemächtigen« vermag (e°, 1). An die Stelle der Begriffe traten Bilder: die Rätsel- und Vexierbilder des Traums, in denen sich versteckt hält, was durch die weiten Maschen der Semiotik hindurchfällt und doch allein die Anstrengung von Erkenntnis lohnt; die Bildersprache des neunzehnten Jahrhunderts, die dessen »am tiefsten schlummernde Schicht« (G°, 27) darstellt; eine, die im Passagenwerk zum Erwachen kommen sollte.

Mit dem Motiv des Erwachens wußte sich Benjamin zugleich auch von den Surrealisten geschieden. Diese suchten, die Demarkationslinien zwischen Leben und Kunst niederzulegen; das Dichten »abzustellen« (II, 621), um Dichtung zu leben oder Leben zu dichten. Den frühen Surrealisten verfransten sich Wirklichkeit und Traum zu geträumter, entwirklichter Wirklichkeit, aus der kein Weg zurück, zur aktuellen Praxis und ihren Anforderungen führte. Gegen Aragon wandte Benjamin ein, daß er »im Traumbereiche beharrt«, daß bei ihm die Mythologie »bleibe« (H°, 17); will sagen: die Aragonsche Mythologie bleibe *bloße* Mythologie, werde von der Vernunft nicht wiederum durchdrungen. Die surrealistischen Imagerien ebneten die Differenzen ein, die das Jetzt vom Gestern scheiden; anstatt das Vergangene in die Gegenwart einzubringen, rückten sie »die Dinge wieder fern« und blieben der »romantischen Fernsicht in das historische Bereich« (C°, 5) verwandt. Benjamin dagegen wollte »die Dinge räumlich heran[rücken]«, »sie in unser Leben treten« lassen (I°, 2). Was ihn mit den surrealistischen Verfahrungsweisen verband: das Absenken des Gewesenen in Traumschichten, bedeutete für das Passagenwerk nicht Selbstzweck, sondern war methodische Veranstaltung, eine Art Ver-