Alexander Honold

Saturn, Chiron und die Dioskuren

Walter Benjamins romantische Astronomie

I. Die Aura der *Zwillinge*

Im Denken und Schreiben Walter Benjamins gibt es ungeachtet mancher Brüche und Zäsuren auch Konstanten, die eher unterschwellig wirksam sind und sich in scheinbar beiläufigen Motiven oder Bildern oft stärker äußern als in prominenten Themenstellungen. Eine dieser unaufdringlichen Konstanten besteht in Benjamins Faszination für den Sternenhimmel. Das nächtliche Firmament, an dem so trügerisch fernste Gebilde erglänzen, deren Licht vielleicht längst schon erloschen ist und jedenfalls nie zu greifen sein wird, ist das urtümlichste Sinnbild dafür, dass nicht alles, was zur menschlichen Sehwelt gehört, auch in die menschliche Nähewelt eintreten kann. Zum illusionären Charakter der nächtlichen Himmelsläufe gehört, dass sie Bewegungen vorführen, die so gar nicht statthaben, und andererseits einen Stillstand suggerieren, der ebenfalls nicht den Tatsachen entspricht. Dennoch: Vom Himmelszelt geht seit alters eine verlässliche Geborgenheit aus, die alles Wissen und Zweifeln übersteigt. Nicht ohne Grund sprach Georg Lukács zu Beginn seiner *Theorie des Romans*, niedergeschrieben mitten im Ersten Weltkrieg, vom Verlust jener urbildlichen Landkarte des gestirnten Himmels, die den alten Griechen die Wege und Richtungen angewiesen habe.[1]

Es ist eine merkwürdige, fast religiöse Geste, mit der Autoren ihren eigenen kleinen Schreibort immer wieder am Blick nach oben ausgerichtet und ihre Aufmerksamkeit dem Lauf der Himmelskörper zugewandt haben. Was hat das irdische Denken dort oben eigentlich zu suchen? Hier ging es offenbar um mehr und anderes als um die Alternative von stimmungsvoller Erbauung oder exakter Wissenschaft. „Bewunderung und Achtung können zwar zur Nachforschung reizen, aber den Mangel derselben nicht ersetzen" hatte schon Kant im Hinblick auf die emotionalisierte Wahrnehmung des Sternenhimmels moniert, als er den „Beschluß" seiner *Kritik der praktischen Vernunft* mit jener viel zitierten doppelten Apostrophe eröffnete, in welcher „der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir" als gleichberechtigte Instanzen des Erhabenen angerufen werden. Weist der Himmelsblick „ins unabsehlich-Große mit Welten über

---

1 Georg Lukács: Die Theorie des Romans [1920]. Darmstadt 1971, S. 21.

Welten und Systemen von Systemen", so basiert die moralische Ertüchtigung auf „meinem unsichtbaren Selbst, meiner Persönlichkeit" – die Selbstbesinnung Kants navigiert also mit gleich zwei Unbekannten.[2] Tröstlicherweise üben die moralischen Grund- und Lehrsätze, „an deren subtiler Untersuchung das Publikum keinen Anteil" hat, ihre Wirkung wie die funkelnden Sterne auch auf ungebildete Köpfe aus, indem sie nämlich, so Kants letzte Worte in dieser Abhandlung, „einleuchten können."[3] Wir glauben zu verstehen: Unerreichbar sind beide, die Ideale des Sittengesetzes und die Lichtpunkte des Firmaments.

Die Dimension ungreifbarer, ja unbegreiflicher Ferne verleiht dem Anblick der Gestirne einen allegorischen Bedeutungsüberschuss. Die Aura natürlicher Gegenstände hat Walter Benjamin in einer Passage des *Kunstwerk*-Aufsatzes (II/2, 471–508) definiert „als einmalige Erscheinung einer Ferne" (II/2, 479), wobei der Umstand der Einmaligkeit in dieser nachmals so oft zitierten Bestimmung meistens übersehen wurde. Zur Singularität eines je besonderen Augenblicks treten die Gestirne für ihre irdischen Betrachter zusammen. Deshalb gilt für besondere astronomische Phänomene wie die „Konjunktionen von zwei Gestirnen", dass ihre Einmaligkeit „im Augenblick erfaßt sein will." (II/1, 207) Es ist bekannt, dass Benjamins Konzept der Aura inspiriert wurde von jenem „Eros der Ferne", den der Philosoph Ludwig Klages als Antwort auf die säkulare und technisch-rationale Weltsicht anfangs der 20er Jahre propagiert hatte. Der Aura-Verlust stand bei dem völkisch-antimodernen Klages unter eindeutig kulturpessimistischen Vorzeichen. Entzaubert und verdinglicht, so Klages, werde alles, was sich „in die Nähe deutlichster Sehweite bringen" lasse; „das kann betastet, umfaßt, ergriffen werden". Und von diesem Zugriff ist es dann nur ein kleiner Schritt bis hin zum „Freveln", dem „Antasten der geheiligten Bilder!" Daraus schließt Klages, in Anspielung auf die Diagnose Max Webers[4], „daß die Entzauberung der Welt bestehe in der Tilgung ihres Gehalts an Ferne."[5]

---

2 Doch wie der dunklen Verfassung des Weltalls das Forschungsprogramm der Newton'schen Physik zu Leibe rückt, so soll dies der räsonierende Diskurs auf moralischem Gebiete unternehmen: „Der Fall eines Steins, die Bewegung einer Schleuder, in ihre Elemente und dabei sich äußernde Kräfte aufgelöst, und mathematisch bearbeitet, brachte zuletzt diejenige klare und für alle Zukunft unveränderliche Einsicht in den Weltbau hervor, die, bei fortgehender Beobachtung, hoffen kann, sich immer nur zu erweitern, niemals aber, zurückgehen zu müssen, fürchten darf. Diesen Weg nun in Behandlung der moralischen Anlagen unserer Natur gleichsam einzuschlagen, kann uns jenes Beispiel anrätig sein, und Hoffnung zu ähnlichem guten Erfolg geben." Alle Zitate in Immanuel Kant: Kritik der praktischen Vernunft. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 7. Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung der Metaphysik der Sitten. Frankfurt a.M. 1968, S. 301f., Fassung A, (1. Auflage 1790), S. 291f.

3 Ebd.

4 Webers *Protestantische Ethik* war mit ihrer rasch popularisierten Diagnose der „Entzauberung der Welt" in den Jahren 1904 und 1905 erstmals publiziert worden. Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen 1904, S. 94.

5 Alle Zitate in Ludwig Klages: Vom kosmogonischen Eros [1922]. Dritte, veränderte Aufl. Jena 1930, S. 215.

Wo und wie kann eine ästhetische Erfahrung solcher Ferne noch gemacht werden, wenn nicht im Blick an den Sternenhimmel? „Alles, was räumlich fern, so Klages, „kann in die Nähe rücken, bedingungslos ausgenommen allein die Gestirne! [...] ihre ‚Gegenwart', wenn uns ein Scherz erlaubt ist, um das über alles Vermuten Paradoxe daran zu beleuchten, ‚glänzt durch Abwesenheit'!"[6] Trotz ihrer reaktionären Tendenzen hat Klages' Diagnose auch auf Protagonisten der künstlerischen Moderne als Impuls gewirkt. Robert Musil entwirft Mitte bis Ende der 20er Jahre in seinem *Mann ohne Eigenschaften* das hohe Bild einer Geschwisterliebe, das erkennbar Klages' *kosmogonischem Eros* der Ferne und seinem astralen Bildbestand verpflichtet ist. „Die Gestirne können nicht ‚Nähe' bekommen"[7], notierte sich Musil nach seiner Klages-Lektüre als Quintessenz jenes „Eros der Ferne", den er, wie im Titel eines Kapitelentwurfs anklingt, auf die ferne Nähe zwischen den Protagonisten Ulrich und Agathe übertrug: *Das Sternbild der Geschwister Oder Die Ungetrennten und Nichtvereinten.*[8] Was Musils Roman über hunderte von Seiten inszeniert, das ewige Wechselspiel von Annäherung und Verfehlung, verdichtet der Autor hier zur formelhaften Knappheit eines dialektischen Bildes. Als Liebende und Geschwister stehen sich die beiden so nahe wie ein Stern dem nächsten, wie die beiden Hauptsterne des Sternbildes *Zwillinge* einander.

Der Ursprung des Widerstreits von Nähe und Ferne ist ein doppelter, er liegt im Stern und im Bild. Jedes Bild fingiert Präsenz und stellt etwas vor, was es nicht geben kann. Ein gewisses *trompe-l'œil* liegt andererseits schon in der Natur der Sache selbst. Der Anblick des Sternenhimmels kreiert einen doppelten Raum der Sichtbarkeit und der Illusion, des Begehrens und seines gleichzeitigen Entzuges. Das ist es, was in Benjamins Auffassung der Aura zu einer kritischen Diagnose zusammentritt: der Zwiespalt von phänomenalem Präsenz-Versprechen und verweigerter Nähe. Die sakrale Bannkraft magisch-animistischer Kulte lässt sich mit dem Benjaminschen Konzept der Aura ebenso entschlüsseln wie der medienästhetische Konflikt, der zwischen Taktilität und Visualität als den beiden vorherrschenden Sinnesbereichen der industriellen Moderne entbrennen musste. Die Ware realisiert ihren Fetisch-Charakter nicht im Besitz, sondern im ungreifbaren Zauber des Anblicks, der verführenden Werbung vor dem Kaufakt. Ihre Aura lebt, solange der Kaufbefehl ‚Nimm mich!' und der Eigentumsvorbehalt ‚Fass mich nicht an!' sich die Waage halten. Wie sehr das übersinnliche Bedeutungspotential der großstädtischen Warenwelt aus der Schaufenster- und Flaneurskultur mit ihrem habitualisierten Berührungsverbot hervorgeht, illustrieren Benjamins Fallbeispiele aus den Szenen des Pariser Lebens in den Passagen. In dieser Landschaft hat jedes Stehen- oder Sitzenbleiben, jeder Zugriff und Kon-

---

6 Ebd., S. 143.

7 Robert Musil: Tagebücher 1899–1941. Hrsg. von Adolf Frisé. Bd 1. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 623. Der Eintrag findet sich in Heft 21, 1920–1926.

8 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frisé. Bd. 1. Reinbek 1978, S. 1337.

sumakt den Eintritt des bloßen Menschen in die Ordnung der Warenwelt zur Voraussetzung. Die Lust des ungebundenen Flanierens und der Zwang zum unbehausten Weitergehen sind Kehrseiten desselben rastlosen Zirkulationsbetriebes. Ihn treiben Dämonen an, die den mythischen Gestalten der Antike an numinoser Macht nicht nachstehen.

Am Beginn der Arbeit über Paris stand Benjamins Überzeugung, dass sich die Urgeschichte der Moderne als eine Naturgeschichte erzählen lasse, beispielsweise anhand der Transformationen des elementaren Raumerlebens. Was Aragons *Bauer von Paris* erlebt, ist eine Stadt als Landschaft zweiten Grades, deren technisch-industrielle Zurichtungen wiederum Natureffekte freisetzen. Es drängt Benjamin, in Übernahme der bekannten Geste, die Koordinaten seines Schreib-Projektes in ein kosmisches Logbuch einzutragen, sich seines eigenen Betrachterstandpunktes unter dem Astralhimmel der Moderne zu vergewissern. „Diese Niederschrift, die von den Pariser Passagen handelt, ist unter einem freien Himmel begonnen worden", behauptet ein früher, einleitender Entwurf Ende der 20er Jahre. Mit Erstaunen lesen wir hier von

> wolkenloser Bläue, die über Laube sich wölbte und doch von den Millionen Blättern bestaubt war, vor denen die frische Brise des Fleißes, der schwerfällige Atem des Forschens, der Sturm des jungen Eifers und das träge Lüftchen der Neugier (mit) vielhundertjährigem Staube bedeckt ward. (V/2, 1058f.)

Ein allegorisches Bild, das sich die semantische Ambiguität von Blättern und Lauben zunutze macht, die sowohl den Grottenraum einer verstaubten Bibliothek wie das lauschige Gartenplätzchen meinen können. Es ist selbstverständlich die Bibliothek, auf deren hybride Überschreitung ihres eigenen baulichen Charakters Benjamins Inszenierung seines Schreibortes am Pult des großen Lesesaals abzielt. Die Bibliothek kann mit ihren Millionen Blättern viele Welten zugleich sein, sie kann ein ganzes Universum inkorporieren. Sie kann sogar das Tageslicht ihres Kuppelsaales zu einem Pandämonium verwandeln, wie Benjamin im Fortgang dieser Passage demonstriert.

> Der gemalte Sommerhimmel, der aus Arkaden in den Arbeitssaal der pariser Nationalbibliothek hinuntersieht, hat seine träumerische, lichtlose Decke über die Erstgeburt ihrer Einsicht geworfen. Und wenn er vor den Augen dieser jungen Einsicht sich öffnete, standen darinnen nicht die Gottheiten des Olymp, nicht Zeus, Hephaistos, Hermes oder Hera, Artemis und Athen sondern im Vordergrunde die Dioskuren. (V/2, 1059)

Dieses Bekenntnis wirft Rätsel auf, es will als ein persönlich wie sachlich zu nehmendes Denkbild entschlüsselt sein. Dass Benjamins *Passagen-Werk* seine entscheidenden Funken der intensiven Arbeit mit dem reichhaltigen Material der Pariser Bibliothèque Nationale verdankt, dass später der jahrelange tagtägliche Aufenthalt in diesem Lesesaal für den Exilanten Benjamin zum wichtigsten geistigen Zufluchtsort werden würde, ist leicht nachzuvollziehen. Warum aber die

Stilisierung des Arbeitsplatzes zum urtümlichen Geburtsort, dessen himmlische Mächte der „jungen Einsicht" des Schreibenden den Weg weisen? Und welche Bedeutung hat hierbei das Sternbild der Dioskuren? Zunächst freilich muss die architektonische Beobachtung des Deckengewölbes als eines künstlichen Himmels beim Wort genommen werden. Denn der umbaute Raum der ‚Architektur' ist das Gegenteil freien Himmels, und aus diesem Kontrast erschließen sich seine elementaren Funktionen. Wer das heutige Gebäude der Bibliothek aufsucht, der kann Benjamins Erfahrung nicht mehr teilen, er ist als Lesender halb unter die Erde verbannt, während die Büchermagazine in vier temperierten und lichtgeschützten Türmen himmelwärts emporragen.

Die Geschichte des Bauens ist Ausdruck der je unterschiedlichen Verhältnisse, welche die Menschen in wechselnden Zeiten und Umständen mit den sie umgebenden Kräften der Natur und des Kosmos eingingen. Aby Warburgs Hamburger Bibliothekssaal auf elliptischem Grundriss bezieht sich in emphatischer Weise auf jene Schwellenzeit eines neuheidnischen Humanismus, in dem antiker Sternenglauben und empirisch-rationales Kalkül sich in einer ebenso widersprüchlichen wie produktiven Gemengelage befunden hatten. Die Ordnung der Bücher folgt der anschaulichen Figur eines kosmischen Zusammenhangs. Mit Montaigne und Hölderlin verbindet sich die Figur des einsamen Schreibers im Turm, Sinnbild der Melancholie einer tatenarmen und gedankenvollen Menschenscheu. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg bezogen auch Yeats, Rilke und C.G. Jung solche turmartigen Verliese[9], im Gestus wider den Zeitgeist gerichtet, in der ästhetischen Stilisierung aber höchst zeitgemäß. *Der Turm*, Hofmannsthals Calderón-Adaption, ist hier ebenfalls zu nennen, in der das Turmgefängnis zum Reich der Seele geadelt wird. Im Bild dieser Türme aber steckt nicht allein der menschenscheue Rückzugsort, sondern ebenso die Geste einer vertikalen Anstrengung, einer Ausrichtung nach oben. Wer im Turm sitzt, darf sich den Himmelsmächten ein wenig näher fühlen.

Der nach oben umbaute Raum markiert nicht allein die Grenze des Erdenraums gegen den Himmel, er bildet durch die prononcierte figurative Ausgestaltung von Decken, Wölbungen, Dach- und Turmkonstruktionen zugleich dessen herabgestimmten Ersatz, einen Himmel auf Erden. Die „träumerische, lichtlose Decke" der Bibliothèque Nationale lässt in Benjamins Schilderung den Ausschluss freier Natur als kulturelle Produktionsbedingung hervortreten, bei der das Ausgeschlossene sich mehrfach wieder zu Wort meldet. Die Kuppeldecke als Ersatzhimmel weist durch ihre sphärische Krümmung auf ihr Vorbild hin, die optische Illusion der Entgrenzung und die gemalte Imitation des Nachthimmels tun ein Übriges, um die Außensphäre im Innenraum wieder aufleben zu lassen. Seit der Renaissance zählten Darstellungen der vier Jahreszeiten und ihrer himmlischen Personifikationen zu den beliebtesten Motiven für Deckenfresken – als

---

9 Theodore Ziolkowski hat der Turm-Vorliebe dieser „antimodernen" Mythomanen eine mit erstaunlichen Parallelen und Vergleichen aufwartende Studie gewidmet. Theodore Ziolkowski: The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image. Princeton 1998.

gelte es, den gebannten Naturkräften der Witterung und des Lichts symbolische Reverenz zu erweisen. So werden die Bibliotheksgewölbe zu Statthaltern eines gebändigten, illusionistisch wiederkehrenden Sternenschauspiels, das den geschützten Betrachtern die reizvolle Suggestion eines freien Denkens unter freiem Himmel bietet.

Wenngleich die Tätigkeit des Intellektuellen unter staubversetztem Sternenhimmel deutlich ironisch ins Bild gefasst wird, hat es mit der Danksagung an das Leitgestirn der Dioskuren eine ernste Bewandtnis. Waren sie doch in der Antike die Schutzgötter der Seefahrer, die sich auf ungewisser Fahrt an das leicht zu erkennende und vom Herbst bis ins späte Frühjahr hoch am Himmel prangende Doppelgestirn hielten. Die Zwillinge sind als ungetrennte und nicht vereinte ein Urbild des Auratischen. Das halb sterbliche, halb göttliche Zwillingspaar Kastor und Pollux verkörpert die Geschichte einer Freundes- und Liebestreue ohne Grenzen. Nach Kastors Tod überredet Pollux den Vater Zeus, die eigene Unsterblichkeit mit dem geliebten Bruder teilen zu dürfen. Beide werden einander gleich und müssen darum eine zwiegespaltene Existenz führen. Als Unzertrennliche versetzt sie Zeus an das Firmament, wo sie des Nachts zusammen leben und leuchten, bei Tagesanbruch aber gemeinsam in den Tartaros niederfahren müssen. Es ist also ihre Weigerung, sich voneinander zu trennen, die den alternierenden Rhythmus von Tag und Nacht, den Lichtwechsel zwischen Olymp und Hades erzwingt. Die Mythe der Zwillinge erzählt von der Sternwerdung selbst und von jenem Vermögen der Ähnlichkeit, durch das der Himmel sich mit Geschichten bevölkert. Mythologie wird zum Sternen-Atlas. Mit dem Schlüssel des *Zwillings*-Gestirns an der Hand, so Benjamins Erkenntnis in der Bibliothek, wird das Himmelsgeschehen als ein kultureller Text lesbar.

Astronomie als Himmelsschrift – auf diese Dimension Benjaminschen Denkens haben v.a. Stéphane Moses, Lorenz Jäger, Michael Opitz und Wolfgang Bock in einigen Aufsätzen und Studien hingewiesen.[10] Auf welche astronomischen Traditionen aber bezieht sich Benjamin hierbei, und welchen Stellenwert haben ihre Anregungen für Benjamins eigene Produktionsweise? Von der *Romantik*-Dissertation über den *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz und das *Trauerspiel*-Buch bis hin zur Mimesis- und Medientheorie Benjamins gibt es kaum ein größeres Arbeitsfeld, das nicht von der Adaption astronomischen Wissens oder zumindest astronomischer Motive berührt wäre. Stand am Anfang seines Interesses für den gestirnten Kosmos Hölderlins Evokation der Sagengestalt des Kentauren Chiron, so rücken die Arbeiten der zwanziger Jahre und vollends des *Passagen-Werks* unter das Leitgestirn Saturns und der Dioskuren. Indem Benjamin die Prägung durch den gestirnten Nachthimmel der Bibliothek prononciert an das Ende der geplanten Einführung in das *Passagen-Werk* setzt, bündelt er eine ganze Reihe von astronomischen Motiven und Interessen seines bisherigen Werkes: den Begriff der Konstellation als rationalen Kern des astrologischen Horoskops, das Denken in figurativen, bildhaften Analogien, die Aura als Erscheinung fernbleibender Gegenwart und nicht zuletzt die Mimesis kosmischer Vorgänge als archaische Antriebskraft kultureller Hervorbringungen. Es sind in diesen Theoremen stets ästhetische Beziehungen, die Menschen und Sterne verbinden, und damit, so meine These, folgt Benjamin einer Praxis des Naturwissens, die sich zuletzt um 1800 als produktive Haltung und Lehre entfalten konnte, d.h. vor der positivistischen Reduktion. Von jenem späten Konvergenzpunkt aus, den die Initialszene des *Passagen-Werks* unter dem Bibliothekshimmel bezeichnet, sind die Sternen-Lektüren Walter Benjamins als Echo einer romantischen Astronomie zu rekonstruieren.

[10] Stéphane Moses: Ideen, Namen, Sterne. Zu Walter Benjamins Metaphorik des Ursprungs. In: Ders.: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Geshom Scholem. Frankfurt a.M. 1994, S. 87–111; Lorenz Jäger: Ursprung und sozialer Raum. Varianten eines Benjaminschen Motivs. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.): „Aber ein Sturm weht vom Paradiese her". Texte zu Walter Benjamin. Leipzig 1992, S. 229–255; Opitz: Lesen und Flanieren. Über das Lesen in Städten und das Flanieren in Büchern. In: Ders., Wizisla (Hrsg.): Ebd., S. 162–181; Wolfgang Bock: Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus. Bielefeld 2000.

II. Saturn und seine Ringe

Eine kurz gefasste Darstellung des *Passagen*-Projekts aus dem Jahre 1929 stellte Benjamin unter die Überschrift *Der Saturnring oder etwas vom Eisenbau* (V/1, 1060ff.). In seiner autobiographischen Skizze *Agesilaus Santander* weist Benjamin auf den Umstand hin, so wörtlich, „daß ich unterm Saturn zur Welt kam – dem Planeten der langsamen Umdrehung, dem Gestirn des Zögerns und Verspätens" (VI, 521). Saturn, der entfernteste unter den mit bloßem Auge sichtbaren Planeten, galt der vorneuzeitlichen Astronomie als ein Extremfall[11], denn er beherrschte das Reich am entgegengesetzten Ende der Sonne. Die Humoralpathologie identifizierte ihn mit den Kräften der Melancholie, die antike Tradition mit dem Wirken und Wesen der Zeit selbst. Dass Benjamin im *Trauerspiel*-Buch anhand des Zusammenhanges von Melancholie und Allegorie auf Saturn zu sprechen kommt, ist naheliegend; um aber auch die *Pariser Passagen* zu dieser Planetengottheit in Beziehung zu bringen, ist schon ein gewisser Umweg nötig; ein Umweg allerdings, in dem Methode steckt.

Zunächst geht Benjamin von der Hypothese aus, dass in den Veränderungen der Bautechnik, die durch die industrielle Fertigung gusseiserner Streben und Gerüste möglich wurden, ein entscheidender Faktor für die Umgestaltung des

[11] Zustimmend zitiert Benjamin Panofskys und Saxls 1923 erschienene Studie zu Dürers *Melencolia I*, die Saturns Extremlage mit dem Bedeutungskreis des Melancholischen in Verbindung setzt: „Diese ‚Extremitas' [...] begründet auch die tiefste und entscheidendste Entsprechung zwischen der Melancholie und dem Saturn" (I/1, 327). Vgl. Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig/Berlin 1923, S. 18f. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 2)

städtischen Lebens zu sehen ist. Eisenbahn und Eisenbau sind der Schlüssel zur Geschichte der Pariser Passagen, und darum auch das Phänomen, von dem Benjamins Darstellung ihren Ausgang nimmt.

> Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts machte man die ersten Versuche mit dem Eisenbau, dessen Ergebnisse im Verein mit denen der Dampfmaschine am Ende des Jahrhunderts das Bild Europas so gänzlich verwandeln sollten. (V/2, 1060)

An Stelle einer historischen Nachzeichnung dieser Entwicklung (die im *Passagen-Werk* zum Teil anhand der einzelnen Kapitel über Baukunst und Innenarchitektur ausgeführt werden sollte) stellt Benjamin zunächst ein Bild vor, an das er „einige lose Betrachtungen" (V/2, 1060) knüpft. Es handelt sich um eine Illustration Grandvilles, die in der Tat eine Brücke baut von der Pariser Innenstadt zur astronomischen Sphäre des Saturns. Was der Autor des *Passagen-Werks* anstrebt, glaubt er kaum prägnanter ausdrücken zu können als mit der bizarren Vignette Grandvilles. Benjamin stellt sie vor als eine Illustration, die „auf groteske Art" andeute,

> welch unbegrenzte Möglichkeiten man im Bauen in Eisen eröffnet sah. Das Bild stammt aus einem Werk von 1844 – Grandville: Eine andere Welt – und erzählt von den Abenteuern eines kleinen phantastischen Kobolds, der sich hier eben im Weltraum zurechtfinden will. (V/2, 1060)

Bei Grandville selbst wird der Entwurf folgendermaßen charakterisiert:

> „Eine Brücke, deren beide Enden man nicht zugleich zu überblicken vermochte, führte auf wundervoll geglättetem Asphalt von einer Weltkugel auf die andere. Der dreihundertdreiunddreißigtausendste Pfeiler ruhte auf dem Saturn. Da sah unser Kobold, daß der Ring dieses Planeten nichts anderes war als ein rings um ihn laufender Balkon, auf welchem die Saturnbewohner abends frische Luft schöpften." (Zit. n. V/2, 1060)

Bei der Betrachtung der Illustration selbst fällt auf, dass dieser *pont des planètes* recht zügig, das heißt mit einem einzigen Bogenschlag, von einer anhand ihrer Kontinentalumrisse stilisierten Erde auf den Saturn mit seinen fidelen Balkon-Bewohnern hinüberführt. Der Spaziergänger mit der Pfeife wird die Strecke trotz seines gemütlichen Tempos in wenigen Schritten absolviert haben. Deutlicher könnte Grandville die Ansprüche auf modellhafte Realitätstreue nicht abwehren. Worum aber geht es dann? Die Eisenbauweise, so entnimmt Benjamin dieser Szene, eröffnete im Vorstellungsvermögen ihrer Zeitgenossen geradezu phantastische Möglichkeiten. Anders als frühere Konstruktionsformen ist ihr die Leere des Raumes kein Hindernis, sondern ein beflügelndes Element. Weil sie den Schwung der Erdkrümmung fast nahtlos in die Bewegung des Bogenschlages transformieren kann, ist die Statik dieser Brücke selbst in der ballistischen Dynamik rotierender Himmelskugeln durchaus kein Fremdkörper. Sie besteht aus einer sequentiellen Gliederung des Raumes, die den Umlaufbahnen der Planeten nachempfunden scheint. Und im Lichte kosmisch ausgreifender Pläne, denen

nichts unmöglich gilt, zeigt sich sogar: Die Natur baut auch, sie hat auf dem Planeten Saturn nicht etwa einen gefrorenen Gasring, sondern einen französischen Rundbalkon angelegt.

Sequentielle Bewegung und Rundbogenform sind das Tertium zwischen dem Planetensystem und den Eisenskeletten moderner Industriebauten. Neuartig am Eisenbau ist, dass er Kraftlinien nachzeichnet, für Blicke, Menschenströme und Energieflüsse hingegen durchlässig ist. Das bedeutet: Eisen- und Glaskonstruktionen gestatten erstmals die Errichtung gigantischer Kuppel- und Deckenkonstruktionen, durch die der ‚freie Himmel' Eingang findet in vollständig umbaute Innenräume. Lichtregie ist seit jeher ein wesentliches Element architektonischer Formensprache, ebenso die proportionale Gliederung von Vertikalität und Horizontalität, als Kennzeichnung und Befestigung der menschlichen Bewegungs- und Orientierungsachsen. Mit den eisengefassten Glaskuppeln, etwa jener des Londoner Kristallpalastes von 1855, war es möglich, die Illusion eines Lebens wie unter freiem Himmel zu erzeugen, da die Wände und Pfeiler weit genug voneinander entfernt waren, um nicht immer störend in den Blick zu geraten. Aus den feudalen Palmen- und Gewächshäusern werden im 19. Jahrhundert große, dem breiten Publikum geöffnete Wintergärten und Passagen. Mit ihren lichtdurchlässigen Eisenskeletten holen sie den Anblick des Himmel in den geschlossenen Innenraum herein, während sie andererseits diesen Innenraum für die ungeregelte Zirkulation eines Menschen- und Warenverkehrs öffnen, wie er sonst nur auf öffentlichen Straßen und Plätze zu herrschen pflegte.

Markthallen, Bahnhöfe und die Pavillons großer Ausstellungen werden zu Schauplätzen einer neuen Raumerfahrung, die Innen- und Außenraum-Eindrücke ineinander überführt und dadurch Schwindelgefühle, aber auch besondere Attraktionen und Sensationen freisetzt. Man flaniert wie im Freien und doch geschützt vor den Unbilden der Witterung. Eisenbau und Astronomie kommunizieren auch insofern, als das Diktat der Jahreszeiten, welches früheren Jahrhunderten den Rhythmus des öffentlichen Lebens zwingend vorgab, an diesen geschützten Orten nun partiell außer Kraft gesetzt war, ohne das auf die Fühlung mit dem Himmelsgeschehen gänzlich verzichtet werden musste. – Und Saturn, der eigentliche Adressat dieses Exkurses in die kühnen Träume aus der Frühzeit des Eisenbaus? Als Planet der Ringe wird er für Benjamin zu einem Sinnbild des neuen Bauens, das zugleich an älteste Prinzipien astronomischen Wissens erinnert. Zu diesen aus der Antike tradierten Einsichten zählt die Denkfigur des Rings oder Kreises selbst, und mit ihr die Auffassung vom zyklischen Charakter der Zeit.

Aus Hesiods *Theogonie* ist die mythische Genealogie des Gottes Kronos (so der griechische Name Saturns) überliefert als die eines gefährlichen Patriarchen und Gewalttäters. Kronos, Sohn des Uranos und der Gaia, entmannt mit der Sichel den eigenen Vater und verschlingt, damit ihm nicht das Nämliche widerfährt, die eigenen Kinder. Als Mann mit der krummen Sichel wurde Kronos zum

Inbegriff der verschlingenden Zeit selbst. Der Kronos-Sohn Zeus aber kann vor diesem Schicksal gerettet werden und verbannt daraufhin seinen Vater in die Unterwelt. Hölderlin gestaltet diese mythische Wachablösung am Götterhimmel in der Ode *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*:

> Du waltest hoch am Tag' und es blühet dein
> Gesez, du hälst die Waage, Saturnus Sohn!
> Und theilst die Loos' und ruhest froh im
> Ruhm der unsterblichen Herrscherkünste.
>
> Doch in den Abgrund, sagen die Sänger sich,
> habst du den alten Vater, den eignen, einst
> Verwiesen und es jammre drunten,
> Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind,
>
> Schuldlos der Gott der goldenen Zeit schon längst:
> [...].[12]

Hatte die griechische Überlieferung nach Hesiod in Kronos den Schrecklichen gesehen, der gewaltsam gegen das dynastische Prinzip der Generationenfolge aufbegehrt, so verdüsterte sich dieses Bild durch die Identifikation der Figur mit dem Planetengott Saturn noch weiter. Im sonnenfernen Reiche Saturns herrschen feuchte Kälte und Finsternis, ihm wird daher das letzte Lebensalter zugeordnet, jenes des vereinsamten Greises und seiner Krankheiten Rheuma und Schwermütigkeit.[13]

In der mythologischen Ausdeutung wurde der Erscheinungsweise der Planeten am Himmel erheblicher Einfluss auf die Erde und das Befinden ihrer Bewohner zugesprochen. Die Himmelszeichen werden für Vegetationszyklen und Biorhythmen verantwortlich gemacht, sie bestimmen über Fruchtbarkeit, Krankheiten und Dispositionen aller Art. Die dem Zeit- und Planetengott Saturn zugeschriebenen Eigenschaften gehören über Jahrhunderte zum Kernbestand astrologischer Hermetik und Hermeneutik. Noch Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich beispielsweise in Zedlers *Universal-Lexicon* unter dem Stichwort „Sympathie" eine lange und ungeordnete Reihe der von Saturn angeblich durch sympathetische Kräfte gelenkten Lebewesen, darunter „Löwen, Wölfe, Katzen, Nacht-Eulen, Maulwürfe, Mäuse [...] und andere Thiere, die des Nachts herum schwärmen".[14] All diese Spekulationen aber seien nichts als leerer Wahn, so fährt der Artikel fort, um gegen solche „ungegründete Raisonements" der Astrologie und des Aberglaubens zum großen Schlag der Aufklärung auszuholen: „Da nun die Eigenschaften der heydnischen Götter erdichtet und falsch sind, so müssen auch nothwendig die Würckungen, die davon herrühren, falsch und erdichtet seyn."[15]

Dass die kulturelle Bedeutung Saturns in der Spätantike und im Mittelalter durch einen Kodex von Analogien und Ähnlichkeiten u.a. mit den Temperamenten, den Körpersäften, den Lebensaltern in Verbindung gebracht wurde, geht letztlich auf den antiken Doppelcharakter dieser wie anderer Planeten-Gottheiten zurück; sie sind, wie die Ode Hölderlins formuliert, „Natur und Kunst", Himmelskörper und kulturelles Konstrukt in einem. Für Hölderlin indes ist Saturn nicht jener düstere Gott der Grausamkeit und Kälte, sondern „längst schuldlos", zudem ein Platzhalter der Erinnerung an das Goldene Zeitalter, dessen urtümliche Gütergemeinschaft im Volksfest der römischen Saturnalien, einer Vorform des Karnevals, für einige Ausnahmetage zelebriert wurde. Der thronende Jupiter verkörpert in der Ode die Herrschaft des Gesetzes und der menschlichen Kunst, der verbannte Saturn das von jener Herrschaft verdrängte Naturprinzip. Sein Schicksal mahnt (wie das Sinnbild des Kreises) den Herrschenden an die Doppeldeutigkeit der nährenden und zehrenden Zeit und an die Fragwürdigkeit und Anfälligkeit aller Hierarchien.

Walter Benjamin hatte in seinem *Trauerspiel*-Buch die Verschiedenheit der Überlieferungsstränge zum Anlass genommen, ausführlicher auf die historisch divergente Ausdeutung des Saturnbildes einzugehen. Neben der Anregung durch Hölderlins Ode waren es vor allem die Forschungen der *Warburg-Schule*, namentlich die Studien von Panofsky und Saxl zu *Saturn und Melancholie*, auf die Benjamins Arbeit sich in der ersten Hälfte der 20er Jahre beziehen konnte. Aus diesen kunstgeschichtlichen Forschungen, zu denen auch die vorausliegenden Arbeiten Karl Giehlows zählen, gewinnt Benjamin Quellen und Argumente, die sein Bild der Melancholie als einer kontemplativen Haltung allegorischen Grübelns unterstützen. So müsse „die Erdenferne und die damit gegebene lange Umlaufzeit des Planeten" nicht notwendig „im bösen Sinne", sondern könne „in einem segensreichen" aufgefasst werden, betont Benjamin. Als ein „dem täglichen Leben fernstehender" Himmelskörper verheiße Saturn in positiver Lesart höchstes Wissen und prophetische Gaben. In solchen „Umdeutungen" bekundet sich

---

12 Friedrich Hölderlin: Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter. In: Ders.: Sämtliche Werke. Im Auftrag des Württembergischen Kultministeriums hrsg. von Friedrich Beissner. Bd. 2/1. Gedichte nach 1800. Stuttgart 1951, S. 37.

13 „Er wurde vorgestellet, als ein alter Mann mit grauen Haaren und grossem Barte, so anbey gebückt war, verdrüßlich und blaß aussahe, den Kopf bedecket und in der rechten Hand eine Sense mit einer Schlange, so ihren Schwanz im Maule hatte, in der lincken aber ein Kind hielt, welches er zum Munde führete, als ob es es verzehren wollte." Artikel „Saturnus". In: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [...]. Bd. 34. Halle/Leipzig 1742, Sp. 230. Zu den astrologischen Bedeutungen Saturns vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt a.M. 1990, S. 224–232.

14 „Saturnus soll seinen Einfluß mittheilen den Löwen, Schweinen, Eseln, Wölfen, Kätzen [...], Nacht-Eulen, Maulwürfen, Mäusen [...] und anderen Thieren, die des Nachts herum schwärmen. Unter den Gewächsen soll er die Holunder-Sträucher, die Eichen, Ahornen, Weiden, Fichten, [...] Castanienbäume, Johannis-Brod [...] beherrschen" Artikel „Sympathie". In: Zedler: Ebd., Bd. 41, Sp. 744.

15 Ebd., Sp. 746.

für Benjamin die „lebendigste Funktion des Saturnbildes", die sichtbar gemacht zu haben er als das Verdienst der *Dürer*-Studie Panofskys und Saxls würdigt. Was den Planeten in durchaus mehrdeutiger Weise auszeichnet und mit dem Temperament der Melancholie verbindet, ist die formale Eigenschaft der *Extremitas*, in der wiederum unterschiedlichste Züge angelegt waren, die in der Deutungsgeschichte dann mit wechselnden Vorzeichen herausgearbeitet werden konnten. Nicht allein die traditionelle Randlage der Saturnbahn ist ‚extrem', sondern auch die höchst gegensätzlichen Aspekte seiner mythologischen Bedeutungsschichten. „Auf der einen Seite ist er der Herrscher des goldenen Zeitalters [...] – auf der anderen ist er der traurige, entthronte und geschändete Gott." (I/1, 327)[16] Wie Hölderlin bringen Panofsky und Saxl in dem von Benjamin angeführten Zitat die Ambivalenz des Gottes durch sein Verhältnis zum Nachfolger Jupiter zum Ausdruck.

Im Raume dieser Dialektik, so Benjamins Interpretation, „spielt die Geschichte des Melancholieproblems sich ab. In ihr führt die Magie der Renaissance den Höhepunkt herauf." (I/1, 328) Den Gegenstand der barocken Trauerspiele berührt diese astronomische Dimension des Melancholischen freilich nur indirekt; nachdrücklich wird von Benjamin betont, „wie sehr die ehrbare Christenheit Astrologisches verdrängte." (I/1, 309) Die barocke Form, sich gleichsam unterschwellig der Mechanik der Himmelsläufe zu verschreiben, war die geradezu obsessive Darstellung von Uhrwerken und kreisenden Zeigern, Sinnbild einer „qualitätslosen wiederholbaren Zeit." (I/1, 275) Dürers *Melencolia*-Stich eröffnet in Benjamins Lektüre auch insofern einen Übergang zweier Zeitalter, als hier die Sternenkunde der Renaissance mit der Erdenschwere barocker Buchgläubigkeit sich verbindet. Einmal mehr stoßen wir an der Nahtstelle beider Zeiten auf die spätere Schlüsselszene des *Passagen-Werks*, wenn Benjamin feststellt: „Die Renaissance durchforscht den Weltraum, das Barock die Bibliotheken." (I/1, 319) Hier sieht Benjamin Stationen einer Transformation antiken Astral-Wissens. Noch nicht dem astrologischen Einflussglauben enthoben, aber ihm auch nicht mehr unkritisch ergeben, konnte in der Renaissance die „Umdeutung der saturnischen Melancholie im Sinne einer Lehre vom Genie" gelingen, folgert Benjamin unter Bezug auf Warburg. Dürers Blatt gilt ihm als Ausdruck des Bemühens, „dem Saturn die Geisterkräfte abzulauschen und doch dem Wahnsinn zu entgehn." (I/1, 329) Mit dem Planetensiegel Jupiters, dem magischen Quadrat, habe Dürers *Melencolia* „den trüben Kräften des Saturn" (I/1, 329) eine ausgleichende Gegenkraft zugesellt; indem auch das Requisit der Waage in diese Richtung weist, bewegt sich Benjamins Deutung hier zugleich schon in der Bildwelt der Hölderlinschen Ode; Saturns Natur veredelt sich mithilfe von Jupiters Kunst. „Unter dem jovialischen Einfluß wandeln die schädlichen Eingebungen sich in segensreiche, Saturn wird zum Protektor der erhabensten Forschungen" (I/1, 329). Die Konjunktion beider Planeten, sei es bei Dürer, sei es bei Hölderlin, versteht Benjamin als ein bildhaftes Modell dafür, wie sich astronomische Erkenntnis zum astrologischen Erbe zu stellen habe.

[16] Vgl. Panofsky, Saxl: Dürers Melencolia I (Anm. 11) S. 10.

Wie gerade die astronomischen Motive zeigen, sind es bestimmte historische Epochen und kulturelle Konstellationen, an die Benjamins große Arbeiten bevorzugt anknüpften – Phasen, in denen unterschiedliche historische Wissensformationen aufeinandertreffen und sich gleichsam ‚überlappen'. In der Renaissance sind dies die humanistische Gelehrsamkeit und die Wiederentdeckung der antiken Mythen, Götterbilder und Hieroglyphen, im Barock der am Bilde des Melancholikers vorgeführte „Zwiespalt neuantiker und medievaler Beleuchtung" (I/1, 334), so Benjamin wörtlich. Um 1800, als Hölderlin die *Saturn und Jupiter*-Ode niederschrieb, waren die Astronomie Keplers und die Mechanik Newtons bereits soweit zum Gemeingut geworden, dass die alten Göttervorstellungen nun im Lichte der Wissenschaft einer Überprüfung oder Neugestaltung bedurften. Die Revolution „aller Denkungsarten und Vorstellungen", wie es bei Hölderlin heißt, hatte definitiv Schluss gemacht mit der antiken Matrix der vier Elemente und der pythagoreischen Sphärenharmonie, doch völlig offen war, welche Art von Topographie des kosmischen Naturraumes nun an ihre Stelle treten konnte.

Die skurrile Assoziation von Eisenbau und Saturnring, aus der Benjamin die Grundkonstruktion seines *Passagen-Werks* zu gewinnen hoffte, zeigt, wie sich archaische Formen auch oder gerade unter technisch-industriellen Bedingungen erneuern können, insofern bestimmte Grundfiguren des Bauens wie die Bogensequenz, die rhythmische Proportionalität und die geometrische Präferenz für Globen und Zirkel, die schon in der Formensprache der Französischen Revolution zu höchsten Ehren gekommen waren, ihre dauerhafte Plausibilität unter wechselnden Bedingungen demonstrieren. Die groteske Vorstellung des gusseisernen Balkonringes ist ein verdrehter, auf den Kopf gestellter Ausdruck der tatsächlichen Abbildungsverhältnisse zwischen Kosmos und Technik, denn es waren die Bogenläufe von Sonne, Planeten und Gestirnen, die dem sphärisch-geometrischen Konstruktivismus des Bauens seit je zugrunde lagen. Im Kern ist Benjamins Engführung von gestirntem Himmel und Bibliotheksfirmament, von Saturnring und Eisenbau die konsequente Weiterführung einer Nachahmungstheorie, die er in den Essay-Fassungen *Über das mimetische Vermögen* (II/1, 210–213) und die *Lehre vom Ähnlichen* (II/1, 204–210) ausgeführt hatte und die implizit schon den Überlegungen des *Trauerspiel*-Buches zugrunde liegt.

Theater und Kult sind Urphänomene, dem Schauspiel des Himmels abgeschaut. Schon die antike Tragödie lässt sich auf ein Nachahmen zyklischer Prozesse am Himmel zurückführen, eine Einsicht, die Benjamin der Korrespondenz mit seinem Freunde Florens Christian Rang verdankt. Im Zuge der Arbeit über das barocke Trauerspiel hatte Benjamin wiederholt auf Rangs Studien und Erkenntnisse zur Geschichte der Theatralität zurückgegriffen. Vor allem Rangs Überlegungen zu den rituellen Wurzeln der Tragödie und anderer kultischer Spielformen, etwa des Karnevals, werden für Benjamin an der Jahreswende 1923/24 zunehmend von Bedeutung. Rang sandte eine vermutlich aus Anlass der

Nachfrage Benjamins angefertigte Notiz mit dem Titel *Agon und Theater*, ferner auf Benjamins Antwort eine weitere, recht umfangreiche Aufzeichnung über den Zusammenhang von Gerichtsprozess und tragischer Handlung. In diesen Gelegenheits-Skizzen verficht Rang die kulturanthropologisch brisante These, dass Tragödie und Gerichtsritual einem gemeinsamen agonalen Prinzip unterliegen[17], das seine zirkuläre Grundform aus der zyklischen Ordnung der Himmelsläufe bezieht. Für unseren Zusammenhang zu unterstreichen ist Rangs wegweisende Erkenntnis, dass es bei den szenischen Bewegungen der Tragödie, ja beim Theatralischen überhaupt um mimetische Manifestationen der Gestirnsläufe handelt. Rang weist Benjamin auf den Thespis-Wagen des Karnevals hin, „der den Himmels-Umschwung der Gestirne nachfährt" (I/3, 893), er charakterisiert „das Drama" als „dionysisch verlebendigte Mysterienfeier des Sonnwendlaufs" (I/3, 895) und folglich tendenziell endlose Wiederkehr des Gleichen. Die Kulturleistung der theatralischen Suspension, so Rang weiter, „schneidet das Amphitheater des beliebig zeitlangen [sic] Wettlaufs entzwei und setzt die räumliche Grenze der Skene." (I/3, 891) Theater transformiert die Zirkularität der sphärischen Astronomie in eine kulturelle, d.h. geschichtlich-soziale Institution und stellt so einen zeitoffenen Horizont her, wo am Himmel nur ewige Kreisläufe walten.

Das Stadion, die Arena, der Circus Maximus und seine modernen Wiedergänger verdeutlichen, dass sich die Architekturgeschichte gleichfalls diesem zyklischen Prinzip assimilierte. Grundsätzlich gilt für Rang, und dies ist auch für Benjamins spätere Arbeiten eine ganz entscheidende Anregung, dass die Form irdischer Kunst und Technik als Bewegungs- und Konstellations-Mimesis gegenüber den Himmelsläufen gelesen werden muss. Es sei bezüglich „der Pyramiden, der babylonischen Stufentempel, der gotischen Dome von den Architekten im Einzelnen nachgewiesen", teilt er Benjamin mit, „daß die Form der sakralen Bauwerke im Kulturkreis der astrologischen Religion (der ganz Europa umfaßt) die uranische ist: in irgendeinem Sinne eine Abbildung des Kosmos." (I/3, 893) Saturn, in mythischer Deszendenz der direkte Abkömmling des Uranos, verkörpert die zyklische Verfassung des Planetensystems im Ganzen: als Abschluss der antiken Planetenreihe und deren extremste Ausprägung, für die Fernrohre der Neuzeit erst recht durch die aparte Bauform seines äquatorialen Ringsystems. Außerdem aber steht der Himmelskörper, dem magische Kräfte und Wirkungen ohnegleichen nachgesagt wurden, wie kein zweiter für die Geschichte der astrologischen Einflusslehre. Benjamin setzt ihr ein historisch mehrschichtiges Projekt der Rationalität entgegen; mit dem neuplatonisch-humanistischen Programm der melancholischen Kontemplation, mit der Hölderlinschen Dialektik von zerstörender und herrschender Zeit und schließlich mit dem Bauprinzip des

[17] „Der Dialog ist ein Wettreden, d.i. Wettlaufen." (I/3, 891) Im agonalen Laufe kommen Opfer- und Gerichtspraktiken zum symbolischen Austrag, wobei nach Rangs Lesart die halboffene Form des Theaterrunds eine Suspendierung des gewaltsamen und tödlichen Ernstes andeutet.

Ringes selbst, das Natur und Kunst unter dem ästhetischen Band einer astronomischen Mimesis verbindet.

III. Der Kentaur Chiron und die Ähnlichkeit

Selbst wenn es Sternbilder und Planetengötter sein mögen, die Benjamins historisch weitläufigen und sachlich vielfältigen Arbeitsgebiete darstellungsästhetisch zusammenhalten: die Frage nach dem dabei ins Werk gesetzten Naturwissen bleibt weiterhin offen. Was eigentlich soll romantische Astronomie bedeuten? Und inwiefern eröffnet die figurative Naturwahrnehmung eine Alternative zur technisch-instrumentellen Ausrichtung, die sich im Zeitalter des Positivismus durchsetzte? Poesie und Wissen, soviel ist klar, sind um 1800 weder systematisch noch epochal voneinander geschieden.

Doch vielleicht sollte die Poesie erst einmal selber sagen, wie sie die Dinge sieht. Vermutlich im Jahre 1807, zu Beginn der Tübinger Turmzeit, notierte Hölderlin ein Gedichtfragment, dessen Anfang folgendermaßen lautet:

> Was ist der Menschen Leben ein Bild der Gottheit.
> Wie unter dem Himmel wandeln die Irrdischen alle, sehen
> Sie diesen. Lesend aber gleichsam, wie
> In einer Schrift [...].[18]

Der Dichtung ist es eigentümlich, ihre Erkenntnisse mithilfe von Bildern und Gleichnissen zu formulieren; und darin verwirklicht sich eine menschliche Grundbedingung. Das Verhältnis zwischen Gott und Menschenleben ist eines der bildhaften Annäherung. Als frühe phylogenetische Erkenntnisleistung würdigt Hölderlins Gedicht das Lesen des Himmels, unter dem die Menschen wandeln. Hans Blumenberg hat die Metapher der Lesbarkeit in ihrer epistemologischen Dimension beschrieben[19] – für die romantischen Naturdenker Hölderlin und Novalis wie später für Walter Benjamin ist die Entzifferung des Himmels in seinen regelmäßigen Erscheinungen und Konfigurationen ein wirkliches Lesen und durchaus nicht nur im metaphorischen Sinne zu nehmen.[20]

Schon in ihrer gemeinsamen Berner Zeit verblüffte Benjamin seinen Freund Gershom Scholem mit der These, der Beginn des Lesens und der Schrift sei anzusetzen mit der „Entstehung der Sternbilder als Konfigurationen auf der Him-

[18] Hölderlin: Was ist der Menschen Leben... In: Ders.: Sämtliche Werke (Anm. 12) S. 209.

[19] Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1981. Zur Geschichte der ‚astronoetischen' Lesbarkeit des Sternenhimmels vgl. ders.: Die Vollzähligkeit der Sterne. Frankfurt a.M. 1997.

[20] In der *Lehre vom Ähnlichen* formuliert Benjamin, „der Astrolog liest den Gestirnstand von den Sternen am Himmel ab; er liest zugleich aus ihm die Zukunft oder das Geschick heraus." (II/1, 209)

melsfläche".[21] Voraussetzung des Vermögens, „was nie geschrieben wurde", zu lesen (vgl. I/3, 1238), ist die Hypothese einer zeichenhaften Konvergenz von Buchstabenschrift und geometrisch-piktorialen Figuren. Was Benjamin an den Forschungen zur Wiederaneignung ägyptischer Hieroglyphen in der Renaissance faszinierte, war nicht allein das „Hieratische der Form" (I/1, 346) oder die wissenssoziologische Entstehung eines auf Arkanbedeutungen gegründeten Künstler- und Gelehrtenstandes, sondern grundsätzlicher das Prinzip der Gleichursprünglichkeit von Schrift und Figur. Was Benjamin die Beschäftigung mit Horapolls *Hieroglyphica* und der emblematischen Tradition des Barock vor allem lehrte, war, im Buchstabenbilde noch die graphische Formation zu sehen, die Spur eines figurativen Zusammenspiels von Ähnlichkeiten (vgl. I/1, 345f.). Dass Wesen und Funktion der Allegorie vorzüglich bildgewordene Sprachgewalt sei, diese Einsicht untermauert Benjamin durch die Hinweise auf die lange gemeinsame Zeichen-Geschichte von Wort und Bild.

Die systematische Konvergenz beider fasste Benjamin in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des *Trauerspiel*-Buches im Begriff der „Konfiguration", der seinerseits romantische Prägung hat, etwa im Werk von Novalis eine herausragende Bedeutung besitzt. Vor allem das „Con" sei hierbei zu betonen, meinte Novalis, und unterstreicht damit die Pluralität von Elementen, die nach Regeln der Symmetrie und Proportionalität zu einem gemeinsamen Bilde zusammentreten.[22] Und in seinen mathematischen Studien fordert Novalis anlässlich der Beschäftigung mit Friedrich Murhards *System der Elemente der allgemeinen Größenlehre* (1798) gar eine „Plastisierung" und Versinnlichung der abstrakten Begriffe, um Mathematik und Philosophie in eine fruchtbare Wechselbeziehung zu setzen. „Worte und Figuren bestimmen sich in beständigem Wechsel." Was an den Gegenständen der Wissenschaft miteinander verbunden ist – nämlich Anschauung und Konstruktion – soll und kann auch in der Darstellung ungeschieden sein, glaubt Novalis. Zugrunde liegt solchem Ansinnen eine synästhetische Sprachauffassung, die Töne, Bilder und Worte als gleichberechtigte und ineinander überführbare ästhetische Ereignisse behandelt. „Das wird die goldne Zeit seyn", glaubt Novalis, „wenn alle Worte – Figurenworte – Mythen und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyfen seyn werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisiren, und Musicieren lernt."[23]

Ein herausgehobenes Erkenntnisinstrument aber bleibt die Sprache bei diesem Konzert insofern, als die „Wortfiguren" für Novalis „die Idealfiguren der

[21] Gershom Scholem: Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt a.M. 1975, S. 80.

[22] „Begr[iff] von Configuration – Symmetrie. (Proportionen der Körper)". Novalis: Das allgemeine Brouillon. Materialien zu einer Enzyklopädistik 1798/99. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Bd. 2. Das philosophisch-theoretische Werk. München/Wien 1978, S. 475, Nr. 18.

[23] Novalis: Zu Friedrich Murhards System der Elemente der allgemeinen Größenlehre. In: Ebd., S. 458.

anderen Figuren" sind. Von hier aus lassen sich m.E. Benjamins Überlegungen zum ontologischen Status der Ideen, auch wenn sie explizit an den Leibnizschen Begriff der Monade anschließen, als Fortsetzung einer romantischen Transgressions-Energie verstehen. Benjamins „Ideen" sind zwischen Schrift und Bild angesiedelt, und jenseits des Gegensatzes von Empirie und gedanklicher Konstruktion. Es steht mit ihrem Verhältnis zu den wirklichen Dingen, so das oft angeführte Gleichnis, wie mit jenem der „Sternbilder zu den Sternen." (I/1, 214) Was heißt das? Eine Erkenntniskritik, die diesen Namen verdient, muss zwischen Phänomenen und Ideen unterscheiden; doch als philosophische sollte sie dies tun, ohne die Idee der Idee aufzugeben. Benjamin bestimmt also die Idee derart, dass ihr die Phänomene „nicht einverleibt" sind, sie aber deren „objektive virtuelle Anordnung" (I/1, 214) bezeichnet. Die Idee ist mehr und anderes als die Phänomene, auch mehr als deren bloße Summe, sie ist – und hier kommt der Sternbild-Vergleich zu seinem Recht – eine Konfiguration von Phänomenen, sichtbar nur im und als Zusammenhang. Keinem der Sterne haftet die Bildgestalt jenes Sternzeichens an, zu dem sie als gemeinsame Erscheinung zusammentreten. Die Idee der gemeinsamen Figur eines Sternbildes ist „objektiv und virtuell" zugleich, will heißen, sie liegt nicht im empirischen Gegenstand, sondern allein im irdischen Betrachter – aber in jedem irdischen Betrachter, der den Gegenstand dieser Idee betrachtet.

Begriffe, Ideen, Konfigurationen leisten Entscheidendes bei der „Einsammlung der Phänomene" (I/1, 215); sie stiften dasjenige, was erst die Erscheinungen *lesbar* macht. Die Ordnung und Sicherung einzelner Erscheinungen, ihr Übertritt in den Bereich des Wissens und des Gedächtnisses gelingt mithilfe der Konfiguration. Bis hierher sind wohlgemerkt nicht die astrologischen Sternbilder im Spiele, wenn Benjamin feststellt: „Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich." (I/1, 215) Die geometrischen Verhältnisse der Fixsterne und ihre figurative Ordnung dürfen für die Zeitspanne menschlicher Existenz als stabil gelten; ihr gemeinsames Bild ist objektiv wahrnehmbar. Man muss dazu die kulturell konventionalisierte Zusammenfassung bestimmter Sternpunkte zur rudimentären Form eines Tieres oder Fabelwesens weder kennen noch nachempfinden. – Gleichwohl stellt sich allerdings die Frage, wie sich die von Mythos und Religion attribuierten Bildzeichen der Astrologie zu den ideellen Konfigurationen verhalten, wenn wir Benjamins Denkbild einmal in der Umkehrrichtung lesen, d.h. die astronomische Seite nicht mehr als bloße Illustration einer Methodendebatte nehmen.

Deutet nicht bereits Hölderlins Bemerkung über das Lesen der Himmelsschrift an, wie es zur Bevölkerung des Firmaments mit Göttern, Tieren und Sagengestalten gekommen ist? Die Gesellschaften früherer Epochen suchten den Himmel und seine Gesetze auf möglichst verbindliche Weise ins Kalkül zu ziehen; sie erweiterten ihre Ökumene um die Mächte des Überirdischen und domestizierten diese zu einem elementaren Bestandteil ihres alltäglichen Lebens.

Unter den Fabelwesen, Heroen und Halbgöttern genossen jene besondere Wertschätzung, die sich als Grenzgänger und Übersetzer zwischen oben und unten verdient machten: die Zwillinge etwa oder der Kentaur Chiron. Bei dem Bestreben, sich von den Himmelsgewalten nicht länger überwältigen zu lassen, sondern sie einzubinden in die Spielregeln einer freilich stets asymmetrischen Kommunikation, arbeiteten religiöse, technische und künstlerische Behelfe Hand in Hand. Was die Griechen *therapeutes* nannten, das waren ‚Diener und Wächter des Himmels'. „Die Sternwarte", so eine schlichte Notiz bei Novalis, „ist dem Dienste der Gestirne gewidmet."[24] Das wichtigste soziale Bedürfnis dieses Himmelsdienstes war Verlässlichkeit, diese hatte ihrerseits die Erkennbarkeit des Sternengeschehens zur Voraussetzung, und sie wiederum dessen Gestalthaftigkeit. Und wo Gestalten sind, da sind auch Geschichten. Den Himmel als Bilderschrift zu lesen, die von Göttern, Heroen und Tiergestalten handelt, das bedeutet eben auch, die Unzählbarkeit der Sterne wenigstens erzählen zu können.

Wer nach solcher Bildersprache des Himmels in der Moderne verlangt, den schickt Benjamin *Zum Planetarium* – also in die *Einbahnstraße* (IV/1, 85–148). „Nichts unterscheidet den antiken so vom neueren Menschen, als seine Hingegebenheit an eine kosmische Erfahrung, die der spätere kaum kennt." Den Verlust dieser Sinndimension sieht Benjamin „schon in der Blüte der Astronomie zu Beginn der Neuzeit" sich ankündigen, die mit ihren Instrumenten einer nur mehr „optischen Verbundenheit mit dem Weltall" (IV/1, 146) Vorschub leiste. Die kopernikanische Kränkung des Mittelpunktsverlustes, später die Leitworte der Entmythologisierung und Entzauberung bezeichnen die neuzeitlichen Stufen eines allmählichen Verblassens dieser gestalthaften Himmelsschrift. Ganz kann die anthropozentrische Illusion auch in den modernen Sternkarten nicht zum Verschwinden gebracht werden – schließlich gibt es diesen Himmel wirklich nur auf Erden –, doch ein Tummelplatz der Mächte und Schicksale ist das Firmament nicht mehr. Mathesis schlägt Mimesis, ohne sie ersetzen zu können. Hier ist, nach Benjamins Diagnose, im wissenschaftlich-rationalen Prozess der Neuzeit etwas verloren gegangen, was sich dann zumal in der Moderne auf verschobene, windschiefe Weise wieder bemerkbar macht. In *Erfahrung und Armut* heißt es:

> Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen. Und von dieser Armseligkeit ist der beklemmende Ideenreichtum, der mit der Wiederbelebung von Astrologie und Yogaweisheit, Christian Science und Chiromantie, Vegetarismus und Gnosis, Scholastik und Spiritualismus unter – oder vielmehr über die Leute – kam, die Kehrseite. Denn nicht echte Wiederbelebung findet hier statt, sondern eine Galvanisierung (II/1, 214f.).

Ein Jünger der Astrologie war Benjamin zu keiner Zeit. Doch versteht er die Kluft zwischen Astronomie und Astrologie nicht als manichäische Trennung

[24] Novalis: Das allgemeine Brouillon (Anm. 22) S. 521, Nr. 268.

zwischen Vernunft und Aberglauben, sondern als eine kulturell bedingte Verzweigung innerhalb der Geschichte des Sternwissens. Anfangs der 30er Jahre[25] versammelt Benjamin „Prolegomena einer [...] rationalen Astrologie" (VI, 193), unter „Ausschaltung der magischen „‚Einfluß'-Lehre" und anderer dubioser Spielarten des astro-magischen Fatalismus. Es geht ihm darum, durch Ausscheidung eines falschen Verständnisses von Astrologie die „Aura" derartiger Betrachtungen zu reinigen, wie Benjamin ausdrücklich schreibt:

> Der Ansatz sieht so aus: Man geht von der Ähnlichkeit aus. Man sucht sich klar zu machen, daß was wir von Ähnlichkeiten wahrnehmen können, etwa in Gesichtern untereinander, in Architekturen und Pflanzenformen, in gewissen Wolkenformen und Hautausschlägen, nur winzige Teilansichten aus einem Kosmos der Ähnlichkeit sind. (VI, 192)

Hier meldet sich ein durch die Photographie freigesetztes oder zumindest verstärktes Sensorium für die Analogie von bestimmten Mustern, deren Wahrnehmung die Herauslösung der einzelnen Formen aus ihrem jeweiligen pragmatischen Kontext zur Voraussetzung hat. Die optische Reduktion durch Bildausschnitt, Brennweite, Tiefenschärfe und vor allem durch das Einfrieren eines isolierten Handlungszeitpunktes ist ein solches Instrument der Herauslösung, ein anderes die assoziative und willkürliche Verknüpfungstechnik der Erinnerung oder des Traumes.

Auf einmal – aber wer weiß für wie lange? – passen Dinge zueinander, deren Zeitpunkte und Schauplätze denkbar weit auseinander liegen. Die Suche nach Mustern von Ähnlichkeit, nach Puzzlestücken, die sich zusammenfügen, ist auch den Kunsttendenzen der Zeit durchaus nicht fremd. Nun aber geht Benjamin – und hier teilt sich sein sprachmystisch-metaphysisches Erbe mit – davon aus, dass diese Ähnlichkeiten sich zurückführen lassen auf einen objektiv vorfindbaren Zusammenhang. Anders als beim Bruch der Gefäße aber geht es nicht um ein verlorenes oder zerstörtes Urbild, welches die Totalität der Bruchstücke zu garantieren hätte. Sondern um Bindekräfte sowohl unter Menschen wie zwischen Menschen und Dingen, um Bindekräfte, die sich in der Neigung zum Ähnlichwerden äußern. Benjamin insistiert darauf,

> daß diese Ähnlichkeiten nicht nur durch zufällige Vergleiche unsererseits in die Dinge hineingetragen werden sondern daß sie alle – wie die Ähnlichkeit zwischen Eltern und Kindern – Auswirkungen einer eigens in ihnen wirkenden, einer mimetischen Kraft sind. (VI, 192)

Im Ähnlichmachen und Ähnlichwerden erkennt Benjamin eine elementare Kulturleistung, die ihm auch zur wissenschaftlichen Haltung und Methode taugt:

[25] Die Aufzeichnungen *Zur Astrologie* befinden sich aus einem herausgetrennten Blatt eines Notizblockes, dessen Vermerke überwiegend aus der Zeit von 1929/30 stammen; aus inhaltlichen Gründen ist eine Datierung näher an den Entwürfen über Ähnlichkeit und Mimesis von Anfang 1933 wahrscheinlich. Vgl. die Anmerkungen der Herausgeber (VI, 753).

Man denke etwa an das physiognomische Verfahren seiner literarischen Studien, bei dem der Entwurf eines Bildes des Schreibenden sowohl Analyse- als auch Darstellungsmittel ist. Ein unersättlicher Hunger nach Korrespondenzen und Analogien treibt auch das *Passagen-Werk* zu immer kühneren Querverbindungen zwischen Warenwelt und Regenwetter, Frühsozialismus und Glücksspiel oder Schildkröten und Langeweile an. Diesem Zauber der Ähnlichkeit verdankt sich Benjamins Interesse für Graphologie ebenso wie seine Sammlung von Kinderspielzeug. Gerade im Spiel lassen sich Mikrokosmos und Makrokosmos jederzeit ineinander überführen. So betrachtet Benjamin beispielsweise die Kombination von Kind und Holzpferd als spielerische und spontane Anähnlichung oder Verwirklichung der antiken Figur des Kentauren: „Kind und Pferd – Kentaur" (VI, 191).

Ausgangspunkt und erste Landkarte dieses Universums der Ähnlichkeiten sind die Erscheinungen des Himmels.

> Man muß damit rechnen, daß prinzipiell Vorgänge am Himmel von früher Lebenden, sei es von Kollektivis [sic], sei es von einzelnen, nachgeahmt werden konnten. Ja, man muß in dieser Nachahmung die zunächst einzige Instanz erblicken, die der Astrologie den Erfahrungscharakter gab. (VI, 193)

In den zwei sich überschneidenden Essay-Entwürfen *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen* hat Benjamin diese Überlegungen weitergeführt und hierbei semiotische, ästhetische und kognitive Aspekte in einen systematischen Argumentationszusammenhang zu bringen versucht. In der *Lehre vom Ähnlichen* äußert Benjamin die Vermutung, dass für die „alten Völker" oder auch die „Primitiven" in den „Konstellationen der Sterne" ein „mimetischer Objektcharakter" bestanden habe (II/1, 206). Die Nachahmung besaß demnach für ihre Akteure ein *fundamentum in re*, das freilich sich erst dem Nachahmenden enthüllte. Die Gestirne im Bilde einer geometrischen Figur, eines Tieres oder Gegenstandes wiederzugeben, hieß, sie am Himmel selbst zu diesen Formen zusammentreten zu sehen. Warum nun gerade die Gestirne dieses mimetische Vermögen in besonderer Weise anspornten, dafür lassen sich aus den Überlegungen Benjamins zwei Erklärungen gewinnen. Die erste liegt in der eingangs beschriebenen auratischen Qualität ihrer unüberwindlichen Ferne; wie das auratische Bild mit dem Banne der Unberührbarkeit belegt ist, so kann das außer Reichweite Liegende nur im Bild vergegenständlicht und erfasst werden. Zweitens ist es die Flüchtigkeit der Himmelserscheinungen, die ihre Nachstellung auf Erden provoziert. Die Wahrnehmung der jeweiligen Konstellation der Gestirne ist „an ein Aufblitzen gebunden". Darum auch die besondere Bedeutsamkeit der astronomischen Konfiguration im „Augenblick der Geburt" (II/1, 206), denn sie verbürgt durch ihre Unwiederholbarkeit die Individualität des durch sie bezeichneten Lebens. So verstanden, ist das ‚Horoskop', Kerngeschäft der populären Astrologie und Scharlatanerie seit Jahrhunderten, keine Determinationslehre,

sondern eine Situationsbestimmung der Ausgangsbedingungen des mimetischen Vermögens.

In seinen Entwürfen zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* schreibt Benjamin, ungefähr zeitgleich zu den Studien über Astrologie und Mimesis:

> Was der Gestirnstand vor Jahrtausend[en] im Augenblick des Geborenwerdens in einem Menschendasein wirkte, wob sich auf Grund einer Ähnlichkeit hinein, kraft deren sich hier die Lebensgeister und -gewalten nach einem Vorbild formten, das zugleich im Kosmos ihnen vorgezeichnet war. (VII/2, 792)

Nur folgerichtig wäre es, die Urszene solcher mimetischer Prägung im bürgerlichen Zeitalter aus der freien Natur in die nicht minder magisch aufgeladene Nähewelt der Interieurs zu verlagern. Die „Bildekräfte" der „Spätgebornen", sie sind womöglich „nicht mehr so ins Weite auszugreifen fähig"; Benjamin glaubt, dass sie sich ihm selbst vornehmlich „in den Stühlen, Treppenhäusern, Schränken, Stores, ja einer Lampe angebildet haben, wie meine Kinderzeit sie um mich hatte." (VII/2, 792) Trabanten und Dämonen umstellen die Beobachterplattform des Kinderbetts, für kleine Augen fast so fern wie ein jeder Stern. Denn die „Bildekräfte" der geschauten Konstellation müssen in jedem Falle unerreichbar und unverfügbar bleiben, allein daran ist ihr Zauber gebunden.

Der Himmel selbst – auch wenn er gestifteter Ähnlichkeiten voll ist, wird der Abstand zu ihm dabei nicht geringer. Mag die Figurenschrift der Sternbilder einerseits anthropomorph erscheinen, so bleibt sie andererseits untilgbar heterogen. Manche der Sternbilder sind personifizierte Instanzen genau dieser Zwieschlächtigkeit. Wie Kastor und Pollux: halb irdische Projektion, halb unsterbliche Lichtgestalten. Ihr Gegenüber, am Band der Tierkreiszeichen um ein Halbjahr versetzt, ist das Dezember-Sternbild des Schützen, dem der antike Kentaur Chiron Pate stand. Auch er ein Zwitterwesen, halb und halb zusammengesetzt aus Pferdleib und Menschenkopf. Chiron, selbst ein profunder Kenner der Heilkräuter und der Heilkunst, leidet unerlöst, seit ihn ein Giftpfeil des Herakles verwundet hatte und er weder gesunden noch sterben kann. Wie kein anderer verkörpert er mit seinem Existenz-Dilemma das prekäre therapeutische Wissen der astrologischen Prognostik; wenn ihre Prognosen zu- und eintreffen, so ist kein Kraut dagegen gewachsen.

In Hölderlins Spätwerk eröffnet die Ode an *Chiron* die sogenannten *Nachtgesänge*.

> Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muss
> Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?
> Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich
> Hemmt die erstaunende Nacht nun immer.
>
> [...]
> Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
> Zieht die gewaltige Nacht mich immer.

Ich war's wohl. Und von Krokus und Thymian
Und Korn gab mir die Erde den ersten Straus.
Und bei der Sterne Kühle lernt' ich,
Aber das Nennbare nur. Und bei mir

Das wilde Feld entzaubernd, das traur'ge, zog
Der Halbgott, Zevs Knecht, ein, der gerade Mann;
Nun siz' ich still allein, von einer
Stunde zur anderen, und Gestalten

Aus frischer Erd' und Wolken der Liebe schafft,
Weil Gift ist zwischen uns, mein Gedanke nun;
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vieleicht mir komme.[26]

In Hölderlins Ode ist die Zwittergestalt einer Gewalt des ausbleibenden Lichtwechsels unterworfen. Endlos dehnt sich die Zwischenwelt der hemmenden Nacht, Rettung kann nur vom Zeus-Sprössling Herakles selbst kommen, der dem Kentauren einst die Wunde geschlagen und ihm die giftige Gabe einverleibt hatte. Seither ist die Zeit aus den Fugen, selbst der vegetative Zyklus des Jahreslaufs scheint suspendiert, dessen saisonalen Reigen die Pflanzen Krokus, Thymian und Korn entfalten. Die Natur ist „entzaubert", sie wurde auf eine zweckrationale Bemächtigung reduziert, für deren distanzierte, objektivierende Haltung die astronomische Wissenschaft exemplarisch angeführt wird. „Bei der Sterne Kühle lernt' ich, / Aber das Nennbare nur." Solange ihn Herakles nicht erlöst, muss sich der Kentaur Chiron an dieses kalte Wissen halten. Das aber reicht ihm nicht aus. Er verlangt der himmlischen Natur mehr ab als nur abstrakte Benennungen, seine Liebe füllt den Abstand zwischen Erde und Himmel, indem sie aus Wolken der Liebe „Gestalten schafft", die freilich Luftgespinste bleiben – Hölderlins Gedicht gibt dem Zwiespalt zwischen objektivierender und figurativer Sternenkunde Ausdruck, indem es ihn in die Zwittergestalt des Kentauren selbst verlegt. Dass er „zweigestalt"[27] ist, hat dieser Zwitter gemeinsam mit dem Grundrhythmus aller Himmelsbetrachtung, dem alternierenden Zusammenspiel von Tag und Nacht. „Die Tage aber wechseln"[28], heißt es an späterer Stelle des Gedichts, und in genau diesem regelmäßigen Umschwung der Extreme sieht Chiron seine einzige Hoffnung und Therapie.

Auf die Gestalt des Kentauren war Benjamin schon in den Jahren des Ersten Weltkriegs gestoßen. Die Ausgabe Norbert von Hellingraths ermöglichte ihm das Studium von Hölderlins Pindar-Übersetzungen und -Kommentaren. In der zweiten Jahreshälfte 1917 verfasste Benjamin eine kleine Betrachtung über den Kentauren. Er sieht in diesem Wesen „echt griechische Traurigkeit" verkörpert,

[26] Hölderlin: Chiron. In: Ders.: Sämtliche Werke (Anm. 12) S. 56–57, hier S. 56 (Vers 1–4; 11–24).
[27] Ebd., Vers 35.
[28] Ebd., Vers 33.

als Erfahrung jener „Gewalt, die da belebt", und stellt dieser Trauer die aus dem Wort geborene „jüdische Heiterkeit" gegenüber. „Die griechische Natur kommt zu sich blind, sie erwacht traurig und findet keinen Erwecker. Im Centauren erwacht sie." (VII/1, 26) Jedoch muss er in diesen Jahren neben der *Centaur*-Skizze noch weitergehende Pläne ins Auge gefasst haben, da er nach deren Niederschrift gegenüber Scholem erklärte, „daß ich gegenwärtig für meine Auseinandersetzung mit Hölderlin der denkbar breitesten Basis bedarf."[29] In seiner Dissertation *Über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (I/1, 7–122) wird Hölderlin zum Exempel dafür angeführt, dass die romantische Kunstphilosophie ihr konstitutives Prinzip nicht in naiver Ursprünglichkeit habe, sondern im je schon gebrochenen Medium von Reflexion und Kritik. „Die Idee der Poesie ist die Prosa" (I/1, 101), so eine von Benjamin paradox zugespitzte Überlegung des Novalis, denn sie „ist das Reflexionsmedium der poetischen Formen" (I/1, 102). Die nämliche Kombination scheinbar entgegen gesetzter Kunsttendenzen sieht Benjamin in Hölderlins Formel der heiligen Nüchternheit am Werke. „Das Prosaische, in dem die Reflexion als Prinzip der Kunst sich zuhöchst ausprägt, ist ja im Sprachgebrauch geradezu eine metaphorische Bezeichnung des Nüchternen." (I/1, 103) Wie an solchen Stellen zu sehen, argumentiert Benjamin weder strikt epochenspezifisch noch gattungstypologisch; er nutzt die Polysemie der stilgeschichtlichen und typologischen Konzepte dazu, über die romantische Errungenschaft der ästhetischen Reflexion seinerseits poetisch zu handeln.

Während wir an Hölderlins *Chiron*-Ode den kritischen Akzent gegen allzu nüchterne und kühle Sternbetrachtung hervorhoben, betont Benjamin im Kontext der Romantik genau diesen Grundzug als ‚Gegengift' gegen eine im populären Verstande ‚romantische' Begünstigung rückhaltloser Empathie.

> Als ein denkendes und besonnenes Verhalten ist die Reflexion das Gegenteil der Ekstase, der manía des Platon. Wie bei den Frühromantikern gelegentlich das Licht als Symbol des Reflexionsmediums, der unendlichen Besinnung auftritt, so sagt auch Hölderlin: „Wo bis du, Nachdenkliches! das immer muß / Zur Seite gehen, zu Zeiten, wo bist du, Licht?'" (I/1, 103f.)

Da Benjamin hier seinerseits poetisch argumentiert, ist ‚careful reading' angebracht. Benjamins assoziative Verkettung von Motiven führt von der Besinnung zur Besonnenheit und lässt sich unschwer zur Besonntheit verlängern, ins Astronomische hinein. Denn er fährt fort, mit mäandrierendem Zitatmaterial diese Linie umspielend: „‚Besonnenheit ist die frühste Muse des nach Bildung strebenden Menschen', sagt sogar der unphilosophische A. W. Schlegel, und Novalis nennt das einen treffenden ‚Lichtstrahl auf die frühste Poesie'." (I/1, 104) In diesem Lichtstrahl der Besonnenheit hat Benjamin das physikalische Medium schlechthin der Astronomie evoziert, die Ausbreitung des Lichts. Aus dem Be-

[29] Brief an Scholem, 23.12.1917. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Bd. I. Frankfurt a.M. 1995, S. 406.

ginn des Nachtgesangs *Chiron* gewinnt Benjamin ästhetische Evidenz dafür, dass das Licht mit vollstem Recht ein Medium der Reflexion genannt zu werden verdient. Es muss, wie in Hölderlins Gedicht formuliert, zur Seite gehen: dies geschieht bei Lichtstrahlen nach den Gesetzen der Optik in den zwei Formen der Refraktion und der Reflexion. Indem das Licht zugleich als nachdenklich apostrophiert wird, sind also in Hölderlins Ode sowohl die optische wie die intellektuelle Bedeutung von Reflexion zu einem überdeterminierten, mehrdeutigen poetischen Ausdruck verbunden, und genau dies ist es, worauf Benjamin in verklausulierter Form – deshalb bis heute in der Hölderlin-Forschung kaum zur Kenntnis genommen – hinweist.

Chiron, der Kentaur, ist eine Leidensgestalt des Lichts. Er ist nachdenklich, weil seine Existenz eine gebrochene ist. Das Sternenlicht, das in die irdische Finsternis fällt, löst solches Nachdenken dann aus, wenn seine vielen punktuellen Leuchtzeichen als Gestalt und als Zusammenhang wahrzunehmen sind. Von dem mimetischen Vermögen, die Himmelsschrift in einen erzählbaren Text zu verwandeln, lässt sich, so Benjamins implizites Plädoyer, letztlich selbst nur auf figurative Weise sprechen, in poetischen Ambiguitäten oder prosaischen Denkbildern. Benjamins Denkbilder sind krypto-astronomische Residuen eines in die Phänomene delegierten Sensoriums für universelle Ähnlichkeit, für Menschenähnlichkeit, dort, wo sie nicht zu vermuten ist. Ein letztes, unterschwelliges Auftreten der Kentauren-Gestalt soll das veranschaulichen. Es findet sich zu Beginn von Benjamins Aufsatz über die am Firmament der Literatur erlöschende Figur des mündlichen *Erzählers* (II/2, 438–465):

> Aus einer gewissen Entfernung betrachtet gewinnen die großen einfachen Züge, die den Erzähler ausmachen, in ihm die Oberhand. Besser gesagt, sie treten an ihm in Erscheinung wie in einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Abstand hat und den richtigen Blickwinkel, ein Menschenhaupt oder ein Tierleib erscheinen mag. (II/2, 438)

Benjamin belehnt eine Gesteinsformation mit der Fähigkeit, das Trugbild eines Menschenhauptes oder Tierleibs widerzuspiegeln. Sein Rätselbild zielt auf eine Sphinx oder einen Kentaur. In diesem Gleichnis ist das erkenntnistheoretische Modell der Konfiguration aus dem *Trauerspiel*-Buch gleichsam für die älteste Literaturschicht zurückgewonnen, für den mythischen Kosmos elementarer Ähnlichkeiten. Der Blick, der den Himmel nach figürlichen Gestalten absuchte, findet sie zuletzt auf dem Erdboden wieder, indem er von den Sternen zu den Steinen wechselt. Wo aber genau der jeweils richtige Abstand liegen mag: entscheidet darüber letztlich nicht das Bild, das er hervorbringt?

Heinz Brüggemann

Walter Benjamins Projekt ‚Phantasie und Farbe' in romantischen Kontexten

> [...] indem ich den Blumenstrauß, der nur durch eine Spalte im Fensterladen erleuchtet war, betrachtete, erkannte ich die Schönheit der Farbe, das Übermächtige der Schönheit; die Farbe war selbst ein Geist, der mich anredete wie der Duft und die Form der Blumen.
>
> *Bettine von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*

Im *Sturmbuch*, 1913 in Berlin erschienen, schildert Wassily Kandinsky in einem „Rückblick" seine Begegnung mit Claude Monets Bild *Der Heuhaufen* – eine Erfahrung, die ihn bis in den Grund erschüttert. Er hatte den Gegenstand des Bildes nicht erkannt: „Dieses Nichterkennen", schreibt er,

> war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. [...] Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.[1]

Dieses einschneidende Erlebnis hat Max Imdahl als die Erfahrung einer „Diskreditierung des Gegenstandes zugunsten einer unmittelbaren Einwirkung der Bildphänomenalität auf die Augen wie auch auf die Seele"[2] analysiert und aus ihr grundlegende Konstellationen einer Debatte um Bildlichkeit und Sehen, Malerei und Graphik, Farbe und Zeichnung zu Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt – Konstellationen, in denen auch die frühen, fragmentarischen Überlegungen Walter Benjamins zur Ästhetik, zu Phantasie und Farbe, Malerei und Graphik sich bewegen.

Imdahls Analyse zeigt zunächst, dass der Gegenstand in eben dem Maße unerheblich wird, „in welchem die Bildanschauung ein selbst entbegrifflichtes,

---

1 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1963, S. 9f.

2 Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1988, S. 20.