

Title	Goethesche Naturauffassung und Benjaminsche Geschichtsauffassung
Sub Title	ベンヤミンにおけるゲーテ自然学の受容
Author	桑川, 麻里生(Kumekawa, Mario)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.20 (2003. 3) ,p.94- 110
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特別寄稿
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20030331-0094

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.

Goethesche Naturauffassung und Benjaminsche Geschichtsauffassung

KUMEKAWA, Mario

1. Einleitung: *homme de lettres*

Der esoterische Stil der Schriften von Walter Benjamin reflektiert in sich verschiedene Denkart und philosophische Traditionen von Europa wie Platonismus, Messianismus und Mystik aus der jüdischen Tradition, Neue Kantische Schule sowie Hegelsche- oder Marxistische Geschichtsphilosophie. Jedoch hat Benjamin diese Denkmethode immer auf seine eigene Weise interpretiert und neu angewendet. Deswegen muss es eine schwierige Aufgabe sein, die eigenartigen und komplizierten Schriften von Benjamin im historischen Kontext der europäischen Geistesgeschichte zu betrachten. Trotzdem kann man den Einfluss von Johann Wolfgang von Goethe auf die philosophischen und literarischen Tätigkeiten Benjamins mit Erfolg untersuchen, weil Goethe einer der wenigen ist, mit denen sich Benjamin sein ganzes Leben beschäftigt und unter deren Einfluss er die Grundlage seiner Wissenschaftstheorie formuliert hat. Goethe ist bekanntlich einer der wichtigsten Vorbilder des Denkens für Benjamin. Hannah Arendt, die Benjamin auch persönlich gut kannte, bezeichnete Goethe als den wichtigsten Denker für ihn.

„Ich könnte sagen, daß er gelehrt, aber durchaus kein Gelehrter war; daß sein Hauptthema Texte und Textinterpretationen waren, aber daß er kein Philologe war; daß ihn nicht Religion, aber Theologie und theologische Auslegung, die immer die Unantastbarkeit, die Heiligkeit des Textes vorausgesetzt, fasziniert hat, aber er war weder ein Theologe noch sonderlich

an der Bibel interessiert; daß er ein Schriftsteller war, sein größter Ehrgeiz aber darin bestand, einen nur aus Zitaten zusammengesetzten Text herzustellen. Er hat Proust und Baudelaire ins Deutsche übersetzt, aber er war kein Übersetzer; er hat unzählige Buchbesprechungen und eine Reihe klassischer Essays über tote und zeitgenössische Schriftsteller und Dichter verfaßt, aber er war kein Literaturkritiker; er hat Bücher über das deutsche Barock und die deutsche Romantik geschrieben, und er starb über einem groß angelegten Werk über das französische neunzehnte Jahrhundert, aber weder war er ein Historiker noch ein Literaturhistoriker. Ich werde hier zu zeigen versuchen, daß er dichterisch dachte, aber er war weder ein Dichter noch ein Philosoph.“¹⁾

„Sieht man sich in Benjamins Schriften aus der vormarxistischen Periode um, so fällt bald auf, daß dem sogenannten Einfluß Brechts ein anderer, vermutlich entscheidenderer vorangegangen war: der Einfluß Goethes nämlich, also auch eines Dichters, in dessen Denken die Vorstellung vom Urphänomen bekanntlich im Zentrum steht. Das Urphänomen aber ist keine Idee, aus der sich eine philosophische oder theologische Theorie entwickeln ließe. Es ist vielmehr ein konkret und materiell Auffindbares, in dem Bedeutung (dies goetheschste aller Worte kehrt bei Benjamin immer wieder) und Aussehen oder Erscheinung, Wort und Ding, Idee und Erfahrung zusammenfallen.“²⁾

Arendt hat Benjamin weder einen Philosophen noch Schriftsteller, sondern einen „homme de lettres“ genannt. Mit der französischen Bezeichnung hat Arendt geschickt ausgedrückt, dass Benjamin ein Grenzen überschreitender Literat ist. Obwohl Benjamin in Freiburg, München, Berlin und Bern Philosophie studiert hatte, basiert seine Denkmethode und sein Stil des Schreibens nicht auf dem Hauptfluss der philosophischen Tradition von Europa. Wie Th. W. Adorno einige spätere Abhandlungen von Benjamin für nicht „genug dialektisch“ gehalten und nicht in die „Zeitschrift für Sozialforschung“ aufgenommen hat, war die Dialektik

bei Benjamin nicht die im Hegelschen Sinne. Auch die Schriften von Karl Marx hat Benjamin eigenartig verstanden. Arendt sah die Gründe für die sonderbare Interpretation darin, dass der Anfangsgrund bei Benjamin nicht die Philosophie ist, sondern die Literatur von Goethe. Obwohl Arendt schrieb, dass die Idee kein Thema für Benjamin war, benutzte er den Ausdruck manchmal, besonders in seinen früheren Schriften. Arendt hat es nicht präzise genug gesagt. Die Idee war auch Benjamins Thema, vielleicht sogar das wichtigste. Aber er hat die Ideen nie als abstrakte, metaphysische Sprache für ein philosophisches System behandelt. Sie sollten vielmehr durch kritische Auseinandersetzung mit den konkreten Phänomenen angeschaut werden. Eine solche Verbindung zwischen der idealen Welt und den konkreten Phänomenen hat er von Goethes Urphänomenlehre gelernt.

2. Ursprung und Urphänomen

Benjamin hat in seinem unvollendeten „Passagen-Werk“ auch erläutert, dass seine Methode der Geschichtsbeschreibung aus der Goetheschen Tradition stammt. Um die kapitalistische Kultur radikal zu kritisieren und die utopischen Momente darin erkennbar zu machen, sammelte Benjamin zahllose Ausschnitte aus den Schriften des neunzehnten Jahrhunderts, die die Pariser Passagen und die Stadt Paris beschreiben, und machte daraus Collagen und Montagen der Texte. Das ungeheuerere Sprachexperiment des Passagen-Werkes enthält nicht nur gesammelte Zitate, sondern auch Schriften von Benjamin und der zugehörigen Fragmente der als „N“ bezeichneten Gruppe des Nachlasses, in denen er seine Methode erklärt. Darin schreibt Benjamin, dass die surrealistische Methode des Passagen-Werkes auf der Naturanschauung Goethes beruht.

„Bei dem Studium der Simmelschen Darstellung von Goethes Wahrheitsbegriff, wurde mir deutlich, daß mein Begriff des Ursprungs im Trauerspielbuch eine strenge und zwingende Übertragung dieses goetheschen Grundbegriffs aus dem Bereich der Natur in den der Geschichte ist. Ursprung – das ist der aus dem heidnischen Naturzusammenhange in die jüdischen Zusammenhänge der Geschichte eingebrachte Begriff des Urphänomens. Nun

habe ich es in der Passagenarbeit auch mit einer Ursprungsergründung zu tun. Ich verfolge nämlich den Ursprung der Gestaltungen und Veränderungen der Pariser Passagen von ihrem Aufgang bis zu ihrem Untergang und erfasste ihn in den wirtschaftlichen Fakten. Diese Fakten, angesehen(n) unter dem Gesichtspunkt der Kausalität, also als Ursachen, wären aber keine Urphänomene; das werden sie erst, indem sie in ihrer selbsteigenen Entwicklung – Auswicklung wäre besser gesagt – die Reihe der konkreten historischen Formen der Passagen aus sich hervorgehen lassen, wie das Blatt den ganzen Reichtum der empirischen Pflanzenwelt aus sich herausfaltet. “³⁾

Das *Trauerspielbuch* heißt „der Ursprung des deutschen Trauerspiels“, die gescheiterte Habilitationsschrift von Benjamin, die wegen der allzu neuen und eigenartigen Theorie der Geschichtsbeschreibung von der Universität Frankfurt nicht akzeptiert worden war. In der Abhandlung hatte er versucht, die deutschen Trauerspiele des Barock, die mit den alten Tragödien oder den französischen Klassikern verglichen als epigonal betrachtet worden waren, wieder zu entdecken und durch ein akrobatisches Verfahren positiv zu schätzen. Jedes Trauerspiel ist zwar zweitklassig, zieht man seine künstlerische Leistung in Betracht, aber wenn man mehrere Stücke anschaut und sie als eine Ganzheit betrachtet, zeigt sich auch ein Ideal, wie bei einem Meisterwerk von höchster Vollendung. Nach der Auffassung von Benjamin soll jedes historische Phänomen in die Geschichte so eintauchen, wie sie um einen „Ursprung“ herum eine Konstellation bilden. Wie bei Goethe die Urpflanze in jeder einzelnen Pflanze in der stofflichen Welt vorkommt, bezieht sich eine Idee im Benjaminschen Sinn auf die phänomenale Welt. Der Ursprung ist eine Gestalt, in der eine Idee, die eigentlich zur Welt der Ewigkeit oder der Unzeitlichkeit gehört, z. B. die Idee des Trauerspiels, historische Phänomene anzieht. Das Prinzip, den Ursprung zu untersuchen, hat Benjamin von der früheren Arbeit über das barocke Theater, über die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und Karl Kraus bis zum Passagen-Werk fast unverändert beibehalten. In dem Sinne hatte Arendt Recht, als sie Goethe als den einzigen entscheidenden Denker für Benjamin bezeichnete.

3. Ideal und Idee

Die Methode für die Untersuchung von Idee und Ursprung beschreibt Benjamin in der ‚Erkenntniskritischen Vorrede‘ vom Trauerspielbuch.

„Der Stab von Begriffen, welcher dem Darstellen einer Idee dient, vergegenwärtigt sie als Konfiguration von jenen. Denn in Ideen sind die Phänomene nicht einverleibt. Sie sind in ihnen nicht enthalten. Vielmehr sind die Ideen deren objektive virtuelle Anordnung, sind deren objektiven Interpretation. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffs ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben. Daher ist es falsch, die allgemeinsten Verweisungen der Sprache als Begriffe zu verstehen, anstatt sie als Ideen zu erkennen. Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird um so tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen – im Sprachgebrauche Goethes: Ideale – sind die faustischen Mütter.“⁴⁾

Die faustischen Mütter treten im ersten Akt des zweiten Teils von „Faust“ auf, in der Szene ‚Finstere Galerie‘, wo Mephistopheles über die Wesen, die Mütter oder Göttinnen genannt werden, erzählt: „Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit“. Es darf nicht übersehen werden, dass an der eben zitierten Stelle Benjamin die Idee als „im Sprachgebrauche Goethes: Ideale“ bezeichnet. Das

heißt: bei Benjamin soll Idee von Ideal unterschieden werden. Die beiden sind zwar geistliche Wesen, die die künstlerischen Werke als Kunst bestehen lassen, aber während das Ideal in den Kunstwerken symbolisch geahnt werden soll, soll die Idee durch die kritische Betrachtung und Interpretation als ein Wort dargestellt werden. Die Idee und das Ideal sind so zwei Seiten eines Wesens. Benjamin hat in seiner Dissertationsschrift „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ die Kritik der Kunst, die nach den Ideen sucht, als den Kern der Tätigkeiten der Frühromantiker betrachtet und der Goetheschen Kunst entgegengesetzt. Nach der Betrachtung Benjamins schätzte Goethe die Kraft der Kunstkritik eigentlich nicht und hielt auch die Unterscheidung von Ideen und Ideal für nicht so wichtig.

„Der Inbegriff der reinen Inhalte, das Ideal der Kunst, läßt sich also als das Musische bezeichnen. Wie die innere Struktur des Ideals eine unstetige im Gegensatz zur Idee ist, so ist auch der Zusammenhang dieses Ideals mit Kunst nicht in einem Medium gegeben, sondern durch eine Brechung bezeichnet. Die reinen Inhalte als solche sind in keinem Werk zu finden. Goethe nennt sie die Urbilder. Die Werke können jene unsichtbaren – aber anschaulichen – Urbilder, deren Hüterinnen die Griechen unter dem Namen der Musen kannten, nicht erreichen, sie vermögen nur in mehr oder weniger hohem Grad ihnen zu gleichen. [...] Für Goethe waren die Werke der Griechen unter allen diejenigen, welche den Urbildern am nächsten kamen, sie wurden ihm gleichsam zu relativen Urbildern, zu Vorbildern. Als Werke der Alten weisen diese Vorbilder eine doppelte Analogie zu den Urbildern selbst auf; sie sind wie diese im doppelten Sinn des Wortes vollendet; sie sind vollkommen und sie sind vollbracht. Denn nur das völlig abgeschlossene Gebilde kann Urbild sein. Nicht im ewigen Werden, in der schöpferischen Bewegung im Formenmedium liegt nach Goethes Auffassung der Urquell der Kunst. Die Kunst selbst schafft nicht ihre Urbilder – diese beruhen vor allem geschaffenen Werk in derjenigen Sphäre der Kunst, wo diese nicht Schöpfung, sondern Natur ist. Die Idee der Natur zu erfassen und sie damit

tauglich zum Urbild der Kunst (zum reinen Inhalt) zu machen, das war im letzten Grund Goethes Bemühen in der Ermittlung der Urphänomene.“⁵⁾

Benjamin hat zwar mit dem Gedanken Goethes als Dichter stark mitgeschwungen und ist davon tief beeinflusst worden, hat jedoch im Unterschied zu Goethe versucht, sich mit der Problematik weder als Dichter noch als Künstler, sondern als Kritiker auseinander zu setzen. Der Versuch Benjamins könnte so aufgefasst werden, dass man in die Welt des Goetheschen Urphänomens mit der Kraft der frühromantischen Kritik einzugehen versucht. Benjamin hat sich also bemüht, das durch Kritik als Ideen darzustellen, was Goethe in seinem Werk als Ideal schildern wollte. Die Aufgabe von Benjamin war nicht die der Kunst, sondern der Wissenschaft.

Benjamin bezeichnete wie erwähnt die Gestalt, in der die Phänomene um eine Idee herum in der zeitlichen Welt vorkommen, als „Ursprung“. So kann der Blick, womit der Mensch den Ursprung anschauen soll, nicht in der Zeit liegen. Die historischen Phänomene sollen nicht nach der Zeitenfolge aufgefasst werden, sondern der Mensch übersieht mehrere Phänomene in einem Augenblick und zieht das Werden und das Vergehen gleichzeitig in Betracht, damit man das Bild, das die Phänomene um den Ursprung herum darstellen, anschaut. Das Bild ist der Ursprung.

„Es bleibt ihm [Benedetto Croce] verschlossen, wie die von ihm als *genetische Klassifikation* bezeichnete Betrachtung mit einer Ideenlehre von den Kunstarten im Problem des Ursprungs übereinkommt. Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung

einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet darliegt.“⁶⁾

4. Doppelsinn: die Natur und die Lehre

Auf die Weise übersetzte Benjamin die Goethesche Urphänomenlehre für die Naturforschung in die Methode, mit der historische Phänomene erfasst werden sollen. Der Unterschied zwischen den beiden Wissenschaftstheorien liegt darin, dass Benjamin versucht, nur die zur Sprache gewordenen historischen Momente, die als Begriffe erfasst worden sind, in einer virtuellen und objektiven Konstellation neu anzuschauen, während Goethe unmittelbar in der Naturwelt nach dem Urphänomen suchte. Bei Benjamin ist also das Verfahren um eine Stufe komplizierter. Jedoch heißt das nicht, dass er irgendeine Theoretisierung versuchte, sondern den Grundgedanken der Goetheschen Naturforschung, in der die Natur als konkret und einmalig erfahren werden soll, übernimmt die sprachphilosophische Wissenschaftstheorie von Benjamin. Denn die Goethesche Methode, mit der man die Dinge in der Naturwelt nicht vereinfacht in ein theoretisches System aufnehmen, sondern sie möglichst konkret und unmittelbar anschauen soll, fordert dem Menschen die Versenkung in jedes kleinste Detail und die Einsicht in einen spezifischen Gebrauch der Sprache, nämlich die Benennung. Nach der Auffassung von Benjamin sind das Detail die Einzelheiten, die so klein und konkret sind, dass sie den herkömmlichen Auffassungen und dem schon bestehenden und systematisierten Sprachgebrauch entgehen. Um in einer solchen Dimension Dinge aufzufassen, muss das mimetische Moment der Sprache völlig wirken. In den früheren Schriften hat Benjamin oft die „Namensprache“ den höchsten Zustand der Sprache genannt, aber „Name“ bedeutet bei dieser Bezeichnung kein Substantiv, sondern die Kraft der Sprache, die auswirken soll, wenn der Mensch der Welt als dem Konkretesten, nämlich als einem Unbekannten, entgegensteht. Benjamin verglich in dem Sinne die konkreteste

Betrachtung der Dinge mit der Benennung der Unbekannten.

Seien es die modernen Naturwissenschaften, sei es eine Geschichtsphilosophie, sei es eine Theologie, Goethe hat als Naturforscher jede Art der Theoretisierung abgelehnt. Das Verhältnis ist deshalb destruktiv, weil er die gewöhnliche Denkweise und den herkömmlichen Sprachgebrauch radikal verleugnet. Benjamin beschrieb in seinem Enzyklopädie-Artikel über Goethe, der damals jedoch nicht publiziert worden war, aus Sympathie für den Marxismus die spinozistische Naturanschauung von Goethe als den Gedanken, der gegen die Politik, die Theologie und sogar die Ästhetik im normalen Sinne geht.

„Dies naturgeschichtliche Studium konnte Goethe dem politischen Geschehen gegenüber nur noch spröder machen. Er begriff Geschichte nur als Naturgeschichte, begriff sie nur soweit sie an die Kreatur gebunden blieb. [...] Diese naturwissenschaftliche Richtung ging gegen die Politik, aber sie ging auch gegen die Theologie. In ihr hat der kirchenfeindliche Spinozismus des Dichters seine fruchtbarste Gestaltung gefunden. Wenn er gegen die pietistischen Schriften seines ehemaligen Freundes Jakobi auftritt, weil der die These aufstellt, die Natur verberge Gott, so ist für Goethe an Spinoza das Wichtigste, daß die Natur sowohl wie der Geist eine offenbare Seite des Göttlichen ist.“

„Damit gelangte er zur *Urpflanze*, die Schiller in dem berühmten ersten Gespräch mit dem Dichter für eine Idee erklärte, die aber Goethe nicht gelten lassen wollte, ohne ihr eine gewisse sinnliche Anschaulichkeit zuzusprechen. Goethes naturwissenschaftliche Studien stehen im Zusammenhang seines Schrifttums an der Stelle, die bei geringeren Künstlern oft die Ästhetik einnimmt. Man kann gerade diese Seite des Goetheschen Schaffens nur verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß er zum Unterscheide von fast allen Intellektuellen dieser Epochen nie seinen Frieden mit dem *schönen Schein* gemacht hat. Nicht die Ästhetik sondern die Naturanschauung versöhnte ihm Dichtung und Politik.“⁷⁾

„Goethe gehört zur Familie jener großen Geister, für welche es im Grunde eine Kunst im abgezogenen Sinne nicht gab. Ihm war die Lehre von dem Urphänomen aus der Naturwissenschaft zugleich die wahre Kunstlehre, wie es für Dante die Philosophie der Scholastik und für Dürer die technischen Künste waren.“⁸⁾

Die Anschauung, in der die Natur als die Offenbarung des göttlichen Wesens betrachtet wird, galt als eine Antithese gegen die modernen Naturwissenschaften, in denen die Dinge in der Naturwelt nur als objektive Gegenstände angesehen werden. Aber Goethe ist es schließlich nicht gelungen, so Benjamin, diese spinozistische Weltanschauung und jene Urphänomenlehre zu vereinen. Obwohl es das Ziel Goethescher Kunst war, das Ideal als Urphänomen in der empirischen Welt vorkommen zu lassen, ist schließlich unklar geblieben, wie die Dimension des Ideals und die der kreatürlichen Erfahrungen verbunden werden können. Die berühmte Verwirrung von Goethe über die Frage, ob die Urpflanze irgendwo auf der Welt als konkretes Einzelwesen existiert, soll sich auch auf die Aporie beziehen. Goethe hat nur intuitiv vorausgesetzt, dass irgendwo und irgendwie die beiden Dimensionen verbunden werden und nach Benjamins Auffassung passiert die Verbindung in der Sphäre der Kunst. Die Verwirrung bei Goethe liegt im Missverständnis, dass das auch in der Sphäre der Wissenschaften, des Erkennens, mögliche wäre, was in der Tat nur für Kunstwerke möglich ist. Benjamin weist in seiner größten Monographie „Goethes Wahlverwandtschaften“ darauf hin, dass der Zusammenhang zwischen Erscheinungen und Urbildern nicht erklärt worden ist. Hier wird auch der Unterschied zwischen dem Ideal, das in der Kunst erreicht werden soll, und der Idee, die durch die Kritik und die Wissenschaft dargestellt werden soll, betont.

„So erscheint ein Urgrund Goetheschen Forschens in der Natur nur hier (in den späteren Werken). Dieses Studium beruht auf bald naivem, bald auch wohl bedachterem Doppelsinn in dem Naturbegriff. Er bezeichnet nämlich

bei Goethe sowohl die Sphäre der wahrnehmbaren Erscheinungen wie auch die der anschaulichen Urbilder. Niemals hat doch Goethe Rechenschaft von dieser Synthesis erbringen können. Vergebens suchen seine Forschungen statt philosophischer Ergründung den Erweis für die Identität der beiden Sphären empirisch durch Experimente zu führen. Da er die wahre Natur nicht begrifflich bestimmte, ist er ins fruchtbare Zentrum einer Anschauung niemals gedrungen, die ihn die Gegenwart *wahrer* Natur als Urphänomen in ihren Erscheinungen suchen hieß, wie er in den Kunstwerken sie voraussetzte. [...] auf Grund jenes Doppelsinns im Naturbegriff wurde zu oft aus den Urphänomenen als Urbild die Natur als das Vorbild. Niemals wäre diese Ansicht mächtig geworden, wenn – in Auflösung der gedachten Äquivokation – es sich Goethe erschlossen hätte, daß adäquat im Bereich der Kunst allein die Urphänomene – als Ideale – sich der Anschauung darstellen, während in der Wissenschaft die Idee sie vertritt, die den Gegenstand der Wahrnehmung zu bestrahlen, doch in der Anschauung nie zu wandeln vermag. Die Urphänomene liegen der Kunst nicht vor, sie stehen in ihr. Von Rechts wegen können sie niemals Maßstäbe abgeben.“⁹⁾

5. Symbol und Allegorie

Wie oben dargestellt hatte Benjamin die Absicht, das, womit sich Goethe in seiner Kunst beschäftigte, durch die Kritik und die Wissenschaft zu verwirklichen, indem er dem Goetheschen Gedanken aber treu nachging. In diesem Zusammenhang taucht ein ästhetischer Begriff als Stichwort auf: Allegorie. Die Allegorie als Methode der Interpretation, womit man einmal von der naiven oder wörtlichen Bedeutung entfernt Texte oder Bilder neu interpretieren kann. Bekanntlich schätzte Goethe die Allegorie niedriger als das Symbol. Die Darstellung der Bedeutung durch die Allegorie wird auf Grund der Kenntnisse von Außen ermöglicht und die Bedeutung ist bestimmt und begrenzt, während dem Ausdruck eine symbolische Kraft immanent ist, und während das da Gemeinte ideal sein kann. Die Goethesche Einschätzung der Allegorie ist nach Auffassung Benjamins schlechthin die von Künstlern. Durch den Blick des Kritikers kann die

Allegorie auch als ein Eingang verstanden werden, der durch die Hintertür in die Welt der Ideen führt.

Als eine besondere Leistung von Benjamin wird oft darauf hingewiesen, dass er die Allegorie im philosophischen Sinne wieder entdeckt habe. Das Prinzip des Symbols jedoch ist für ihn auch bedeutend. Sogar im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, dessen Hauptthema eben die Allegorie ist, kann man die Beschreibung des philosophischen Verfahrens finden, wodurch man zur Dimension des Symbols zurückzukehren vermag, indem man die Möglichkeiten der Allegorie *austritt*. Die Konstellation ist auch eine Methode der Interpretation, jedes historische Phänomen nicht an sich, sondern als einen Stern in der Konstellation zu betrachten und ihm eine neue und höhere Bedeutung zu verleihen. Das Verhältnis, jedes Phänomen nicht an sich verstehen zu wollen, ist allegorisch, aber die Interpretation, die Phänomene, die von der gewöhnlichen Bedeutung getrennt sind, in einer Konstellation anzuschauen, ist symbolisch. Das mit dem allegorischen Blick durchstrahlte Phänomen muss einmal sterben, in dem Sinne, dass es sein Inneres verliert und zu einem Ding wird, das nur von Außen interpretiert werden kann. Aber wenn es in eine Konstellation, die eine wahre Idee darstellt, eingefügt wird, wird es durch den Tod zur Rettung geführt, so wie Tote in dem Reich Gottes auferstehen.

Der Gedanke, dass man durch die Allegorie zur symbolischen Rettung gelangen kann, ist nicht nur die Methode, womit Benjamin die deutschen Trauerspiele behandelt, sondern auch die virtuelle Struktur des Ausdrucks in den Trauerspielen. Genauer gesagt: die Dichter der barocken Zeit hatten die Allegorie als ihre Methode gewählt, Benjamin fand am Ende der Allegorie den Ausgang zur Welt der Symbole. Benjamin übernahm diese philosophische Doppelanwendung der Allegorie auch von Goethe. Der Dichter schätzte zwar das Symbol höher als die Allegorie, aber verleugnete diese auch nicht. In seinen späteren Werken, besonders im zweiten Teil von „Faust“ wird der Gedanke der barocken Allegorie nach der Betrachtung Benjamins benutzt und darüber hinaus wird sie mit der Antike verbunden. Die Erklärung dazu kann man auch in jenem Enzyklopädie-Artikel finden.

„Die Umrisse des Goetheschen Deutschland, welches durch das romantische Mittelalter des ersten Teils noch hindurchscheint, sind im zweiten Teil verschwunden, und die ganze, ungeheure Gedankenbewegung, in welche dieser zweite Teil hineinführt, ist zuletzt gebunden an die Vergegenwärtigung des deutschen Barock, durch dessen Medium hindurch der Dichter auch die Antike sieht. [...] Wenn der Dichter am Ende seine ministerielle Tätigkeit mit einer Kapitulation vor den Intrigen eine fürstlichen Mätresse in tiefster Resignation hatte abschließen müssen, so umreißt er am Ende seines Lebens ein ideales Deutschland der Barockzeit, in dem er alle Möglichkeiten des staatsmännischen Waltens ins Große und doch auch wieder alle Unzulänglichkeiten dieses Waltens ins Grotteske steigert. Merkantilismus, Antike und mystisches Naturexperiment: Vollendung des Staates durch das Geldwesen, der Kunst durch die Antike, der Natur durch das Experiment sind die Signatur der Epoche, die Goethe heraufruft: des europäischen Barock. Und es ist zuletzt keine fragwürdige ästhetische, sondern eine innerste politische Notwendigkeit dieser Dichtung, daß am Ende des fünften Aktes der katholische Himmel mit Gretchen als einer der Büßenden sich eröffnet.“¹⁰⁾

Benjamin behauptet hier, es sei nach dem Gedanken der barocken Allegorie eine politische Notwendigkeit, dass Goethe, der in der wirklichen Politik scheitern musste, seinen Faust auf den Polder fallen ließ und über ihm den katholischen Himmel eröffnete. Das Scheitern, die Katastrophe und das Grotteske werden vor den Augen des Allegorikers in die himmlische Sphäre hinaufgezogen. Aber die Allegorie ist satanisch, weil man eine Menge Kenntnisse braucht, um eine Allegorie zu entziffern. Das Wissen ist die Entfernung von der geistigen Welt Gottes und die Versenkung in die Materie. Wenn der göttliche Geist das ewige Leben ist, muss die Kenntnis ein unendlicher Weg zum Untergang sein. Die Allegorie ist deswegen auch satanisch, weil das Ideal, das beim Symbol als schöne Natur dargestellt wird, vor den allegorischen Blick als Tote, Schreckliche oder

Ruine vorkommt. Mephistopheles ist der Geist, der den Menschegeist materialisiert. Wegen des Vertrags mit ihm hat Faust das Schicksal hingenommen, entweder Kenntnisse zu bekommen, in der materiellen Welt für immer unterzugehen oder seine Seele, den Geist, absolut zu verlieren. Im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ übersetzt Benjamin den Vertrag zwischen Mephistopheles und Faust in eine philosophische Beschreibung.

„Wissen, nicht Handeln, ist die eigenste Daseinsform des Bösen. Und demgemäß ist physische Verführung, als Wollust, Völlerei und Trägheit, sinnlich nur begriffen, bei weitem nicht einziger, ja streng genommen gar kein letzter und genauer Seinsgrund. Dieser vielmehr eröffnet sich mit der Fata morgana eines Reiches der absoluten, das ist gottlosen, Geistigkeit, wie es, als Gegenstück dem Materialischen verbunden, das Böse konkret erfahren läßt. Der in ihm herrschende Gemütszustand ist die Trauer, zugleich die Mutter der Allegorien und ihr Gehalt. Und ihm entstammen drei ursprüngliche satanische Verheißungen. [...] Die absolute Geistigkeit, die im Satan gemeint ist, bringt in der Emanzipation vom Heiligen sich um das Leben. Die – hier allein entsetzte – Stofflichkeit wird ihre Heimat. Das schlechthin Materialische und jenes absolute Geistige sind Pole des satanischen Bereichs: und das Bewußtsein ihre gauklerische Synthesis, mit welcher sie die echte, die des Lebens, äfft. Sein lebensfremdes Spekulieren aber, das an der Dingwelt der Embleme haftet, trifft schließlich auf das Wissen der Dämonen.“¹¹⁾

Aber der Erwerb dieses allegorischen Bewusstseins muss bei Benjamin durchaus die Vorstufe der symbolischen Rettung sein. Wenn das Bewusstsein eine gauklerische Synthesis ist, kann die wahre Synthesis des Lebens nur in der idealen Welt der Konstellation verwirklicht werden. Am Schluß des Trauerspielbuches stellt Benjamin die schließliche Interpretation der trostlosen katastrophalen Szenen dar, die in den barocken Trauerspielen häufig gezeigt werden. Die Erläuterung kann man aber auch als ein negatives Bild der letzten Szene von „Faust“

verstehen, wo die Seele des gefallenen Faust von den Geistern der Büßenden hinabgezogen wird.

„Wie Stürzende im Fallen sich überschlagen, so fiele von Sinnbild zu Sinnbild die allegorische Intention dem Schwindel ihrer grundlosen Tiefe anheim, müßte nicht gerade im äußersten unter ihnen so sie umspringen, daß all ihre Finsternis, Hofart und Gottferne nichts als Selbsttäuschung scheint. [...] Die trostlose Verworrenheit der Schädelstätte, wie sie als Schema allegorischer Figuren aus tausend Kupfern und Beschreibungen der Zeit herauszulesen ist, ist nicht allein das Sinnbild von der Öde aller Menschenexistenz. Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung. Zuletzt springt in den Todesmalen des Barock – nun erst im rückgewandten größten Bogen und erlösend – die allegorische Betrachtung um. Die sieben Jahre ihrer Versenkung sind nur ein Tag. Denn auch diese Zeit der Hölle wird im Raume säkularisiert und jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satan preisgab und verriet, ist Gottes. In Gottes Welt erwacht der Allegoriker. [...] [...] Leer aus geht die Allegorie.“¹²⁾

Die Hand der Allegorie bleibt leer. Das heißt: Mephistopheles kann den Geist von Faust nicht ergreifen. Und Faust, der in der Stoffwelt ewig hinunterrollen sollte, wird in die Ewigkeit gerettet. In diesem plötzlichen rätselhaften Happyend sieht Benjamin die Vergegenwärtigung des Prinzips der barocken Allegorie. Die toten oder gescheiterten Figuren werden aus den Signifikaten zu den Signifikanten, indem sie ihr Inneres verlieren. Bei solch einer allegorischen Rettung kommen weder Erfolg noch Gut und Böse in Frage. Entscheidend ist nur, dass der Mensch etwas tut. Die Tat wird zu einem Wort, das von dem Allegoriker gelesen und zu einem Symbol werden kann. Im Anfang ist die Tat, so wie Faust den Anfang des Evangelium nach Johannes übersetzt hat.

6. Schluss: Das Leben als ganzes

Goethe wird oft als ein „ganzer Mensch“ im dem Sinne der Renaissance betrachtet. Die Tätigkeiten von Benjamin sind nicht so multimedial wie die Goethes oder Leonardo da Vincis. Obwohl er ein Grenzen überschreitender *Literat* ist, gehört er trotzdem auch zu jenen mutigen Menschen, die das Leben als eine Ganzheit erfahren wollen. Benjamin hat so ein Zitat aus „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ von Goethe als das Motto für das Trauerspielbuch gewählt:

„Da im Wissen sowohl als in der Reflektion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im Überschwänglichen zu suchen, sondern, wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen.“¹³⁾

Um den Wunsch nach dem Leben als ganzem zu erfüllen, erfand Goethe die naturwissenschaftliche begriffliche Einrichtung vom „Urphänomen“ und entdeckte die literarische Ästhetik, in der Allegorie und Symbol zusammenwirken sollen. Benjamin hat die beiden Denkmethode als die sowohl wissenschaftliche als auch ästhetische Grundlage der Tätigkeiten Goethes, die die Koordination von Wissen und Kunst ermöglichen, übernommen und durch die sprachphilosophischen Betrachtungen dekonstruiert. Goethe und Benjamin sind in dem Sinne keine Außenseiter der Geschichte des europäischen Intellekts, die mit ihren eigenartigen Vorschlägen den Hauptfluss des abendländischen Denkens mehr oder weniger ergänzen würden, sondern philosophische Abenteurer mit der größten Tragweite, deren Ziel die Ganzheit und die Vollendung des Menschenlebens ist.

Anmerkungen

- 1) Hannah Arendt: Menschen in finsternen Zeiten. München 2001, S. 181.
- 2) Ebd. S. 193.
- 3) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften(=GS). Frankfurt am Main 1991. Bd. V. S.577.
- 4) GS. Bd. I. S.214.
- 5) Ebd. S. 111.
- 6) Ebd. S.226.
- 7) GS. Bd. II. S.719.
- 8) Ebd. S. 720.
- 9) GS. Bd. I. S. 147f.
- 10) GS. Bd. II. S.736f.
- 11) GS. Bd. I. S. 403f.
- 12) Ebd. S. 405f.
- 13) Ebd. S. 207.

(上智大学専任講師)