

Title	Walter Benjamins Erinnerung im Zeitalter der Fotografie
Sub Title	写真の時代におけるヴァルター・ベンヤミンの回想
Author	川島, 建太郎(Kawashima, Kentaro)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2000
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.17 (2000. 3) ,p.17- 36
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20000331-0017

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Walter Benjamins Erinnerung im Zeitalter der Fotografie

Kentaro KAWASHIMA

1. Fragestellung

Als Goethe zwischen 1811 und 1831 *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* niederschrieb, war die Fotografie noch nicht bekannt. Die fotografiegeschichtlich erste Aufnahme von Joseph Nicéphore Niépce wird als technisches Verfahren gewöhnlich auf das Jahre 1827 datiert. Publik gemacht wurde die Fototechnik später, nämlich am 19. August 1839 von Louis Jacques Mandé Daguerre. Daher war für Goethe das einzige Medium des Gedächtnisses die Schrift. Ohne Fotos von seiner Kindheit zu haben, darum gezwungen, sein eignes Gesicht der Kinderzeit nur sich vorzustellen, konnte Goethe seine Erinnerungen einzig mit Hilfe schriftlicher Dokumente zur dichterischen Autobiographie machen. Eine solche Gedächtnisstütze schien um so unentbehrlicher für den Dichter, als er sein Leben in einer enzyklopädisch ganzheitlichen Darstellung des 18. Jahrhunderts symbolisch fassen wollte. Sein umfassendes Quellenstudium beweist beispielsweise der Ausleihkatalog der Weimarer Herzoglichen Bibliothek.¹⁾ Die Schwäche des körperlichen Gedächtnisses ist aber charakteristisch für die Schrift als Medium. Aufschlußreich dafür ist das Beispiel von Büchners parodistischem Steckbrief in *Leonce und Lena*, der lautet: Der von zwei Polizisten Verfolgte „geht auf 2 Füßen, hat zwei Arme, ferner einen Mund, eine Nase, zwei Augen, zwei Ohren. Besondere Kennzeichen: ist ein höchst gefährliches Individuum.“²⁾ Nach der Erfindung der Fotografie verändert sich der Status des menschlichen Gedächtnisses völlig. Die Fotografie ermöglicht,

Körperbilder zu speichern. Eine drastische Konsequenz war, daß Teilnehmer an der Pariser Kommune nach der Niederlage von Polizisten deshalb identifiziert und erschossen wurden, weil sie auf den Barrikaden eine Pose eingenommen hatten.³⁾ Inzwischen ist Identifizierung durch Fotos längst alltäglich geworden.

Die Autobiographie ist eine literarische Gattung, die notwendigerweise die Problematik des Gedächtnisses in den Vordergrund rückt. Weil die Fotografie nun eine neue und der Schrift unbekanntere Möglichkeit des Gedächtnisses darbietet, liegt die Frage nahe, welche Änderungen die Autobiographie nach der Erfindung der Fototechnik erfahren hat. Gerade in diesem Kontext sind Walter Benjamins Prosastücke *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (im folgenden *BK*) ein höchst interessanter Text. Sein autobiographisches Unternehmen, das er zunächst unter dem Titel *Berliner Chronik* ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung von *Kleine Geschichte der Photographie* (im folgenden *KG*), nämlich im Frühjahr 1932, begann, stellt eine Erinnerungsprosa dar, deren Autor sich der für die Moderne bahnbrechenden Bedeutung der Fotografie in hohem Grade bewußt war. Der Essay *KG* von 1931, in dem Benjamin den berühmten Aura-Begriff theoretisch einführte, ist offensichtlich als eine Vorstufe des Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36, 1939) zu verstehen. Wie der Autor im Brief vom 20. 10. 1931 an Gershom Scholem schrieb, stellt „die Studie über Photographie“ aber zugleich „Prolegomena“ zu seiner „Passagenarbeit“ dar.⁴⁾ In Benjamins Exposé für dieses Werk (1935), *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* nennt der Autor im zweiten Kapitel *Daguerre oder Die Panoramen* die Entstehungszeit der Fotografie „eine Umwälzung im Verhältnis der Kunst zur Technik“ (V, 48).⁵⁾ Auch die *Aufzeichnungen und Materialien zum Passagen-Werk* enthalten ein Konvolut Y, *Die Photographie*.⁶⁾ Nun läßt sich fragen, welche Rückwirkungen Benjamins Auseinandersetzung mit der Fotografie, vor allem der Essay *KG*, auf seine eigene Erinnerungsarbeit hatte. Durch eine sorgfältige Darstellung scheint mir feststellbar zu sein, daß

der Erinnerungsakt in der *BK* das Ergebnis der *KG* voraussetzt und folgerichtig einen daraus entwickelten Modus der Erinnerung zeigt.

2. „Das autobiographische Inkognito“

Einzelne Stücke der *BK*, die heute im IV. Band der *Gesammelten Schriften* Benjamins zu finden sind, wurden vom Ende des Jahres 1932 bis zum Mai 1935 und teilweise 1938 in verschiedenen Zeitungen veröffentlicht. Diese Form der Publikation, die dem Autor im Exil aufgezwungen war, blieb nicht ohne Einwirkung auf die Form der Prosa: Ein flüchtiges Lesen der *BK* lehrt schon, daß der Autor seine Erinnerungsbilder ohne jedes narrative Band konstruiert. Gleiches gilt für die *Fassung letzter Hand* von 1938, in der Benjamin die schon publizierten Stücke in Buchform sammelte. Diese erst 1982 entdeckte Fassung, die aus 30 Stücken und 2 Beilagen mit einem neu geschriebenen Vorwort besteht, stellt ebenfalls kein narratives Kontinuum dar.⁷⁾ Statt einer kontinuierlichen Beschreibung eines Lebens bzw. einer Lebensgeschichte, die man normalerweise bei der Lektüre einer Autobiographie erwartet, liest man bei Benjamin „Bilder“, die verschiedene Momente der bürgerlichen Kindheit in der Großstadt Berlin facettenartig zeigen. Seinem Vorwort von 1938 zufolge bemühte sich der Autor, „der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt“ (VII, 385). Als Benjamin im Frühling 1932, einige Monate vor seinem 40. Geburtstag, auf der Insel Ibiza sein autobiographisches Unternehmen begann, nannte er es *Berliner Chronik* (im folgenden *BC*). Dieser Titel, der auf eine Form der Geschichtsschreibung vor der Epoche der mit Renaissance und Reformation anbrechenden Subjektivierung des Menschen verweist, läßt bereits ahnen, daß der Text weit entfernt von der Tradition einer ich-zentrierten Autobiographie ist. So bestreitet Benjamin in der *BC* ausdrücklich, daß seine Erinnerungsprosa als eine Autobiographie im bisherigen Sinne gelten kann. „Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiß keine, auch nicht für die

berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.“ (IV, 488) Mit seiner Pointierung von Räumlichkeit, Augenblicklichkeit und Unstetigkeit, d.h. seiner Hervorhebung der Bildelemente, verzichtet Benjamin darauf, sein Leben als eine Einheit in der Dauer zu erfassen. Statt aus der Ich-Perspektive das zeitliche Kontinuum des eigenen Lebens als Identität eines Individuums zum Ausdruck zu bringen, ist sein Text bild-zentriert.

Bei der literarischen Umarbeitung der *BC* zu den einzelnen Stücken der *BK* ging es Benjamin tendenziell darum, das Räumliche, Augenblickliche, Unstetige im fragmentarischen Text der *BC* zum Bild kondensieren zu lassen. Dazu strich er einerseits methodische Überlegungen zum Erinnerungsakt und theoretische Reflexionen über die Darstellbarkeit eines Berliner Lebens. Andererseits beschränkte Benjamin strategisch sein Erinnern strikt auf die Kindheit. Infolgedessen liest man in der *BK* beispielsweise nichts mehr von seinem Freundeskreis aus der Zeit der Jugendbewegung bzw. aus seiner Studentenzeit, während die *BC* mehrere Freunde und Bekannte beim Namen nennt. Das Fehlen biographischer Daten charakterisiert die Schrift der *BK* im allgemeinen. Dort erfährt man weder vom Geburtstag des Verfassers (dem Goethe eine symbolische Bedeutung verlieh), noch spielen Namen und Zahl seiner Familie, geschweige denn ihre Charakteristik, eine Rolle. Durch diese Auslassungen erreicht Benjamin jedoch eine Perspektive des Erinnerns, die sich auf die kindlich taktile Wahrnehmung der Berliner Dingwelt um 1900 konzentriert. Die Intensität der Bilder, die einen ephemeren „Zeitraum“ bzw. „Zeit-traum“ (V, 491) der Kindheit evozieren, nimmt damit zu, gleichzeitig aber macht eben die Geheimhaltung der privaten Daten und Zahlen das autobiographische Subjekt unerkennbar. In seinem Buch zur Autobiographie des 20. Jahrhunderts *Die erkaltete Herzensschrift* bezeichnet Manfred Schneider das „Anonymat des Verfassers, seine soziale und individuelle Unerkennbarkeit“

in der *BK* als „das autobiographische Inkognito“. ⁸⁾ Weil dieses Inkognito vielschichtig determiniert scheint, könnte man es wohl auch im literaturhistorischen Kontext des Krisenkomplexes seit dem endenden 19. Jahrhundert verstehen: Nietzsches „unzeitgemäße“ Kulturkritik an den „Bildungsphilistern“, Hofmannsthals Sprachskepsis, Freuds endgültige Liquidierung des idealistischen Ich durch die Annahme des Unbewußten - diese intellektuellen Phänomene waren allesamt implosionsartig genug, um einen scharfsinnigen Autobiographen zu veranlassen, ein Inkognito zu bewahren. Nicht zu übersehen ist jedoch, daß Benjamins Inkognito direkt mit seiner Schreibgegenwart, nämlich mit seinem Leben im Exil, verbunden ist.

Der Aufenthalt auf Ibiza von 1932, wo die Erinnerungsarbeit gezielt einsetzte, war für Benjamin bereits ein freiwillig vorweggenommenes Exil, weil es ihm als ein „Gebot der Vernunft“ erschien, „die Eröffnungsfeierlichkeiten des dritten Reichs durch Abwesenheit zu ehren“. ⁹⁾ Das Exil bringt aber bei ihm nicht nur den Verlust an Gegenwärtigem, sondern auch an Vergangenem mit sich. All dessen beraubt, was er bisher im Vaterland vollbracht hat, lebt der Exilant in der Fremde, wo das ihm Gehörige und Vertraute nicht mehr vorhanden ist. Wenn ihm in diesem „Augenblick einer Gefahr“ (I, 695) Kindheitsbilder aufblitzen, bleibt dem eine gespenstische Existenz im Ausland führenden Benjamin nur übrig, inkognito Trümmer der Vergangenheit zu sammeln, um „Abschiede ohne Wiedersehen“ ¹⁰⁾ zu nehmen. In der *BK*, die neben der Briefsammlung *Deutsche Menschen* (1936) eindeutig zur Kategorie der Exilliteratur gehört, ist der inkognitive Schreibstil aber - durch die Veröffentlichung unter Pseudonymen unterstrichen - gleichzeitig eine „notwendige Verfüllung“ ¹¹⁾ des deutsch-jüdischen Schriftstellers gegenüber dem Faschismus. Benjamin selbst hat 1936 in seinem Essay *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* den Begriff des Inkognitos in Zusammenhang mit der kriminologischen Identifizierung gebracht: „Am Anfang des Identifikationsverfahrens, dessen derzeitiger Standard durch die Bertillonsche Methode gegeben ist, steht die Personalbestimmung durch

Unterschrift. In der Geschichte dieses Verfahrens stellt die Erfindung der Photographie einen Einschnitt dar. Sie bedeutet für die Kriminalistik nicht weniger als die des Buchdrucks für das Schrifttum bedeutet hat. Die Photographie ermöglicht zum ersten Mal, für die Dauer und eindeutig Spuren von einem Menschen festzuhalten. Die Detektivgeschichte entsteht in dem Augenblick, da diese einschneidendste aller Eroberungen über das Inkognito des Menschen gesichert war. Seither ist kein Ende der Bemühungen abzusehen, ihn dingfest im Reden und Tun zu machen.“ (I, 550) ¹²⁾ Kriminalistischen Errungenschaften der Fotografie gilt Benjamins Augenmerk schon in der *KG*, wenn er Atgets menschenleere Aufnahmen mit denen eines „Tatorts“ (II, 385) vergleicht. Sein autobiographisches Inkognito ist ein strategisches Verfahren gegen die kriminologische Identifizierung, in deren Zentrum die Fotografie steht. Schneider schreibt: „Es geht ihm im Verfahren der *Berliner Kindheit* um den Versuch einer Schrift im Jenseits der universellen Identifizierungen der Subjekte, die die Staatsmächte betreiben.“ ¹³⁾ Die Kehrseite dieses Selbstschutzes ist aber Benjamins Abschaffung des Identitätsbegriffes, der von der Kriminalistik usurpiert wurde. Brechts Devise: „Verwisch die Spuren“ nimmt Benjamin als Kampfwort der Exilierten auf (II, 556 f.), weil die Idee der Identität nur noch dem Polizeidienst nützlich zu sein schien. Gerade in dem Zeitalter, wo die Fotografie ein bisher unerreichtes Mittel zur menschlichen Identifizierung bereitstellt, verschwindet die Identitätssuche des Autobiographen, und die Idee der Unerkennbarkeit des sich erinnernden und erinnerten Subjekts tritt auf.

3. Bild eines Fotoateliers

Im Zeitalter der Fotografie könnte man sich einen Autobiographen vorstellen, der mit fotografischen Dokumenten in aller Genauigkeit seine Lebensgeschichte wiedergeben will: Fotografie ergänzt zum einen, was schriftlich nicht mitzuteilen ist, sie bezeugt zum anderen die Wahrheit der Darstellung. Ein solcher Autobiograph hätte vielleicht versäumt, das

Medium Fotografie ernst zu nehmen, weil er immer noch am Topos der „heißen“¹⁴ Bekenntnisliteratur seit Augustinus hängt. Wenn der Stil der Erinnerung im Zeitalter der Fotografie dagegen durch das autobiographische Inkognito bestimmt ist, dann hat Benjamin in seiner Studie über Fotografie die Botschaft dieses Mediums herausgehört: den „Verfall der Aura“ (I, 646). Die *KG* beabsichtigt, diejenigen „historischen Spannungen“ zu rekonstruieren, die im „Abstand von neunzig Jahren, der die Heutigen von der Daguerreotypie trennt“ (II, 385), bestehen: Wenn die frühen Fotografien der „vorindustriellen Blütezeit“ (II, 368) den Heutigen „so schön und unnahbar“ (II, 385) erscheinen, so gerade deshalb, weil jene Aura, die den „Inkunabeln der Photographie“ (II, 376) des ersten Jahrzehnts zum letztenmal innewohnte, uns unwiderruflich verlorengegangen ist. Die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (II, 378), ist verschwunden. Benjamin entdeckt „ein erschütterndes Zeugnis“ (II, 375): ein frühes Foto von Kafka. Kafka als Kind erscheint darauf im Fotoatelier entstellt durch phantasmagorische Inszenierungen, die eine Aura „vortäuschen“ (II, 377). Diese „vorgetäuschte“ Pseudo-Aura illustriert Verfall der Aura. Ihre Abwesenheit zeigt sich exemplarisch in der Begierde, sie durch künstlich-künstlerische Inszenierungen vorzugaukeln. Daher hebt Benjamin die große Leistung von Atget hervor, der „die stickige Atmosphäre“ (II, 378) der Porträtfotografie in der „Verfallsepoche“ (II, 376) „desinfiziert“ (II, 378). Seine Arbeit, gegenüber einer Pseudo-Aura „die Wirklichkeit abzuschminken“ (II, 377), praktiziert als ästhetische Opposition „die Zertrümmerung der Aura“ (II, 379). Seine menschenleeren, stimmungslosen Aufnahmen sind für Benjamin heilsam, weil er die phantasmagorische Ästhetisierung der Fotografie zum Jahrhundertende als „die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts“ (II, 377) erkennt. Mit dieser Ohnmacht geht in Benjamins Sicht „die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums“ (ebd.) einher, dessen verunglückte Rezeption der Technik später zur Katastrophe des Ersten Weltkriegs führte.

Der stofflich und motivisch enge Zusammenhang zwischen der *KG* und der *BK* ist in jenem Foto Kafkas am deutlichsten, das Benjamin eben den Verfall der Aura kundtut. Im Stück *Die Mummerehlen* erzählt er in der Ich-Form, das heißt als eigene Erfahrung, von ebendiesem Porträt Kafkas. Es handelt sich um eines „jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich von einem Gartentisch ergießen.“ (IV, 261)¹⁵⁾ In diesem Bild gipfelt Benjamins autobiographisches Inkognito: Er schildert das Foto eines Anderen als sein fotografisches „Selbstportrait“ (IV, 996). Das Verhältnis seines Inkognitos zur Fotografie kann von hier aus gedeutet werden. Dieses Medium bleibt nicht ohne Folgen für die Erinnerung. Proust hat bekanntlich das fotografische Gedächtnis der registrierenden *mémoire volontaire* zugeordnet. Die in Fotos gespeicherte Vergangenheit ermöglicht keine auratische Selbstbegegnung, wie sie die *mémoire involontaire* gewährt. Benjamin seinerseits schrieb: „Die ständige Bereitschaft der willentlichen, diskursiven Erinnerung, die von der Reproduktionstechnik begünstigt wird, beschneidet den Spielraum der Phantasie.“ (I, 645) Dem läßt sich hinzufügen, daß die fotografische Reproduktion eine ungeheure Erweiterung der *mémoire volontaire* bedeutet. Die Fotografie entauratisiert das Vergangene durch Registratur. (Sie entmutigt daher literarische Bemühungen, auf diesem Weg das Leben wiederzugeben.) Trotzdem, oder gerade deshalb, wollen die damaligen Fotoalben, in der Regel Sammlungen der Aufnahmen aus dem Fotoatelier, durch phantasmagorische Szenerien die entauratisierte Vergangenheit wieder reauratisieren. So fand Benjamin im Fotoalbum seiner Familie nichts als „Schande“ (II, 375). Eine solche Absicht der wilhelminischen Bürgerklasse mußte in den Augen des in den dreißiger Jahren Exilierten allzu naiv erscheinen, wünschte man doch

mühevoll dasselbe, was die Kriminologie in der Fotografie sucht, und zwar die Einmaligkeit eines Individuums und dessen Spuren. Dem von der Polizei usurpierten Identitätsbegriff hängt das Bürgertum nicht nur ahnungslos an, sondern es mobilisiert auch allerlei Kunstgriffe zu diesem Zweck. Deshalb ist Benjamins autobiographisches Inkognito als negative Konsequenz daraus zu begreifen. Indem es das Portrait des Anderen in den autobiographischen Text hineinzieht, unterläuft es den Schein des unverwechselbar einmaligen, auratischen Individuums, der sich am Gesicht festmacht. Mit dem „Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Platz“ (IV, 396), das gerade diese „stickige Atmosphäre“ als ihr Gegenteil hervorruft, betreibt Benjamins Inkognito hier heimlich die „Zertrümmerung der Aura“. Das durch die extreme Situation des Exils erzwungene Inkognito schlägt um in die zeitgemäße Strategie gegenüber dem Verfall der Aura.

Das Bild des Fotoateliers kommentiert Bernd Witte: „Das ungekennzeichnete Selbstzitat verdeckt und enthüllt zugleich die Identifikation Benjamins mit dem Prager Autor“. ¹⁶⁾ Daß der Identifikationsgegenstand dabei Kafka ist, ist gewiß von Bedeutung. Im Essay *Franz Kafka* von 1934 tragen zwei von vier Kapiteln Überschriften, die aus der *BK* stammen. Benjamin sieht Kafkas Werke von extremen wie exemplarischen, ihm selbst vertrauten Lebensverhältnissen bestimmt. Im zweiten Kapitel *Ein Kinderbild* behandelt er erneut jenes Foto Kafkas mit ähnlichem Wortlaut, um das Atelier als die Quelle der „Begierde“ Kafkas nach „frischem“ und „freiem“ Raum, nämlich nach dem „neuen Erdteil“ Amerika bzw. nach dem „Naturtheater von Oklahoma“ (II, 417) zu markieren. Benjamins Deutung konzentriert sich auf die Figuren und ihre Gesten, weil er jede Interpretation der Kafkaschen Welt nach der „theologischen Schablone“ (II, 425) ausdrücklich ablehnt: „Kafkas Werk stellt eine Erkrankung der Tradition dar.“ ¹⁷⁾ Kafka opfert die tradierbare Wahrheit bzw. Weisheit für die Tradierbarkeit selbst: Seine Texte sind so angelegt, Erzählung ohne „Lehre“, und zwar „Haggadah“ ohne „Halacha“ (II, 420) zu sein. Im genauen Gegenteil zu dem (verschwindenden)

auratischen „Erzähler“ im Essay *Der Erzähler*, der „Rat wissen“ (II, 442) kann, weil er auf der mündlichen Kommunikation innerhalb einer durch das Handwerk noch bestimmten gemeinschaftlichen Tradition fußt, erweist sich Kafka als ein Erzähler, der auf auratische Autorität verzichtet. Charakteristisch dafür ist die Figurengruppe, die über die Ratlosigkeit hinaus die „Torheit“¹⁸⁾ verkörpert: die Gehilfen, die Studenten, Narren usw. Gerade diese „Unfertigen und Ungeschickten“ (II, 415), deren Torheit so schrankenlos ist, daß sie gar keine Moral enthält, zeigen, daß Kafka von einer auratischen Erzählkunst weit entfernt ist. In Benjamins Augen zeigt sich Kafkas „Zertrümmerung der Aura“ gerade darin, daß er seine Hoffnung einzig in die Tugend der Torheit setzt, die uns weder raten noch helfen kann. Von dieser „kleinen widersinnigen Hoffnung“¹⁹⁾ ausgehend, untersucht Benjamin im dritten Kapitel *Das bucklicht Männlein* den Figurenkreis Kafkas, der die „Entstellung“ (II, 431) ausdrückt. Sie ist „die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen“. (ebd.) Entstellt ist, was vergessen ist. Und als „Urbilde der Entstellung“ (ebd.) wird hier das „bucklicht Männlein“ herbeigerufen, das die rätselhafte Inkarnation der gleichnamigen Figur im Schlußstück der *BK* ist.²⁰⁾ Die entstellten Figuren sind zwar vergessen, aber als „Behältnisse des Vergessens“ (II, 430) treten sie dem Vergessen des Vergessens entgegen. Sie „bedeuten durch ihre verschwiegene Sichtbarmachung der 'Vergessenheit' zugleich ein aufgeschobenes Erwachen“²¹⁾. Die Entstellung im Kafka-Essay bezieht sich also geschichtsphilosophisch auf das *Passagen-Werk*, das durch Phantasmagorien hindurch auf das „Erwachen“ aus dem modernen „Traumschlaf“ (V, 494) abzielt. Hier kommen wir auf das Fotoatelier in *Mummerehlen* zurück. Was dort entstellt erscheint, ist gerade das Kind inmitten der phantasmagorischen Szenerie: „Ich bin entstellt vor Ähnlichkeiten mit allem, was hier um mich ist.“ (IV, 261) So läßt sich sagen, daß dieses entstellte Kind durch die Vermittlung der Kafkaschen Figuren eine geschichtsphilosophische Tragweite erreicht. Benjamins Bild ist kein privates, es besitzt im Verweis auf Kafka einen kollektiven Gehalt:

„Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion.“ (I, 611)

4. Das fotografische Erinnern

Während Proust dank der *mémoire involontaire* dem fotografischen Gedächtnis Konkurrenz machte, versuchte Benjamin demgegenüber, gerade die Fotografie für die *mémoire involontaire* fruchtbar zu machen. In der *BC* überlegt er: „Jeder kann sich Rechenschaft davon ablegen, daß die Dauer, in der wir Eindrücken ausgesetzt sind, ohne Bedeutung für deren Schicksal in der Erinnerung ist. Nichts hindert, daß wir Räume, wo wir vierundzwanzig Stunden waren, mehr oder weniger deutlich im Gedächtnis halten, und andere, wo wir Monate verbrachten, ganz vergessen. Es ist also durchaus nicht immer Schuld einer allzukurzen Belichtungsdauer, wenn auf der Platte des Erinnerns kein Bild erscheint. Häufiger sind vielleicht die Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt. Im Mittelpunkt dieser seltenen Bilder aber stehen stets wir selbst. Und das ist nicht so rätselhaft, weil solche Augenblicke plötzlicher Belichtung gleichzeitig Augenblicke des Außer-Uns-Seins sind und während unser waches, gewohntes, taggerechtes Ich sich handelnd oder leidend ins Geschehen mischt, ruht unser tieferes an anderer Stelle und wird vom Chock betroffen wie das Häufchen Magnesiumpulver von der Streichholzflamme. Dies Opfer unseres tiefsten Ichs im Chock ist es, dem unsere Erinnerung ihre unzerstörbarsten Bilder zu danken hat.“ (VI, 516) Dieser metaphorische Gebrauch der Fototechnik zeigt, daß die *KG* über einen stofflichen und motivischen Einfluß hinaus auch einen methodischen auf die Benjaminsche Erinnerungsästhetik ausgeübt hat. Bei der Fotografie begegnet man, so heißt es in der *KG*, „etwas Neuem und Sonderbarem“ (II, 370). „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge

spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“ (II, 371) Der Fotoapparat eröffnet eine neue Dimension des Ich, die das Bewußtsein bisher nicht kannte: das „Optisch-Unbewußte“ (ebd.). Angesichts des Unbewußten ist eine reflektierende Erinnerung unmöglich, die im Rückblick narzißtisch sich selbst suchte. Gleichzeitig mit dem fotografischen Zerschneiden des idealistischen Spiegels der Selbstreflexion treten unbewußte Schichten des Ich zutage. Diese genau provozieren und affizieren Benjamins fotografische *mémoire involontaire*. Um die unbewußte Vergangenheit zu erreichen, erinnert sich Benjamin fotografisch: „Augenblicke des Außer-Uns-Seins“, wo „das tiefste Ich“ bzw. das Unbewußte unversehens sichtbar wird, sind nur mit „plötzlicher Belichtung“ des fotografischen Erinnerns erfaßbar. Die mechanisch kontextlose, blitzschnelle Wahrnehmung der Fotografie in den Erinnerungsvorgang metaphorisch übertragend, konzipiert Benjamin hier ein ins Unbewußte dringendes Erinnern. Es fokussiert im scharfen Gegensatz zum „Fotoatelier“ einen keineswegs inszenierbaren Augenblick, kann doch nur so das dem Bewußtsein Entzogene in Erscheinung treten. Eine inszenierende Erinnerung würde dagegen das Phantombild des autonomen, sich setzenden Ich als Pseudo-Aura wieder evozieren, wie das traurige Bild Kafkas im prächtigen Fotoatelier.

In seinem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* von 1939 schreibt Benjamin: „Wenn man das Unterscheidende an den Bildern, die aus der *mémoire involontaire* auftauchen, darin sieht, daß sie eine Aura haben, so hat die Photographie an dem Phänomen eines ‚Verfalls der Aura‘ entscheidend teil.“ (I, 646) In diesem Passus erklärt Benjamin, warum Proust das fotografische Gedächtnis der *mémoire volontaire* zugeordnet hat. Muß dann seine fotografische *mémoire involontaire* als ein absichtliches Paradoxon gelten? Fotografie nimmt das Bild des Menschen auf, „ohne ihm dessen Blick zurückzugeben“. (ebd.) Nach der neuen Definition der „Aura“ im zweiten Baudelaire-Aufsatz: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen beehren, den Blick aufzuschlagen.“ (I, 646 f.),

läßt sich sagen, daß die Fotografie die nicht-auratische Wahrnehmung par excellence impliziert. Das literarische Korrelat zu dieser Wahrnehmung entdeckt Benjamin in der Lyrik Baudelaires: die „blicklosen Augen“ (I, 649), die dem auratischen Glücksmoment der Blickerwiderung entsagen. Aus dieser unfruchtbaren, denaturierten Natur in der Lyrik Baudelaires entnimmt Benjamin aber die authentische Erfahrung des modernen Lyrikers angesichts der anonym erstarrten Seelenlandschaft des Großstadtmenschen und der kapitalistischen Zirkulation der Ware.²²⁾ Baudelaires radikalen Traditionsbruch begrüßend, greift Benjamin andererseits in seiner Foto-Metaphorik noch einmal auf eine augen-blickliche Erfahrung der *mémoire involontaire* zurück: Der blicklose Fotoapparat wird durch den „Verfall der Aura“ hindurch zu einem Augen-Blick der Kamera als Medium des unbewußten Gedächtnisses. Diese Wiederaufnahme des Blickerwiderungsmotivs ist jedoch nicht mit dem „restaurativen Willen Prousts“ (I, 640) identisch, den Benjamin trotz seiner Wertschätzung der *Suche nach der verlorenen Zeit* feststellte. Die auratische Erfahrung findet nämlich bei Proust ohne Kontakt mit dem Kollektiven das letzte Refugium in der Lebenswelt des einsamen Individuums. Bei Benjamin handelt es sich dagegen um einen experimentellen Umschlag: Der Träger des Blickerwiderungsmoments ist gerade die nicht-auratische Wahrnehmung des blicklosen Fotoapparats. Die Erinnerung im Zeichen der Fotografie behandelt nicht nur Fotos, sondern sie integriert die Technik dieses Mediums als ihr inneres Prinzip. Die Fotografie wird damit zur Leittechnik. So ist es kein Wunder, daß Adorno die Erinnerungsbilder in der *BK* als „Märchenphotographien“ bezeichnen konnte.²³⁾ Auch Benjamin selber gab den ersten Kindheitsbildern, die 1928 in der *Einbahnstraße* veröffentlicht und später in die *BK* aufgenommen wurden, den Titel *Vergrößerungen*.

Benjamins fotografisches Erinnern entspringt nicht von ungefähr seinem surrealistisch avantgardistischen Versuch in der *Einbahnstraße*, aus Aphorismen und kurzen Prosastücken ein Buch als Anti-Buch zu konstruieren. Entsprechend der Diagnose in seinem Stück *Vereidigter*

Bücherrevisor, „daß das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgehe“ (IV, 102), verleiht Benjamin seinem Buch eine unkonventionelle Gestalt: eine Montage von allerlei „Denkbildern“, die jeweils mit Schildern von Reklamen und Anzeigen, wie sie auf der Straße in der Großstadt zu sehen sind, als Überschriften ausgestattet sind. So schreibt Josef Fürnkäs: „Die Straße kann Bücher und Bibliotheken ersetzen, das Buch selbst definiert sich mit Rücksicht auf die Straße.“²⁴⁾ Neue Medien wie Reklame, Film und illustrierte Zeitungen, die sich auf die anonyme Großstadtmasse richten, veränderten in den zwanziger Jahren das Tempo und den Modus der Rezeption und ließen „die archaische Stille des Buches“ (IV, 103) endgültig hinter sich. Weil die „Verdrängung des Buches aus dem Zentrum des öffentlichen Interesses durch die neuen Medien“²⁵⁾ die in der Bildungskultur des 19. Jahrhunderts konkurrenzlose Herrschaft der Bücher unterminierte, zielt Benjamins experimenteller Formversuch auf die destruktive Erneuerung der Schriftkultur bzw. „Aufschreibesysteme“²⁶⁾, indem er die „Straße“ als privilegierten Ort der Massenkommunikation zur Strukturmetapher seines eigenen Buches aufwertet. Damit wird die Wahrnehmung der neuen Medien spielerisch in Benjamins Denk- und Schreibweise assimiliert. Symbolisch dafür ist, daß eine Fotomontage von Sascha Stone den Einband der 1928 veröffentlichten Originalausgabe bildet. Ernst Bloch bezeichnet in *Erbschaft dieser Zeit* (1935) die experimentelle Prosaform der *Einbahnstraße* als „Photomontage“²⁷⁾. Unter dem Bannkreis dieser Straßenmetapher steht das fotografische Erinnern, das sich als Gegensatz zur Verinnerlichung augenblicklich und blitzschnell ereignet. Angesichts der Großstadtkultur, die aus einer Kette von „Chockerlebnissen“ (I, 653) besteht, kann man sich nicht mehr nur Kontemplationen hingeben. Der Erinnerungsakt selbst folgt dem veränderten Tempo und Modus der Wahrnehmung.

5. Märchenzauber des „bucklichten Männleins“

Das fotografische Erinnern thematisiert Benjamin versteckt in einem

Denkbild der *BK*: Im Schlußstück *Das bucklichte Männlein* scheint eine entsprechende Erinnerungstheorie impliziert. Während bei Goethe am Ende der Autobiographie „das Dämonische“ auftritt, dessen unheimliche Macht das Leben des Dichters im geheimen gesteuert haben soll, erscheint bei Benjamin die bekannte Märchenfigur aus *Des Knaben Wunderhorn* im letzten, genau dreißigsten Stück. Indem sie „den Halbpart des Vergessens“ (IV, 303) eintreibt, verwaltet sie die vergessene Vergangenheit des autobiographischen Subjekts. Als Vertreter des unbewußten Gedächtnisses eines Menschen²⁸⁾ wird sie somit zum zwar unsichtbaren, doch eigentlichen Subjekt des Erinnerns berufen. Bemerkenswert ist, daß Benjamin dieses Gedächtnis auf die technisch reproduzierbaren Bilder bezieht. Deutlich ist hier die Kontinuität des fotografischen Erinnerns in der *BC* zu diesem Denkbild.²⁹⁾ „Ich denke mir, daß jenes 'ganze Leben',“ von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat. Sie flitzen rasch vorbei wie jene Blätter der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unserer Kinematographen waren. Mit leisem Druck bewegte sich der Daumen an ihrer Schnittfläche entlang; dann wurden sekundenweise Bilder sichtbar, die sich voneinander fast nicht unterscheiden. In ihrem flüchtigen Ablauf ließen sie den Boxer bei der Arbeit und den Schwimmer, wie er mit seinen Wellen kämpft, erkennen. Das Männlein hat die Bilder auch von mir. Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Brauhausberge mit den Falten und auf meiner Eisbahn bei der Blechmusik, vorm Nähkasten und über meinem Schubfach, im Blumeshof und wenn ich krank zu Bett lag, in Glienicke und auf der Bahnstation. Jetzt hat es seine Arbeit hinter sich. Doch seine Stimme, welche an das Summen des Gasstrumpfs anklingt, wispert über die Jahrhundertschwelle mir die Worte nach: 'Liebes Kindlein, ach, ich bitt, / Bet fürs bucklicht Männlein mit.'“ (VI, 304)³⁰⁾ Das bucklichte Männlein wohnt seit Brentanos und Arnims Sammlung deutscher Volks- und Kunstlieder *Des Knaben Wunderhorn* (1806-08) in der Bücherwelt. Aber die

in seinem Besitz stehenden Bilder, „die sich voneinander fast nicht unterscheiden“, haben sich am Ende des 19. Jahrhunderts nun der technischen Welt angenähert, seit die Reihenfotografie von Eadweard Muybridge Bewegung in serielle Bilder zu bringen wußte. Das Optisch-Unbewußte, das in solchen Bildern zur Erscheinung kam, inspirierte nicht nur impressionistische Maler wie Monet und Degas, sondern auch futuristische Maler wie Picasso und Delaunay zur neuen Gestaltung. Diese Foto-Experimente wurden aber bald von der Geburt des Films (im Jahre 1895) überholt. Diese Entwicklung mußte das bucklichte Männlein, auf der Schwelle der Jahrhundertwende stehend, gesehen haben. Das märchenhafte Wesen, das aus dem philologischen Diskursraum des 19. Jahrhunderts zitiert wird, nimmt daher gerade mit seinem Märchenzauber das im 20. Jahrhundert kommende Wunder der Technik, d.h. die „Filmwirklichkeit“ (V, 1026), vorweg. Deshalb besteht der „Halbpart des Vergessens“, das vom Männlein bewahrte bewußtlose Gedächtnis, aus filmhaften Bildern.

In diesem Passus bringt die *BK* im Unterschied zur *BC* das bewußtlose Gedächtnis in Zusammenhang mit bestimmten kollektiven Medien: Märchen und Film. Die fotografische *mémoire involontaire* gewinnt nach der Nivellierung des neuzeitlichen Individuums nur in Verbindung mit einem kollektiven Gedächtnis ihren Gehalt. Benjamin verliert zeit seines Lebens nicht das Vertrauen zum Märchen. Das Märchen ist, schreibt er, „Kunde von den frühesten Veranstaltungen, die die Menschheit getroffen hat, um den Alp, den der Mythos auf ihre Brust gelegt hatte, abzuschütteln.“ Der befreiende Zauber des Märchens „bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen. Diese Komplizität empfindet der reife Mensch nur bisweilen, nämlich im Glück; dem Kind aber tritt sie zuerst im Märchen entgegen und stimmt es glücklich.“ (II, 458) Daß die Märchenfigur des bucklichten Männleins dabei in der Jahrhundertwende ihren Wohnsitz vom philologischen Bereich in das technische Medium Film verlegt, deutet Benjamins Denkbild an. So ist seine spontane Liebe zu „Mickey Maus“ und

Chaplins Slapstick-Märchen kein Wunder. Hier nehmen auch die „unfertigen und ungeschickten“ Nebenfiguren Kafkas ihren rechten Platz ein, denn die „Märchen für Dialektiker“ (II, 415) von Kafka begreift Benjamin als „die letzten Verbindungstexte zum stummen Film“ (II, 1257): „Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente beweisen das. Die Lage der Versuchsperson in diesen Experimenten ist Kafkas Lage.“ (II, 436) Die „Selbstentfremdung des Menschen“ (II, 1257) angesichts der hoch entwickelten Technologie erfährt einzig im Film, dialektisch innerhalb der Technik, „eine höchst produktive Verwertung“ (IIV, 369). Die in Experimenten zerstückelten Körper finden dort ihren Ausdruck. Der Begriff der Technik verändert sich also mit dem Film. Nach diesem optimistischen Modell einer zweiten, experimentellen Technik, das Benjamin zu Beginn der dreißiger Jahre entwickelte, hört die Technik auf, es „auf Beherrschung der Natur“ abzusehen, sondern zielt „auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschen“ (IIV, 359) ab. Das Glücksmoment des Märchens wird gemäß dem Ende des Buchmonopols durch das bucklichte Männlein in den Film vermittelt. Deshalb schließen Benjamins Erinnerungen mit der Antizipation des Films. Die entstellten Knaben (Kafka/Benjamin) im Fotoatelier hätten im kollektiven Raum des Kinos durch das taktische Spielmoment des Films ihre Chance der Emanzipation. Dort wäre der Mensch mit seinem bisher unbekanntem Körper frei vom Wiederholungszwang des neuzeitlichen Individuums zur „Beherrschung der Natur“. Im Bewußtsein des Bankrotts dieses Menschenmodells überläßt Erinnerung im Zeitalter der Fotografie ihren Gehalt dem angehenden Massenmedium des 20. Jahrhunderts. Die „Märchenphotographie“ konvergiert also, so muß Adornos Bezeichnung für Kindheitsbilder Benjamins verstanden werden, mit dem Märchen des Films.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Benedikt Jeßing: Dichtung und Wahrheit, in: Goethe Handbuch Bd. 3, Stuttgart und Weimar 1997, S. 280.
- 2) Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Werner R. Lehmann, 1967 Hamburg, S. 140.
- 3) Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, übersetzt von Dietrich Leube, Hamburg 1979, S. 119.
- 4) Walter Benjamin: Briefe 1931-1934, Frankfurt 1998, S. 61.
- 5) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I-VII, Frankfurt 1972 ff. Benjamin wird im Folgenden nach dieser Ausgabe durch Angabe des Bandes und der Seitenzahl im Text zitiert.
- 6) Neben den genannten Texten führt Rolf H. Krauss noch zwei Texte Benjamins über die Fotografie an, nämlich *Pariser Brief II, Malerei und Photographie* (1936) und die Rezension von Gisèle Freunds Buch *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1937). Die *Berliner Kindheit* fällt aber nicht in den Blick des Kunsthistorikers. Rolf H. Krauss: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie, Stuttgart 1998.
- 7) Einen genauen Bescheid über die *Fassung letzter Hand* gibt Bernd Witte: Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin, in: DVJS 58, 4 (1984), S. 570-592. Diese in dem VII. Band der *Gesammelten Schriften* enthaltene Fassung zeigt, daß die Reihenfolge der einzelnen Stücke 1938 entgültig bestimmt wurde und die Hälfte der Texte noch einmal mehr oder weniger gekürzt wurden. Ich stütze mich aber besonders auf die erste Fassung: 1) Weil es mir um die Relektüre der *BK* im Zusammenhang mit der *KG* von 1931 geht, ist die zeitliche Nähe der früheren Fassung mit der *KG* vorteilhaft. 2) Der Text wird hier in Rücksicht auf seine Zeitgebundenheit interpretiert. Die spezifische Schreibsituation Benjamins bewahrt sich eher in der früheren Fassung. 3) Im Vergleich der Exposés zum *Passagen-Werk* von 1935 und 1939 beobachtet man, daß sich bei Benjamin in den letzten Lebensjahren pessimistische Tendenzen verstärkten, die ihn zur Wiederaufnahme von theologischen Begriffen führten. Man kann annehmen, daß die sog. *Fassung letzter Hand* unter einer modifizierten geschichtlichen Erfahrung im Verhältnis zur ersten Hälfte der 30er Jahre entstand.
- 8) Manfred Schneider: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 117.
- 9) Benjamin: Briefe 1931-1934, S. 91. Vgl. auch Benjamins Kommentare zum

- Brechtschen Gedicht *Verwisch die Spuren* (II, 556).
- 10) Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt 1996, S. 9.
 - 11) Benjamin: Briefe 1931-1934, S. 276.
 - 12) Alphonse Bertillon war in den 1880er Jahren Chef des polizeilichen Identifizierungsdienstes in Paris. Vgl. hierzu Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt 1995, S. 316 ff.
 - 13) Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 117.
 - 14) Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 9-113.
 - 15) Diese Passage streicht die *Fassung letzter Hand*. Vgl. Anmerkung 7 und 30.
 - 16) Bernd Witte: *Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck 1985, S. 9.
 - 17) Walter Benjamin/Gershom Scholem: *Briefwechsel*, hrsg. von Gershom Scholem, Frankfurt 1980, S. 272.
 - 18) Ebenda.
 - 19) Benjamin/Scholem: *Briefwechsel*, S. 116 f.
 - 20) Irving Wohlfarth: *Märchen für Dialektiker. Walter Benjamin und sein bucklicht Männlein*, in: *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, hrsg. von Klaus Doderer, Weinheim und München 1988, S. 121-176.
 - 21) Josef Fürnkäs: *Walter Benjamins Inkognito authentischer Erfahrung*, in: *Walter Benjamin, Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, hrsg. von Gérard Raulet und Uwe Steiner, Bern 1998, S. 113
 - 22) Vgl. Josef Fürnkäs: *Aura*, in: *Benjamins Begriffe*, hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Frankfurt 2000.
 - 23) Theodor W. Adorno: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1990, S. 76.
 - 24) Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin - Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart 1988, S. 235. Vgl. hierzu besonders das Kapitel *Das Ende des Buches oder die Schrift der Straße*, S. 223-252.
 - 25) Ebenda.
 - 26) Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*, München 1995.
 - 27) Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1962, S. 369.
 - 28) Vgl. Freuds Differenzierung zwischen dem gedächtnislosen Bewußtsein und dem bewußtlosen Gedächtnis in *Jenseits des Lustprinzips* von 1920. In *Über einige Motive bei Baudelaire* zitiert Benjamin Freuds These aus diesem Text, „daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe

System miteinander unverträglich sind“. Erinnerungsreste sind vielmehr „oft am stärksten und haltbarsten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewußtsein gekommen ist“ (I, 612 f.). Zu weiteren Parallelen zwischen Benjamin und Freud hinsichtlich des Gedächtnisses sei verwiesen auf Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt 1994, S. 35-38.

- 29) Vgl. hierzu auch ein Fragment Benjamins *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* (II, 1064).
- 30) Die *Fassung letzter Hand* streicht diesen Passus, ebenso das fotografische „Selbstportrait“ in *Die Mummerehlen*. Daraus zieht Schneider Schlüsse auf die Tendenz der Benjaminschen Umarbeitung von 1938. Er begreift sie als Akzentverschiebung von der fotografischen „Visualität“ zur telefonischen „Akustik“. (Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 123) So lautet seine sehr gewagte These: „Im Zeichen der Telephonerinnerungen steht die gesammte *Berliner Kindheit*.“ (S. 108) Ich schlage dagegen vor, Benjamins Umarbeitung mit Rücksicht auf den damals vertieften Pessimismus Benjamins zu verstehen, der mit dem Siegeszug des Nationalsozialismus einhergeht. Als dessen Ausdruck ist seine verstärkte Wiederaufnahme der messianischen Begriffe im letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* von 1940 zu begreifen.

(慶應義塾大学大学院後期博士課程)