



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen.“
Ähnlichkeit, Entstehung und Gestaltzusammenhang
bei Walter Benjamin

Verfasserin

Natalie Isabel Neumaier

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Irmgard Egger

Dank

Ich bedanke mich sehr herzlich bei meiner Betreuerin Univ.- Prof. Dr. Irmgard Egger für ihre pointierte und aufbauende Kritik während des Schreibprozesses.

Großer Dank gilt ebenso meinen Eltern.

<Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft – ein solcher erscheint.>
(Novalis, Fragmente und Studien 1797-1798)

*Das Wahrnehmen der Kinder ist selbst in die Farbe zerstreut. Sie leiten nicht ab. Ihre
Phantasie ist unberührt.*
(Walter Benjamin, Der Regenbogen)

*...Voraus heißt sozusagen den Bedeutungen voraus. Man blickt zurück
in die Sprache...*
(Peter Waterhouse, passim)

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	9
I Das „Gedichtete“ und das Ornament	12
Gestaltzusammenhang – Ornament (Paul Klee: <i>Mosaikstudie, Aufgehender Stern, Das Licht und Etliches</i>).....	12
Ornament und Abstraktion – Das Gedichtete (<i>Der Nähkasten, / Paul Klee: Portal einer Moschee, Wald bei G., Teppich der Erinnerung</i>).....	21
Verdichten – Missverstehen (<i>Die Mummerehlen, „Dem Staub, dem beweglichen eingezeichnet“ / Paul Klee: Zeichen verdichten sich, Bilderinschrift für Helene, wenn sie einmal grösser ist Nr. 1</i>).....	31
II „Das Ornament steht dem Tanz nahe.“ Lehre vom Ähnlichen	36
Sprache – Magie (<i>In der Sonne, Kurze Schatten <II>: Der Baum und die Sprache</i>)	39
Ähnlichkeit – Astrologie (<i>Die Mummerehlen</i>).....	45
Sternenblick – Aura – Ornament (<i>Schmetterlingsjagd, Myslowitz – Braunschweig – Marseille, Winterabend, Kaiserpanorama, Die Mummerehlen</i>).....	54
Lesen (magisch) – Vernehmen (<i>Schmöker / Paul Klee: Pflanzenschriftbild, Wachstum regt sich, Bewachung, Zweige im Herbst</i>).....	66
III „Das Leben in der Farbe ist die Verheißung der kindlichen geistigen Welt.“ Die Farben	72
Vermummung – Gewölk (<i>Die Mummerehlen, Der Regenbogen, Die Farben / Paul Klee: orientalisches Erlebnis</i>).....	72
Durchsichtigkeit – „Entstaltung“ (<i>Phantasie / Paul Klee: Dünenflora, nördlicher Garten in Blüte / Runge: Der kleine Morgen</i>)	83
Buntheit – Nuancierung (<i>Die Farbe vom Kinde aus betrachtet / Paul Klee: Côte der Provence 3, orientalischer Lustgarten</i>)	92
Schluss „ein Aussichtsturm – vielmehr Einsichtsturm, – Bilder gehen rein und raus“.....	97

Abbildungen.....	107
Literaturverzeichnis	126
Abbildungsverzeichnis	135
Abstract	137
Curriculum vitae.....	139

Siglen

[GS I-VII] = Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. I-VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991.

Vorbemerkung

„Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen. ' Dieses Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz.“ (GS IV.1. 262) Die Welt des Kindes – und besonders die des Kindes in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* – ist entstellt. Diese *Entstellung* verweist auf zweierlei. Zum einen auf jene Bilder, deren der Erzähler der *Berliner Kindheit* „habhaft zu werden“ (GS VII.1.386) hofft. Diese Bilder sind Bilder der Erinnerung und als solche, wie Benjamin sie versteht, innere und nur unmittelbar zu vernehmen. Die Ideen dazu begegnen in dem Essay *Zum Bilde Prousts* in Marcel Prousts Begriff der *mémoire involontaire*, dem unwillkürlichen Eingedenken, Erinnern. Unwillkürlich erinnert kann jedoch nur das werden, was bereits vergessen ist. Vergessenes ist im Entzug begriffen wie der Traum zum Zeitpunkt des Erwachens. Innerhalb solcher „Ornamente des Vergessens“ (GS II.1.311) fungiert das Vergessen als eine andere Form des Erinnerns, die ihr „Bild“ im Netzwerk auf der Rückseite eines Teppichs findet, das als solches ein entstelltes ist. Auch das Ornament, dem sich das erste Kapitel widmet, ist Bild und Sprache der Erinnerung, indem es *Gestaltzusammenhang* (GS II.1.111) auf jener Rückseite herzustellen vermag. Dieser Begriff ist aus Benjamins frühem ästhetischem Kommentar *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. „Dichtermut“ – „Blödigkeit“*, entlehnt. „Ja man kann sagen, deren Intermittenzen sind nur die Kehrseite vom Kontinuum des Erinnerns, das rückwärtige Muster des Teppichs.“ (GS II.1.312)

Entstellung verweist zum anderen auf *Ähnlichkeit*, eine entstellte Ähnlichkeit. Sprachphilosophisch fundiert ist diese „unsinnliche Ähnlichkeit“ (GS II.1.207) in Walter Benjamins Studien *Die Lehre vom Ähnlichen* sowie *Über das mimetische Vermögen* aus dem Jahr 1933, die vor allem im zweiten Kapitel besprochen werden. Die unsinnlichen Ähnlichkeiten beziehen sich in jenen Studien auf das mimetische Vermögen des Menschen, das diesem in vormodernen Zeiten gegeben war, als man beispielsweise annahm, dass eine Gestirnkongstellat[i]on im Augenblick der Geburt auf das Schicksal des Menschen einwirke. Diese früheren Korrespondenzen haben sich als unsinnliche Ähnlichkeiten über Jahrtausende hinweg in Schrift und Sprache zurückgezogen. Als solche sind sie in einem „magischen Lesen“ (vgl. GS II.1.209) aufzuspüren, das einem „kritischen

Augenblicke“ (GS II.1.210) unterstellt ist. Die unsinnliche Ähnlichkeit wirkt in die Poetik der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ein und findet ihr zentrales Bild in dem Denkbild *Die Mummerehlen*. Im Missverstehen der beiden Wörter Muhme Rehlen aus einem Kindervers (ver)dichtet das Kind einen Geist, die Mummerehlen.

Die unsinnlichen Ähnlichkeiten als ein poetisches Verfahren in Walter Benjamins literarischem Schreiben zu lesen, ist das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit. In zweierlei Hinsicht wirkt die unsinnliche Ähnlichkeit. Zum einen in enger Verknüpfung mit Benjamins frühem Sprachaufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) sowie der Notiz [*Antithetisches über Wort und Name*] (1933), in denen Sprache nicht als Mittel und als „verabredetes System von Zeichen“ (GS II.1.207) angesehen wird. Unmittelbarkeit und Magie ist das Wesen einer „reinen Sprache“ (GS IV.1.13). Im Prozess des „magischen Lesens“ der unsinnlichen Ähnlichkeiten, in dem diese flüchtig hervorblitzen können, vermag an ihnen, ebenso flüchtig, ein „Abglanz“ jener reinen (magischen) Sprache oder der reinen Farbe vernommen werden. („Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz.“ (GS VII.1.21)¹

Der Farbe als fluidem Medium widmet sich das dritte Kapitel. Farbe ist in Walter Benjamins Studien *Zur Ästhetik* sowie in *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* eng mit dem Begriff der *Entstaltung*, den Benjamin in seiner Studie *Phantasie* (1920/21) bespricht, verbunden. Entstaltung als Gestalt auflösendes Prinzip eignet der Mummerehlen als das „Stumme, Lockere, Flockige“ (GS IV.1.262). Bilder der Entstaltung sind Wolke und Seifenblase. Insbesondere in Bildern von Paul Klee wird sichtbar, dass Farbe als Medium nicht Gestalten illustriert, sondern selbst als Prinzip der Entgrenzung und Auflösung der Gestalt fungiert.

Zum anderen wirken die unsinnlichen Ähnlichkeiten unmittelbar auf das Sprachgewebe des Textes ein. Kindliche Sprachspiele und Umwandlungen sowie der Bezug auf die Ästhetik der europäischen Avantgarde verweisen auf eine Sprache, in der „Sinn“ nicht mehr maßgebend ist, vielmehr die Sprache selbst

¹ Dieses Verfahren ist durchaus messianisch zu verstehen, wenn es auch in der Studie *Die Aufgabe des Übersetzers* heißt, dass am „messianische[n] ihrer Geschichte“ (GS IV.1.14) die reine Sprache hervortreten kann.

„den Vortritt“ (GS II.1.296) hat. („[...] wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen 'Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb.“ (GS II.1.296)) Wie Kinder, in *Aussicht ins Kinderbuch*, „wenn sie Geschichten sich ausdenken, [...] Regisseure [sind], die sich vom 'Sinn' nicht zensieren lassen“ (GS IV.1.609), so verfährt auch der Erzähler der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, wenn etwa die Muhme Rehlen in Mummerehlen, Blumeshof 12 in Blume-zooof oder die gnädige Frau in die Näh-Frau sich verwandeln. Nur in der Entstellung vermag Sprache ihr Wesen und ihre Würde zu bewahren.² Gerade das Kind, das „viel näher unter die Gestalten gemischt [ist] als der Erwachsene“ (GS IV.1.113) und „unsäglich betroffen von dem Geschehen und den gewechselten Worten“ (GS IV.1.113) ist, scheint zu solcher Anverwandlung befähigt zu sein. In der *Literarischen Welt* veröffentlichte Walter Benjamin 1926 *Phantasiesätze, von einem elfjährigen Mädchen nach gegebenen Worten nachgebildet* wie „Brezel – Feder – Pause – Klage – Firlefanz / Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur. Die Feder malt die Landschaft, und entsteht eine Pause, so wird sie mit Regen ausgefüllt. Man hört keine Klage, denn es gibt keinen Firlefanz.“ (GS IV.1.803)

² In einem Brief an Martin Buber schreibt Benjamin 1916: „In wie vielerlei Gestalten auch die Sprache sich wirksam erweisen mag, sie wird es nicht durch die Vermittlung von Inhalten sondern durch das reinste Erschließen ihrer Würde und ihres Wesens tun.“ (zit. nach: Willem van Reijen u. Herman van Doorn: Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik. Frankfurt a. M. 2001. S.44.

I Das Gedichtete und das Ornament

*Unbegrenzt
Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.
[...]³*

Gestaltzusammenhang – Ornament (Paul Klee: *Mosaikstudie, Aufgehender Stern, Das Licht und Etlliches*)

Hölderlin, welcher ohne Fühlung mit den Romantikern in einigen ihrer Ideenzusammenhänge, die hier noch begegnen werden, das letzte und unvergleichlich tiefste Wort sprach, schreibt an einer Stelle, an der er einen innigen, höchst triftigen Zusammenhang ausdrücken will: „unendlich (genau) zusammenhängen“. (GS I.1.26) Zusammenhang – genauer „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.113) – den Walter Benjamin in dieser Textpassage aus *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) im Kontext der Reflexion und Unendlichkeit bei Schlegel und Novalis gebraucht – „Unendlichkeit der Reflexion als eine erfüllte Unendlichkeit des Zusammenhanges“ (GS I.1.26) – spielt auch in seinem „ästhetische[n] Kommentar“ (GS II.1.105) *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin „Dichtermut“ – „Blödigkeit“*, den er im Winter 1914/15 nach dem Doppelselbstmord seines Freundes, des jungen Dichters Fritz Heinle und dessen Freundin Rika Selingson, geschrieben hat, eine Rolle. Der Kommentar nimmt einen Vergleich der Gedichte „Dichtermut“ und „Blödigkeit“ anhand des „Gedichteten“ vor.⁴ Das Gedichtete bestimmt Benjamin zunächst als die besondere Sphäre, in der die Voraussetzung des Gedichts und die „Wahrheit“ der Dichtung lägen. Auch bewahre das Gedichtete die Einheit von Form und Stoff und teile damit eines der Merkmale mit dem Gedicht selbst.

Das Gedichtete ist eine Auflockerung der festen funktionellen Verbundenheit, die im Gedichte selbst waltet, und sie kann nicht anders entstehen als durch ein Absehen von gewissen Bestimmungen; indem hierdurch das Ineinandergreifen, die Funktionseinheit der übrigen Elemente sichtbar gemacht wird. (GS II.1.106)

³ Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Diwan. Buch Hafis. In: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 2 Gedichte und Epen. München 2000. S.23.

⁴ Die beiden Gedichte versteht Benjamin als eine frühere und eine spätere Fassung *eines* Gedichts.

Das Ineinandergreifen sowie der fortlaufende Zusammenhang der Elemente, der auch mit dem Wort „generieren“ beschrieben werden könnte, lassen eine Beweglichkeit innerhalb des Gedichtes zu. Feste Verbundenheiten werden gelockert, die Worte in (andere) Zusammenhänge gebracht. Später in seinem Kommentar wird Walter Benjamin vom „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.111), dem „Gefüge der Beziehungen“ (GS II.1.112) sowie vom „orientalische[n] [...] die Grenzen überwindende[n] Prinzip“ (GS II.1.124) sprechen.

Zu Beginn soll jedoch ein Bild – genauer, eine Konstruktionszeichnung eines arabischen Ornaments im „Knotenstil“ – stehen, die sich, wie es zunächst scheint, nicht in diesen Kontext fügen mag. Diese ist entnommen aus Hans Beltings Studie *Florenz und Bagdad. Eine westösliche Geschichte des Blicks*. In dieser fragt Belting nach den kulturellen Entstehungsbedingungen des Sehens und des Blicks in der östlichen und westlich Welt des Mittelalter und der Renaissance. Der Vermessung des Lichts stellt Belting die Vermessung des Blicks in der westlichen Kunst der Neuzeit gegenüber.⁵ Für die Bild-Perspektive der Neuzeit war eine Sehtheorie, nämlich Alhazens (eigentlich Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham (965-1040)) Lehrbuch der Optik *perspectiva*, Voraussetzung. Alhazens „Sehtheorie“ wurde, wie Belting zeigt, in der Renaissance zu einer „Bildtheorie“. Das Licht und seine Verkehrswege, wie Alhazen sie beschreibt, seien undarstellbar. In der Zeichensprache der Geometrie und im geometrischen Dekor jedoch, die nach den gleichen mathematischen Gesetzen berechnet werden wie das Licht, könnten diese Verkehrswege nachvollzogen werden.⁶ Die beiden Konstruktionszeichnungen (Abb.1 und 2) nach Peter Lu und Paul Steinhardt stellen sogenannte „Girih-Fliesen“ dar. „Girih“ ist das persische Wort für Knoten.

Es sind gleichseitige Vielecke, die fünf Schablonen bilden und sich zu komplexen periodischen Mustern verbinden lassen. Wenn man die Fliesen aneinander legt, so setzen sich alle Linien, die durch sie hindurchlaufen, auf den benachbarten Fliesen fort. Dabei legt sich über das gesamte Feld ein lückenloses Netz mit eigenen Perioden und Symmetrien. Man entdeckt die fünf Schablonen der „Girih-Fliesen“, die sich im

⁵ „Will man die Dinge auf den Punkt bringen, so kann man sagen, dass die Lichtgesetze Gegenstand der arabischen Sehtheorie waren, während ein Sehbild, in dem der Blick ausgemessen wurde, erst in der westlichen Theorie darstellbar wurde.“ (Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westösliche Geschichte des Blicks*. 3.Aufl. München 2009. S.37.)

⁶ vgl. Hans Belting: *Florenz und Bagdad*. S.135.

Linienverlauf verbergen, als sich aneinander anpassende Flächenformen erst, wenn man sie, wie es die beiden Forscher taten, koloriert.⁷

Die potentielle Unendlichkeit des Konstruktionsknoten sowie die eingeflochtenen Muster, die auf der Abbildung nur farbige erkennbar werden, das findet sich, so könnte man meinen, wieder in Hölderlins Worten „unendlich (genau) zusammenhängen“ (GS I.1.26). Auch dem Gedichteten ist, wie es noch begegnen wird, etwa in der „Intensität der Verbundenheit“ (GS II.1.106) ein Prinzip immanent, das dem Weben eines „Ornaments“ nahe steht.

In *Über die Wahrnehmung in sich* schreibt Benjamin: „Wahrnehmung ist Lesen. Lesbar ist nur in der Fläche <E>rscheinendes. <...> Fläche die Configuration ist – absoluter Zusammenhang.“ (GS VI.32) Hans Belting beschreibt in seiner Studie, wie in der Theorie Alhazens sowohl Lesen als auch Betrachten Akte der Wahrnehmung sind. „Bei Alhazen nehmen wir die sichtbare Welt als Leser wahr. [...] Deshalb entwickelt er eine Zeichentheorie eigener Art. Es sind einzelne Zeichen an den Dingen, die wir in innere Bilder verwandeln, weshalb diese in der Außenwelt keine Entsprechung haben.“⁸ Das Wahrnehmen und Lesen in der Fläche, in der ein „absoluter Zusammenhang“ (GS VI.32) gegeben ist, gilt vielleicht auch für das Lesen des Gedichteten im Gedicht. Auch eine „Mannigfaltigkeit der Verbindungsmöglichkeiten.“ (GS II.1.106) erkennt Benjamin im Gedichteten. Im Vergleich der beiden Fassungen stellt Benjamin für die erste Fassung „Dichtermut“ eine „Unverbundenheit im einzelnen“ (GS II.1.109) und eine „nur schwach gefügte Welt“ (GS II.1.110) fest, während die zweite Fassung „Blödigkeit“ vom Prinzip des Gedichteten durchwachsen ist. So ergibt sich auf der Textebene ein Gestaltzusammenhang.⁹ „Wo Vereinzelung der Gestalt, Beziehungslosigkeit des Geschehens war, tritt nun die anschaulich-geistige Ordnung, der neue Kosmos des Dichters.“ (GS II.1.111) Das „formale[s] Grundgesetz des Gedichteten“ nennt Benjamin „Gesetz der Identität“:

Dieses Gesetz der Identität besagt, daß alle Einheiten im Gedicht schon in einer intensiven Durchdringung erscheinen, niemals die Elemente rein erfassbar sind,

⁷ Hans Belting: Florenz und Bagdad. S.136,137.

⁸ Ebd. S.125.

⁹ Die Gedichte „Dichtermut“ und „Blödigkeit“ von Friedrich Hölderlin „aus der Reife- und Spätzeit“ (GS II.1.1.108) sind in Walter Benjamins ästhetischem Kommentar nicht abgedruckt. Die Textpassagen der Gedichte, die für den Darstellungszusammenhang notwendig sind, werden hier nach Benjamin zitiert. Der Fokus in diesen Überlegungen liegt nicht auf Benjamins Lesart der beiden Gedichte, sondern auf seiner Darstellung des *Gedichteten*.

vielmehr nur das Gefüge der Beziehungen, in dem die Identität des einzelnen Wesens Funktion einer unendlichen Kette von Reihen ist, in denen das Gedichtete sich entfaltet. (GS II.1. 112)

Das Gesetz der „Identität“ als Einbindung und Auflösung der einzelnen Elemente in einer „unendlichen Kette von Reihen“ sowie der Zusammenhang und die „Intensität der Weltordnung“ (GS II.1.112) erinnern an das Konstruktionsprinzip des „Girih-Musters“, in dem sich das Ornamentgefüge unendlich fortsetzen kann. In dem Gedicht „Blödigkeit“ webt alles sich hin zu einem „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.113). Benjamin spricht von der „*Erstreckung* des Raumes“, vom „gebreiteten Plan“ und von der „an Orientalisches gemahnende[n] Weitläufigkeit“ (GS II.1.113). „Viel, sehr viel über den Kosmos Hölderlins ist in diesen Worten gesagt, die – wieder fremd wie aus östlicher Welt und doch wieviel ursprünglicher als die griechische Parze – dem Dichter Hoheit geben. ‚Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? ‘“ (GS II.1.114) Das Gehen auf dem Teppich ist zu lesen als Aktivierung im Gedicht. Dieses und das Wort Teppich geben den Anstoß nicht nur zu einer Bewegung, die sich fortsetzt in der Fassung „Blödigkeit“, sondern auch innerhalb des Kommentars, indem Benjamin sich hat leiten lassen von dem Wort Teppich, so könnte man denken. Die Zeile „Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!“ (GS II.1.116) setzt Benjamin in Beziehung mit der „Gelegenheit“ oder Lage als einer Erstreckung im Raum und der Fläche des Gedichts. Die Fläche sieht Benjamin strukturiert und bestimmt durch das Ornament.

Denn entscheidend ist das räumliche Prinzip [...] Die Lage ist für diese Einheit Ausdruck; der Raum ist zu fassen als Identität von Lage und Gelegnem. [...] Wie nun im Bilde des Teppichs (da eine Ebene für ein geistiges System gesetzt ist) zu erinnern ist an seine Musterhaftigkeit, die geistige Willkür des Ornamentes im Gedanken zu sehen ist – und also das Ornament eine wahre Bestimmung der Lage ausmacht, sie absolut macht – so wohnt der beschreibbaren Ordnung der Wahrheit selbst die intensive Aktivität des Ganges als innere plastisch zeitliche Form ein. (GS II.1.114,115)

Die Identität und Verbundenheit in der Lage oder Flächigkeit des Gedichts, und hier ist an den „Teppich“ der ersten Verszeile zu denken, in der Benjamin die „beschreibbare[n] Ordnung der Wahrheit“ (GS II.1.115) angelegt sieht, ist im Ornament als „Bild“ des Gedichteten selbst gegeben. Als Strukturprinzip ist diesem immanent „unendlich (genau) zusammenhängen“ (GS I.1.26). Das

Gedichtete als „Alleinherrschaft der Beziehung“ (GS II.1.124) lässt sich so in das „Bild“ des Ornaments fassen als „orientalische[s], mystische[s], die Grenzen überwindende[s] Prinzip“ (GS II.1.124) und schafft, so schreibt Benjamin, einen geistigen Kosmos. Auch das persische „Girih-Muster“ wächst als ein Beziehungsgefüge über die Grenzen hinaus. Annemarie Schimmel schreibt in ihrem Aufsatz *Die Arabeske und das islamische Weltgefühl*, dass etwa auch die Muster klassischer persischer Teppiche über den Rand hinaus verlängert und verbreitert werden können.¹⁰ Das „Girih-Muster“, als ein „Knotenstil“ und eine geometrische Spielart der „Arabeske“, war im Orient des 12. Jahrhunderts schon voll entwickelt, beschreibt Hans Belting. Dieser Flechtknoten kannte keine Blütenstengel oder Gabelblattranken, die insbesondere die Gestaltung der Arabeske auszeichnen.¹¹

Die Arabeske im echten Sinne ist, wie Alois Riegl es 1893 in seinen *Stilfragen* formulierte, die Gabelblattranke: eine Ranke, aus der in unendlicher Folge Knospen und Blüten spriessen, die sich wiederum in Blätter, Vasen oder vogelartige Gebilde entfalten und die, nur dem Gesetz der immerwährenden Gabelung gehorchend, scheinbar weder Anfang noch Ende haben, aber auch kein Zentralmotiv. Oft liegen zwei oder mehr Arabeskensysteme übereinander, die in später Zeit – etwa in der osmanischen Kunst – durch verschiedene Farben besonders reizvoll wirken; dabei kann ein Arabeskensystem rein geometrisch-abstrakt, das andere stärker naturalistisch sein.¹² Die Unabschließbarkeit der Arabeske eignet ebenso dem „Girih-Muster“ als auch dem „orientalische[n] [...] die Grenzen überwindende[n] Prinzip“ (GS II.1.124). Zwei „Bilder“ macht Benjamin in dem Gedicht „Blödigkeit“ aus, die in ihrer Art an das Prinzip der Arabeske sowie an das Sehen in der arabischen Kultur, wie es Belting mit Alhazen beschreibt, erinnern. Zu der „flächenhaften Einheit“ (GS II.1.116) der Gestalten in dem Gedicht „Blödigkeit“ schreibt Benjamin: „Nun erscheint – dürfen wir es byzantinischen Mosaiken vergleichen? – entpersönlicht das Volk, wie in der Fläche gedrängt um die flache große Gestalt eines heiligen Dichters.“ (GS II.1. 116) Ein anderes „Bild“ ergibt sich aus einer Verszeile des Gedichts „Blödigkeit“. „Aufgerichtet an goldnen/ Gängelbanden, wie Kinder, hält. Wieder muß die Starrheit und Unzulänglichkeit des Bildes an orientalisches

¹⁰ vgl. Annemarie Schimmel: *Die Arabeske und das islamische Weltgefühl*. In: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*. Ausst. Kat. hrsg. von Markus Brüderlin u. Foundation Beyeler. Basel 2001. S.30-35.

¹¹ Hans Belting: *Florenz und Bagdad*. S.50f.

¹² Annemarie Schimmel: *Die Arabeske*. S.31.

Sehen gemahnen.“ (GS II.1.121) Dieser Vers, schreibt Benjamin, wirke, insbesondere wegen der Farbbezeichnung, „auf das seltsamste fremd und fast ertötend“ (GS II.1.121). Die Gestalten der dichterischen Welt sind im Gesang und in der Fläche (Teppich) des Gedichts, so könnte man sagen, aufgehoben, sie sind „unendlich und doch begrenzend zugleich“ (GS II.1.121). Nach Annemarie Schimmel gleiche in der klassischen persischen Lyrik ein Gedicht einer „vollkommenen Goldschmiedearbeit“¹³ und bestehe „gewissermassen aus verbalen Arabesken“¹⁴. Walter Benjamin vergleicht die Identität und Aufgehobenheit der Elemente und Gestalten in Hölderlins Gedicht mit byzantinischen Mosaiken. *Mosaikstudie* (Abb.3) heißt ein Bild von Paul Klee aus dem Jahr 1925. Pinselstriche in quadratischer Form als Licht und Farbpunkte, die Mosaiksteinchen ähneln, sind darauf zu sehen. Diese sind in Ölfarbe auf Papier ausgeführt und auf einem rötlich braunen Karton aufgeklebt. An drei Ecken ist das Papier ausgefranst, es soll vielleicht an ein Mosaik, das bereits Spuren der Verwitterung und des Alters trägt, erinnern. Die gelb-weißlichen Lichtpunkte und die Mosaiksteinchen in gebrochenen Farbtönen verdichten und lösen sich wieder auf. Man erhält den Eindruck einer Beweglichkeit, eines Rieselns. Hans Belting beschreibt in seiner Studie *Florenz und Bagdad* die Besonderheit der Wahrnehmung der Dinge in der arabischen Kultur und an dieser Stelle ist auch an Benjamins Worte vom orientalischen Sehen zu denken: „In der arabischen Theorie lösen sie sich in ein Mosaik von punktuellen Merkmalen auf, durch die unsere Wahrnehmung veränderlich und ungewiss wird.“¹⁵ Das Mosaik, das Belting metaphorisch gebraucht, um die arabische Sehweise zu beschreiben, nimmt im Bild von Paul Klee, wenn auch keine fixierte, Gestalt an. In der *Mosaikstudie* ist kein fest umrissener Gegenstand zu erkennen, vielmehr scheint das Licht Thema zu sein, die Reflexion des Lichts auf den glänzenden Mosaiksteinen. So wird die Fläche beweglich. In Bewegung versetzt sind auch die Worte im Gedicht „Blödigkeit“, wie es Benjamin anhand des Gedichteten als „Auflockerung der festen funktionellen Verbundenheiten“ (GS II.1.106), beschreibt. Vom Raum auflösenden Licht in der arabischen Kultur, das an keine festen Bilder gebunden ist, schreibt Belting an anderer Stelle seiner Studie.

¹³ Annemarie Schimmel: Die Arabeske. S.32.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Hans Belting: Florenz und Bagdad. S.44.

In der Welt agiert allein das Licht, das an keine Raumgrenzen gebunden ist und keine Bilder hat. Sehen bedeutet in beiden Kulturen etwas gänzlich Verschiedenes. Da das Bild in der arabischen Kultur als etwas rein Mentales verstanden wurde, konnte es in physischen Bildwerken nicht analog abgebildet werden.¹⁶

Auch in der islamischen Architektur habe das Licht, so Belting, einen „epiphanischen Auftritt“¹⁷. Das „Girih-Muster“ versetze das Himmelsgewölbe einer Kuppel in der Alhambra, der Kuppel des Saals der zwei Schwestern (Abb.4), in Bewegung. Belting spricht von einem „kosmischen Spiel“¹⁸. Durch den Lichteinfall gelinge es den Ablauf der Sonne und den Wandel der Sterne darzustellen.

Die in vielfachen Schichten angelegte Kuppelfläche der *Muqarnas*, mit ihrer „rauh“ Haut, wie Alhazen sagen würde, ist ein Medium und Filter des einfallenden Lichts, das von Stunde zu Stunde wechselt. Die Vibration, welche die starre Wandfläche simuliert, erzeugt die Vorstellung einer Bewegung, die die Bewegung des Kosmos symbolisiert.¹⁹

Etwas von dem kosmischen Licht und der Bewegung, die durch das Lichtspiel auf der Oberfläche der *Muqarnas* erscheint, ist auch in Paul Klees Bild *Aufgehender Stern* (Abb.5) aus dem Jahr 1931 zu sehen. Auf farbigem Grund sind in gebrochenen Rot-, Orange-, Blau- und Grautönen, ähnlich wie in der *Mosaikstudie*, golden gelbe Lichtpunkte oder Mosaiksteinchen gemalt. Zu sehen sind größere Steinchen in Rot und Blau, freigelassene Stellen, Linien, die vielleicht kosmische Sternbahnen nachzeichnen sowie eine Zickzack Linie des aufgehenden Sternes. Die Einheit und Gelegenheit des Gesangs im Kosmos des Gedichts „Blödigkeit“ vergleicht Benjamin an einer Stelle mit einem byzantinischen Mosaik. Die Flächigkeit und die Farbe Gold erinnern ihn an „orientalisches Sehen“ (GS II.1.121). Hans Belting fasst dies mit Alhazen in das schöne Bild des Mosaiks aus aufgelösten Lichtpunkten. All das scheint sich auch in dem Bild von Paul Klee wiederzufinden, der selbst 1914 in den Orient gereist ist. Ein anderes Bild von Paul Klee, *Das Licht und Etlliches* (Abb.6) aus dem Jahr 1931, trägt das Licht schon im Titel. In der muslimischen Architektur löst das Licht Raumgrenzen scheinbar auf. In dem Bild von Paul Klee erscheint der

¹⁶ Hans Belting: Florenz und Bagdad. S.126.

¹⁷ Ebd. S.131.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd. S.132,133.

Bildraum beweglich. Das Licht, von dem der Titel spricht, so könnte man meinen, breitet sich zwischen den Zeichen, Farben und Mosaiksteinchen aus und entstofflicht den Bildträger. Ähnlich wie im Bild *Aufgehender Stern* sind über farbigem Grund Quadrate (Mosaik) sowie Linien, Treppen, Zeichen, Zahlen, ein roter Punkt, der als Sonne vielleicht die Lichtregie leitet, gemalt. Einen seltsamen Eindruck hinterlässt das Bild, Bewegung und Ruhe scheinen gleichzeitig zu wirken – „unendlich und doch begrenzend zugleich“ (GS II.1.1.121), schreibt Walter Benjamin. Rührt daher die Vermengung von Ruhe und Bewegung in dem Bild von Klee? Das Licht und die vielen Mosaiksteinchen evozieren Beweglichkeit, Unendlichkeit, während die Linien, Treppen, und (Schrift-) Zeichen, eine Beruhigkeit und Begrenzung vermitteln. Text und Bild seien auf einem Bildträger vereint, schreibt Michel Foucault in *Dies ist keine Pfeife*, wenn Paul Klee

[...] das Nebeneinander von Figuren und Syntax der Zeichen in einem ungewissen, umkehrbaren, freischwebenden Raum zur Geltung bringt (der zugleich Blatt und Leinwand, Fläche und Volumen, Linierung des Hefts und Kataster des Bodens, Geschichte und Karte ist). Er sorgt dafür, dass die beiden Darstellungssysteme einander auf ein und demselben Gewebe überschneiden.²⁰

Zu Ende seines ästhetischen Kommentars schreibt Benjamin das griechische Element in der Dichtung Hölderlins sei aufgehoben gegen ein anderes, „das (zwar ohne ausdrückliche Rechtfertigung) das orientalische genannt war“ (GS II.1.126).²¹ „Fast alle Änderungen der spätern Fassung streben in dieser Richtung, in Bildern wie auch in der Einführung der Ideen und endlich einer neuen Bedeutung des Todes, die alle gegen die in sich ruhende geformt begrenzte Erscheinung sich als unbegrenzte erheben.“ (GS II.1. 126) „Unbegrenzt“ ist auch der Titel des Gedichts von Goethe aus dem *West-östlichen Diwan* (Buch Hafis). „Anfang und Ende immerfort dasselbe“²², heißt es da, und auch die Arabeske erscheint unbegrenzt zu sein. Immerfort gabeln Blüten und Ranken sich fort,

²⁰ Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*. In: Michel Foucault Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits Bd. I 1954-1969. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M. 2001. S.812-830. Hier: S.822.

²¹ Was Benjamin in der Textpassage in der Klammer schreibt, dass es für jenes „orientalische“ Prinzip keine ausdrückliche Rechtfertigung gebe, zeigt sich auf der Textebene des Kommentars durch einen Gedankenstrich, mit dem Benjamin stets die Einführung des „Orientalischen“ versieht. Etwa in der Zeile: „[...]in diesen folgenden Worten gesagt, die – wieder fremd wie aus östlicher Welt und doch wieviel ursprünglicher als die griechische Parze – dem Dichter Hoheit geben.“ (GS II.1.114)

²² Johann Wolfgang von Goethe: *West-östlicher Diwan*. S.23.

weben, um in Benjamins Worten zu sprechen, einen „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.111). Dieser Gestaltzusammenhang ist durch das Gedichtete als enges Beziehungsgefüge, in dem Gedicht „Blödigkeit“ gegeben. Der Tod „begrenzt“ nicht mehr das Leben, wie es Benjamin noch für die Fassung „Dichtermut“ ausmacht. „Der Dichter hat den Tod nicht zu fürchten, er ist Held, weil er die Mitte aller Beziehungen lebt“ (GS II.1.124). In diesem Beziehungsgeflecht ist die „Zweiheit von Tod und Dichter“ (GS II.1.124) aufgehoben. „Maschentausendabertausendweit“²³ könnte man mit einem Wort aus dem bekannten Gedicht *Ein alter Tibetteppich* von Else Lasker-Schüler sagen, in dem die Seelen zweier Liebender „verwirkt“ sind im „Teppichtibet“. In diesem Zusammenhang schreibt Benjamin zum Titel von Hölderlins Gedichts:

„Blödigkeit“ – ist nun die eigentliche Haltung des Dichters geworden. In die Mitte des Lebens versetzt, bleibt ihm nichts, als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen des Mutigen ist; als sich ganz hinzugeben der Beziehung. [...] Dichter und Gesang sind im Kosmos des Gedichts nicht unterschieden. (GS II.1.125)

In diesen Worten des Kommentars zeigt sich wie auf zarte Weise der Tod des Dichters und Jugendfreundes Fritz Heinle, dem der Kommentar gewidmet ist, eingewoben sein könnte.²⁴ Tod und Leben erscheinen in der „Mitte aller Beziehung“ (GS II.1.124) nicht mehr unterschieden.²⁵ Ähnlich wie im „Bild“ der Arabeske ist die Figur des Dichters in „Blödigkeit“ nicht mehr als Gestalt gesehen, „sondern allein noch als Prinzip der Gestalt“ (GS II.1.125). Auch in der *Berliner Chronik* erwähnt Walter Benjamin die Umstände von Heinles Tod.

Das war damals in Heidelberg und gewiß in selbstvergeßner Arbeit, daß ich es versuchte, die Gestalt meines Freundes Fritz Heinle, [...], in einer Betrachtung über das Wesen der Lyrik zu beschwören. Fritz Heinle war Dichter und unter allen der

²³ Else Lasker-Schüler: *Sämtliche Gedichte* hrsg. von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt a.M. 2004. S.120.

²⁴ *Im Frühjahr 1914 ging [...] der „Stern des Bundes“ auf, und wenige Monate später war Krieg [...] Mein Freund [scil. Der Dichter Fritz Heinle] starb. [...] In diesen Monaten aber {, die ich ganz meiner ersten größeren Arbeit, einem Versuch über zwei Hölderlinsche Gedicht gewidmet [lies hatte,] der ihm [,] meinem Freunde [,] gewidmet war, } trat, was er an Gedichten hinterlassen hatte, an die wenigen Stellen, wo noch in mir Gedichte bestimmend zu wirken vermochten.* (GS II.3.921)

²⁵ „Früher endete Hölderlin mit der Auflösung der Gestalt, während der reine Grund der Gestaltung am Ende der neuen Fassung erscheint. Und diese ist nun aus einem geistigen Grunde gewonnen. Die Zweiheit: Mensch und Tod konnte nur in einem läßlichen Lebensgefühl beruhen. Sie blieb nicht bestehen, da das Gedichtete sich zu tiefer Verbundenheit zusammenschloß und ein geistiges Prinzip – der Mut – von sich aus das Leben gestaltete.“ (GS II.1.123)

einzig, dem ich nicht „im Leben“ sondern in seiner Dichtung begegnet bin. Er ist mit neunzehn Jahren gestorben und man konnte ihm nicht anders begegnen. (GS VI.477)

In *Walter Benjamin und sein Engel* schreibt Gershom Scholem:

Hinter vielen Schriften Benjamins stehen persönliche, ja persönlichste Erfahrungen, die in der Projektion auf die Gegenstände seine Arbeiten verschwunden oder aber ganz verschlüsselt worden sind, so daß sie dem Außenstehenden nicht erkennbar oder auch nur erahnbar werden konnten.²⁶

Ornament und Abstraktion – Das Gedichtete (*Der Nähkasten, Die Mummerehlen / Paul Klee: Portal eine Moschee, Wald bei G., Teppich der Erinnerung*)

Walter Benjamins ästhetischer Kommentar entsteht im Winter 1914/15. 1914 reist Paul Klee gemeinsam mit August Macke und Louis Moilliet nach Tunesien. Stationen auf der Reise sind Tunis, St. Germain, Hamammet und Kairuan.²⁷ 1910 findet die Ausstellung *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* in München statt.²⁸ In einem solchen Umfeld schreibt Benjamin 1914/15, vielleicht bewegt durch das Wort „Teppich“ im ersten Vers des Gedichts „Blödigkeit“, vom orientalischen Prinzip in den Versen Hölderlins und Paul Klee reist in den Orient. Das Farberleben, die ferne Landschaft, vielleicht auch das Ornament und fremde Schriftzeichen haben einen prägenden Eindruck hinterlassen.²⁹ In ihrem Aufsatz *Die islamische Kunst im Spiegel von Paul Klees Werk* sprechen Eloise Brac de la Perrier und Jean-Pierre van Staevel von einer „Tendenz zum Abstrakten“ in der

²⁶ Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*. In: *Zur Aktualität Walter Benjamins* aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M. 1972. S. 87-138. Hier: S.90.

²⁷ Vgl. Christoph Otterbeck: *Zweimal Orient und zurück. Paul Klee in Tunesien und Ägypten, die Werke der Reisen und ihre Rezeption*. In: *Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung*. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009. S. 170-185.

²⁸ Vgl. Eloise Brac de la Perrier u. Jean-Pierre van Staevel: *Die islamische Kunst im Spiegel von Paul Klees Werk*. In: *Auf der Suche nach dem Orient*. S. 10-23. Zu erwähnen sind an dieser Stelle auch die kunsthistorischen Auseinandersetzungen zum „Ornament“ um 1900, dazu zählen etwa: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* 1893; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* 1908; Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* 1908/10.

²⁹ In seinem Tagebuch der Tunisreise etwa schreibt Paul Klee: „Nichts einzelnes, nur das Ganze. Und was für ein Ganzes!! Tausendundeine Nacht als Extrakt mit neunundneunzig Prozent Wirklichkeitsgehalt. Welch ein Aroma, wie durchdringend, wie berauschend, wie klärend zugleich. Speise, reellste Speise und reizendes Getränk. Aufbau und Rausch. Wohlriechendes Holz verbrennt. Heimat?“ (Paul Klee: *Tagebücher 1898-1918* hrsg. von Felix Klee. Köln 1957. S.307.)

islamischen Kunst und davon, dass in den arabischen Kalligrafien das Geschriebene zu einer eigenen künstlerischen Sprache werde.³⁰

Nicht jede Buchstabenkombination hat auch tatsächlich eine Bedeutung. Die islamische Kunst macht gerne Gebrauch von Pseudowörtern, und so werden Buchstaben zu Wörtern verbunden, die keinen Sinn haben. Die Schrift hat also lediglich dekorative Funktion und stellt einen künstlerischen Wert an sich dar.³¹

Für die Verwandtschaft zwischen Paul Klee und der islamischen Kunst, so die beiden Forscher, gebe es zwar keine Erklärung, doch seien die Fragen ähnliche, wie etwa „die Funktion des grafischen Zeichens, die Willkür der Interpretation und ihre Grenzen, die Objektivität des Werks und die Subjektivität des Betrachtenden betreffend“³². Auch in dem Bild *Das Licht und Etlliches* sind (Schrift-)Zeichen und Linien nicht entzifferbar, sie strukturieren vielmehr die Fläche. Auch auf einem anderen Bild von Paul Klee *Portal einer Moschee* (1931) (Abb.7) ist mit schwarzer Feder ein feines, regelmäßiges Muster aus quadratischen Kästchen gezogen. Dieses ist in blauen und rötlichen Tönen mit Aquarellfarbe koloriert, ähnlich dem Bild *Mosaikstudie*, doch hier entsteht eher der Eindruck eines Gewebes. Auch sind die schwarzen feinen Linien bis an den Rand des Blattes gezogen, sodass man an Teppichfransen denkt. Jenny Anger hat in ihrem Aufsatz *Der dekorative Klee* die Zusammenhänge seines Schaffens im Kontext des Dekorativen nachgezeichnet. Im Winter 1927/28 übernimmt Klee am Bauhaus den Unterricht für Gestaltungslehre in der Weberei. In ihrer These meint Anger, Klee habe den Titel *Portal einer Moschee* „als Schutz vor dem Vorwurf des Dekorativen“³³ gewählt. Was auch immer der Beweggrund für diesen Titel gewesen sein mag, das Bild lässt es offen, ebenso an einen Teppich zu denken. Die Farbpunkte oder -kästchen beginnen bei längerer Betrachtung zu schwirren und machen die Bildfläche beweglich. In dieser Beweglichkeit – man könnte dies als Abstraktion bezeichnen – ist dann, je nachdem, ein „dekoratives“ Muster oder aber das Portal einer Moschee erkennbar.

Der Zusammenhang von Ornament und Abstraktion ist auch die These einer Ausstellung mit dem gleichnamigen Titel in Basel 2001. Die These, die Markus

³⁰ Vgl. Eloise Brac de la Perrier u. Jean-Pierre van Staevel: Die islamische Kunst. S.16f.

³¹ Eloise Brac de la Perrier u. Jean-Pierre van Staevel: Die islamische Kunst. S.20.

³² Ebd.S.23.

³³ Jenny Anger: Der dekorative Klee. In: Paul Klee – Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern hrsg. von Oskar Bächtli u. Josef Helfenstein. Bern: 2000. S. 239-254. Hier: S.253.

Brüderlin in der Ausstellungskonzeption sowie in seinem Aufsatz *Die Abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln* aufstellt, lautet:

Die Arabeske hatte sich am Anfang des 19. Jahrhunderts als 'blinder Passagier' in die Konzeption des romantischen Bildes (Philipp Otto Runge) eingenistet und begann über den Symbolismus (Paul Gauguin) und den Jugendstil (Henry van de Velde, Joseph Hoffmann) die Strukturgeschichte der abstrakt werdenden Kunst zu beeinflussen.³⁴

Mit der Verflächigung des Bildraumes im 20. Jahrhundert habe sich, so Brüderlin, die Linie von ihrer formbeschreibenden Funktion befreit und wird zur Ausdruck tragenden Spur. In zweierlei Hinsicht nun beeinflusst die Arabeske die Entwicklung hin zur Abstraktion:

Ebenso wie in den islamischen Ornamentkulturen sowohl vegetabile als auch geometrische Ornamente zu finden sind, so gabelt sich auch in der modernen Malerei die lineare Abstraktion in einen geometrischen und einen organischen Zweig. Am Ende steht also auf der einen Seite die geometrische Abstraktion (Piet Mondrian, Alexander Rodtschenko oder Josef Albers), auf der anderen das ungegenständliche, organische Liniengespinnst von Wassily Kandinsky, Henri Matisse oder Jackson Pollock.³⁵

Geometrisches und Organisches vereint Paul Klee in seinem Werk, etwa in *Wald bei G.* (Abb.8) aus dem Jahr 1925. Ähnlich wie bei den bereits besprochenen Bildern ist auf farbigen Grund eine Federzeichnung gelegt. Die Einteilung in Felder evoziert eine Art Geometrie, während der Wald oder die Pflanzung selbst organisch wuchert. Da sind Pflanzen, Bäumchen, Zeichen, vielleicht entstellte Arabesken oder Ranken zu lesen. Die Verknüpfung unterschiedlichster Zeichen und Ornamente auf einer Bildfläche spricht auch Brüderlin an, wenn er schreibt: „Das komplexe Dreiecksverhältnis zwischen Arabeske, Kalligraphie und Hieroglyphik gehört zu den Paradigmen der Ideen- und Formenwelt abstrakter Kunst. Derjenige, der sich am phantasie reichsten in diesem Dreieck bewegte, war Paul Klee.“³⁶ Er nennt dies „figurative Kalligraphie“³⁷. Wiederum ist auch hier, in der Anordnung der Farben und Zeichen, an einen Teppich zu denken. Ein Bild von

³⁴ Markus Brüderlin: Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe. In: Ornament. Motiv – Modus – Bild hrsg. von Vera Beyer u. Christian Spies. München 2012. S.348-375. Hier: S.352.

³⁵ Markus Brüderlin: Die abstrakte Kunst. S.358.

³⁶ Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Ausst. Kat. Hrsg. von Markus Brüderlin u. Fondation Beyeler. Basel 2001. S.100.

³⁷ Ebd.

Paul Klee trägt den Teppich auch im Titel, *Teppich der Erinnerung* (1914/21) (Abb.9). 1914 wurde das Bild unter dem Eindruck der Tunesienreise gemalt und 1921, wie Haxthausen darstellt, wiederholt bearbeitet. Künstlich wurden dann durch Bearbeitung der Oberflächenstruktur Altersspuren imitiert.³⁸ *Teppich der Erinnerung* ist der Titel des Bildes und Erinnerungsspuren, Gelebtes und Geträumtes sind darin sichtbar und unsichtbar gleichermaßen. Der ockerfarbene Untergrund ist mit den gebrochenen Farbtönen, rot, violett, grün und braun, vermischt. Die Quadrate, Kreise, Kreuze, Zeichen, ein Buchstabe A, eine Figur mit Mantel und Turban, all das wirkt wie herausgebrochenes Stückwerk einer Erinnerung. Es lässt denken an die inneren Bilder der *mémoire involontaire*, der unwillkürlichen Erinnerung, die Walter Benjamin in *Zum Bilde Prousts* in Anlehnung an Marcel Proust und Henri Bergson beschreibt. Proust gehe des Nachts den „Ornamente[n] des Vergessens“ (GS II.1.311) nach, schreibt Benjamin.³⁹ Ist das Bild von Klee vielleicht die Rückseite eines Teppichs, wie es im Proust Essay heißt, „die Kehrseite vom Kontinuum des Erinnerens, das rückwärtige Muster des Teppichs“ (GS II.1.312), und zu sehen nur das, was durchschimmert von der Vorderseite? Rückseiten, wie sie vielleicht auf Klees *Teppich der Erinnerung* zu sehen sind und „Ornamente[n] des Vergessens“ (GS II.1.311) spürt auch das Kind in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* nach. Diese sind es gerade, wie Anja Lemke in ihrer Studie *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“* darstellt, die die Erinnerung des Vergessens strukturieren.⁴⁰ Das Kind in der *Berliner Kindheit* wird gerade von einer solchen Rückseite, nicht eines Teppichs, sondern einer Stickerei, magisch angezogen.

Eine Stunde verbrachten nun auch wir, mit unsern Augen der Nadel folgend, von der trägt ein dicker, wollener Faden herunterhing. Denn ohne es zu sagen, hatte jedes sich seine Ausnähsachen vorgenommen – Pappteller, Tintenwischer, Futterale –, in die es nach der Zeichnung Blumen nähte. Und während das Papier mit leisem Knacken der

³⁸ Vgl. Charles W. Haxthausen: Zwischen Darstellung und Parodie: Klees „auratische“ Bilder. In: Paul Klee-Kunst und Karriere. S.9-26.

³⁹ Vergessen als „unwillkürliches Eingedenken“ oder Rückseite der Erinnerung, das wird auch in Kapitel II „Das Ornament steht dem Tanz nahe“ begegnet.

⁴⁰ Vgl. Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*. Würzburg 2005. Zum Ornament als Struktur der Erinnerung (des Vergessens) schreibt Lemke: „Und es ist eben diese Abwesenheit von Bedeutung und Vernunft, die das Ornament später zu einer Passage für die Erinnerung werden lässt. Indem es semantisch unbesetzt ist, bleibt es offen für die Verschiebungsbewegung der entstellten Traumwelt.“ Ebd. S.81.

Nadel ihre Bahn freimachte, gab ich hin und wieder der Versuchung nach, mich in das Netzwerk auf der Hinterseite zu vergaffen, das mit jedem Stich, mit dem ich vorn dem Ziele näherkam, verworrener wurde. (GS IV.1.291)

Während auf der Vorderseite nach der Vorlage Blumen entstehen, ist es das Fadenlabyrinth der Hinterseite von dem das Kind gebannt wird. Diese ist „entstellt“ ähnlich der Vorderseite. So missversteht das Kind auch die Dienstmädchen, wenn diese die Mutter ansprechen. „Sie meinten ‚gnädige Frau‘, verstümmelten jedoch das erste Wort, so schien mir lange, daß sie Näh-Frau sagten.“ (GS IV.1.289) Die Rückseiten leiten zu einem Vergessen als einer andern Form des Erinnerns, dem unwillkürlichen Eingedenken. So heißt es in *Zum Bilde Prousts*:

An jedem Morgen halten wir, erwacht, meist schwach und lose, nur an ein paar Fransen den Teppich des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat, in Händen. Aber jeder Tag löst mit dem zweckgebundenen Handeln und, noch mehr, mit zweckverhaftetem Erinnern das Geflecht, die Ornamente des Vergessens auf. (GS II.1.311)

Jene „Ornamente des Vergessens“ sind im Entzug begriffen, wie der Traum zum Zeitpunkt des Erwachens. Erscheinen solche „entstellten“ Ornamente nicht auch als eine Spur des Vergessens auf dem Bild von Paul Klee *Teppich der Erinnerung*, als ein verworrenes Netzwerk auf einer Rückseite?

In den *Protokollen zu Drogenversuchen*, die Walter Benjamin ab 1927 gemeinsam mit Ernst Bloch, Ernst Joël, Fritz Fränkel und Egon Wissing aufzeichnet, sind einige Textpassagen zu finden, in denen Bilder und Erfahrungen mit dem Ornament, dem Weben verknüpft sind. Da heißt es etwa, „Strickpalmen – Palmen, [...] gewissermaßen mit einem Maschenwerk wie von Jumpern“ (GS VI.590), „Haarfeine Ornamente: au<ch> diese Muster kommen aus der Webwelt“ (GS VI.615) oder „An den Fransen erkennt man das Gewebe. Wollquatsch.“ (GS VI.614) In den *Crocknotizen* wird auch die Oberflächenstrukturierung durch das Ornament angesprochen.⁴¹

⁴¹ Das Wort „crock“, so Jean Selz, sei verdeutscht von franz. „croc“ (der Haken) und sei im Freundeskreis um Benjamin als ein geheimer Ausdruck für Opium gebraucht worden. Seit 1927 experimentierte Benjamin mit Drogen. Es gab das Vorhaben, ein Buch über Haschisch zu schreiben. Die einzig vollständigen Texte und Veröffentlichungen daraus sind, *Haschisch in Marseille* sowie *Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Die Geschichte eines Haschisch-Rausches*. Vgl. Anmerkungen (GS VI.819f.)

Es handelt sich da einmal um die Mehrsinnigkeit des Ornaments. Es gibt keins, das sich nicht mindestens von zwei verschiedenen Seiten ansehen ließe. Nämlich als Flächengebilde oder aber als lineare Konfiguration. Meist jedoch erlauben die Einzelformen, die zu sehr verschiedenen Gruppen vereinigt werden können, eine Mehrzahl von Konfigurationen. (GS VI.603,604)

Die Mehrsinnigkeit oder Mehrzahl der Konfigurationen von der Benjamin schreibt, eignen auch der Arabeske, in der sich Pflanzen und Blüten scheinbar unendlich fortspinnen. Das Ornament als „wahre Bestimmung der Lage“ (GS II.1.115) beschreibt Benjamin bereits im Hölderlin-Kommentar.

Es ist höchst eigentümlich, daß die Phantasie dem Raucher Objekte – und zumal besonders kleine – gern serienweise vorstellt. Die endlosen Reihen, in denen da vor ihm immer wieder die gleichen Utensilien, Tierchen oder Pflanzenformen auftauchen, stellen gewissermaßen ungestalte, kaum geformte Entwürfe eines primitiven Ornaments dar. (GS VI.604)

Ein primitives Ornament, das ist vielleicht auch das verworrene Netzwerk auf der Rückseite der Stickerei. Die Verkettung und Vernetzung ins Unendliche, das sind weitere Eigenschaften des Ornaments, wie es in den endlosen Bilderreihen der Textpassage oben anklingt. In den Denkbildern der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ist das Ornament das Medium, in dem die Erinnerung an das Vergessen transportiert wird, wie Anja Lemke beschreibt.

Was sich im Erleben als abgeschlossenes Bild zeigt, wird im Erinnern durch die Arbeit des Vergessens zum Ornament. Statt eines semantisch bestimmbar, in seine Form begrenzbar Bildes, formt das Vergessen eine sich wiederholende Reihe, deren einzelne Elemente für sich genommen keinen Sinn ergeben, sondern allein durch die Verkettung und Wiederholung zu dem werden, was sie sind.⁴²

Lemke spricht weiters von der „verdichteten Vernetzung der Erinnerungsepisoden, die ihrerseits Spuren des Ornamentalen tragen“⁴³.

Das Ornament ist aber auch das „Bild“, in welches das Gedichtete aus Walter Benjamins frühem Hölderlin-Kommentar, gefasst ist. Das Wort „Teppich“ leitet ihn hin zu dem "orientalische[n],mystische[n], die Grenzen überwindende[n] Prinzip“ (GS II.1.124), das so eine Begegnung mit der Sprache des späten Hölderlins ermöglicht.⁴⁴ Spuren des Gedichteten, als „Undurchdringlichkeit der

⁴² Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.79.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ In Bezug auf Hölderlins mögliche Geisteserkrankung und das Prinzip des Gedichteten als einer Beschreibungsform für die Sprache der späteren Gedichte Hölderlins, schreibt Patrick Primavesi:

Beziehung“ (GS II.1.111), „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.111) sowie „Mannigfaltigkeit der Verbindungsmöglichkeiten“ (GS II.1.106), so könnte man vielleicht sagen, wirken auch in Benjamins literarischem Schreiben nach, halten dort die Worte, Sätze und Bilder, etwa der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* oder der *Denkbilder* zusammen. Betrachtet man das Denkbild *Der Nähkasten* vom „Gestaltzusammenhang“ her, so rollt sich mit der „Spindel“ als erstem Wort das Bild langsam ab. Die Spindel aus dem Märchen „Dornröschen“ kennt das Kind nicht mehr, wie Schneewittchens Mutter jedoch zu Beginn des Märchens nährend am Fenster sitzt, so sitzt auch die Mutter des Kindes. Draußen schneit es, die drei Tropfen Blut bleiben aus, rot jedoch ist der Fingerhut der Mutter. Die Spuren der Abnützung darauf erscheinen dem Kind als Verzierungen. Begegnet einem auch hier jenes „primitive Ornament“? Dieser Fingerhut wird dem Kind zur Krone der „Näh-Frau“ (GS IV.1.289), „Herrscherin“ über die Spulen, Seiden und Fäden im Nähkästchen. Während die Mutter am Matrosenanzug des Kindes den Knöpfen ihren letzten Schliff verpasst, ist es von anderem gebannt, dem farbigen Chaos der Seiden, Stoffe, Fäden und Nadeln. „Zweifel beschlichen mich, ob dieser Kasten von Haus aus überhaupt zum Nähen sei – sie waren denen ähnlich, die mich jetzt manchmal auf offener Straße überfallen, wenn ich von weitem nicht entscheiden kann, ob ich vor Augen eine Konfiserie oder eine Friserauslage habe.“ (GS IV.1.290) Ein (Gestalt-)Zusammenhang ist bei dieser Textpassage insofern gegeben, als diese sich mit einem anderen Text Benjamins nämlich, *Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Die Geschichte eines Haschisch-Rausches*, verknüpft. Auch dort vertauscht der durch Marseille irrende Haschisch-Esser Frisierartikel und Schokoladen. Vielleicht aber liegt die Vertauschung in den Worten selbst begründet, in der Paronomasie nämlich von „fiserie“ und „Friseur“. Ähnliches ist im Text bereits bei der Vertauschung von „gnädige Frau“ und „Näh-Frau“ begegnet.⁴⁵ Auch die redende Spule Odradek, die für das Kind in dem Fadengewühl haust, verweist auf einen anderen Text Benjamins. „Und schwerlich hätte ich mich sehr gewundert, wenn bei den Spulen eine redende, die Spule

„Mit Orientierung auf das Gedichtete ist das Dilemma zwischen Pathografie und Interpretation nicht gelöst, aber eine Form der Lektüre dargestellt, die ihre methodische Problematik reflektiert und darauf verzichtet, an den Werken oder dem Autor eine nachträgliche Erklärung oder Supplementierung durch psychologisches Wissen vorzunehmen.“ (Patrick Primavesi: Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Basel, Frankfurt a. M. 1998. S.26.)

⁴⁵ Diese Worte sind einander „entstellt“ ähnlich und verweisen so auf jene „unsinnlichen Ähnlichkeiten, die im zweiten Kapitel besprochen werden.

Odradek, gelegen hätte, die ich fast vierzig Jahre später kennen lernte.“ (GS IV.1.290) Vierzig Jahre später, in dem Essay, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* kehrt Odradek wieder. Odradek, das ist der „sonderbarste Bastard“ (GS II.2.431) aus Franz Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*. Vom Wust, „in dem der aufgelöste Knäul regierte“ (GS IV.1.290), kehrt der Text wieder zurück zur nähenden Mutter am Fenster, vor dem es lautlos schneit. Das Kind verliert sich jetzt in jenem verworrenen Ornament auf der Rückseite der Stickerei.

Von der Spindel also rollt das Denkbild *Der Nähksten* sich ab und endet mit den Worten „verworrener wurde“. Könnte der Faden, der sich durchwebt durch das Denkbild als „entstellter“ (Gestalt)Zusammenhang bezeichnet werden? Verknotet und zerrissen ist auch der Faden der Spule Odradek und wie das rückseitige Ornament leitet auch die Spule das Kind dahin etwas von jenen Ornamente[n] des Vergessens“ (GS II.1.311) zu erhaschen. Denn das Kind ist allem näher und vermischt mit allem.⁴⁶ „Sein Atem steht in der Luft der Geschehnisse und alle Figuren hauchen es an. Es ist viel näher unter die Gestalten gemischt als der Erwachsene.“ (GS IV.1.113) So beschreibt Benjamin das Wahrnehmen des Kindes in der Passage *Lesendes Kind der Einbahnstraße*. „Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt. Entstellt ist die ‚Sorge des Hausvaters‘, von dem niemand weiß, was sie ist, [...]“ (GS II.2.431) Walter Benjamin zitiert in seinem Kafka-Essay aus *Die Sorge des Hausvaters*: „Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspeule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein.“ (GS II.2.431). Diese Spule ist mit seltsamen Stäbchen versehen, sodass sie auch aufrecht gehen kann. Sie hält sich zumeist in Schwellenräumen wie Treppenhäuser und Gängen auf. Die Bedeutung des Wortes Odradek, wie es in Kafkas Erzählung heißt, ist unsicher. Niemand weiß, ob es etwa aus dem Deutschen oder dem Slawischen herkommt.

⁴⁶ Burkhardt Lindner beschreibt diese Ich-Entgrenzungen und Anverwandlungen des Kindes in der *Berliner Kindheit* mit einem Wort aus Benjamins Surrealismus-Essay, „als Bild- und Leibräume“. (Burkhardt Lindner: Das ‚Passagen-Werk‘, die ‚Berliner Kindheit‘ und die Archäologie des ‚Jüngstvergangenen‘. In: Norbert Bolz u. Bernd Witte [Hrsg.]: *Passagen*. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1984. S. 27-48. Hier: S.31.) „Leibraum insofern, als für das Kind, das Realitätsprinzip noch nicht verinnerlicht hat, die ‚Außenwelt‘ eine Verlängerung des eigenen Leibes darstellt, jedenfalls in noch nicht reduzierter oder verpöner Form haptische, taktile Nähe besitzt.“ (Ebd. S.31.)

So könnte auch keine zutreffen, „zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann“⁴⁷. Es ist kein Sinn in dem Wort, könnte man sagen, und gerade das zieht Kinder magisch an. „Kinder“, schreibt Walter Benjamin, „wenn sie Geschichten sich ausdenken, sind Regisseure, die sich vom ‘Sinn’ nicht zensieren lassen.“ (GS IV.2.610) Das Wort hat vielleicht keinen Zweck, Odradek nützt niemanden. „Er schadet ja offenbar niemandem; [...]“⁴⁸ heißt es gegen Ende der Erzählung. Odradek ist vielleicht die „Sorge des Hausvaters“, nützt aber so wenig wie jene „zinnenbekrönte Leiste über den Klassenzimmern“ (GS VI.509), die der Erzähler der *Berliner Chronik* als eines der „vereinzelten herausgebrochenen Stücke[n] des Interieurs“ (GS VI.509) erinnert (vergisst).

Das stellt sich ein zuerst nur das was sicherlich durch alle Jahre meines Schulbesuchs die müßigste meiner Wahrnehmungen gewesen ist: die zinnenbekrönte Leiste über den Klassenzimmern. Und vielleicht ist das nicht so unerklärlich. Denn alles, was mir sonst ins Blickfeld kam, hat früher oder später irgendwie für mich von Nutzen sein <können>, mit einem Gedanken, einem Handgriff sich verbunden, die ihn mit sich in das Meer des Vergessens führten. Nur die schmale Leiste, die der gesunde Wellenschlag des Alltags, täglich unzählige Male wieder ausgeworfen, bis sie wie eine Muschel auf dem Sande an dem Strand meiner Träumerei liegen blieb. (GS VI.509,510)

Nur an das unbrauchbare und unverbrauchte erinnert sich der Erzähler. Zu denken ist hier wiederum an das Bild des „Teppich[s] des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat“ (GS II.1.311) aus Benjamins Proust-Essay. Was einem Zweck unterstellt ist, löst sich auf und zerbröseln, während die „Ornamente des Vergessens“ vielleicht zu erhaschen sind, auf den Rückseiten und in der Entstellung. Auch das Kind der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* wird gerade von den Rückseiten, den Hinterhöfen, den Bucklichten, dem Chaos, den Farben angezogen.⁴⁹ Anja Lemke schreibt: „Ziel der autobiographischen Erinnerung ist es, auf der Schwelle des Erwachens etwas vom Gewebe des

⁴⁷ Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. In: Franz Kafka: Schriften und Tagebücher. KA hrsg. von Jürgen Born u.a. Frankfurt a. M. 2002. S. 282-284. Hier: 282.

⁴⁸ Ebd. S.284.

⁴⁹ *Das bucklichte Männlein* ist das letzte Denkbild der *Berliner Kindheit*. In den Souterrainwohnungen erspäht das Kind Gestalten, die dieses nachts im Traum durch den Blick bannen. „Nicht streng geschieden war für mich die Welt, welche bei Tage diese Fenster bevölkerte, von der, die nachts dort auf der Lauer lag, um mich in meinem Traum zu überfallen. Ich wußte darum gleich woran ich war, als ich in meinem ‘Deutschen Kinderbuch’ von Georg Scherer auf die Stelle stieß: ‘Will ich in mein Keller gehen / Will mein Weinlein zapfen; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Tät mir ‘n Krug wegschnappen.’“ (GS IV.1.303)

Vergessens vor der Auflösung zu bewahren. Dazu bedarf es der Konzentration auf die nichtsemantischen, nicht zweckgebundenen Elemente der Schrift, in denen sich die Spur dieses nächtlichen Teppichs bewahrt.“⁵⁰ Auch Odradek hat keine „zweckmäßige Form“⁵¹ und keinen Sinn.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.⁵²

Beweglich, wolkig, flockig und nicht zu fangen ist auch die „Mummerehlen“, das zentrale „Bild“ der kindlich-spielerischen Entstellung. Anja Lemke nennt diese Wesen der *Berliner Kindheit*, die kaum greifbar sind, „im Entzug begriffen“⁵³, und „entstellte Figuren des Vergessens“⁵⁴. Die Spule Odradek gehöre zu „jener Familie der Reste, Fetzen und des Abfalls, die sich nicht mehr zu einem Ganzen zusammenfügen lassen, sondern allenfalls lose Knoten zwischen den Resten ausbilden können.“⁵⁵ Sehr schön beschreibt Lemke, die Spule Odradek sei „poesis der Erinnerung des Vergessens als entstellte Schriftspur“⁵⁶, die den Erinnerungstext der *Berliner Kindheit* webt.

Die Welt des Kindes der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ist entstellt. Der Begriff *Gestaltzusammenhang* ist dem Hölderlin-Kommentar von Walter Benjamin entnommen, und ist dem „Gedichteten“ als einer „Undurchdringlichkeit der Beziehung“ (GS II.1.111), immanent. Gestaltzusammenhang bedeutet jedoch nicht nur einen intensiver Zusammenhang, sondern auch eine Lockerung oder Auflockerung, wie Benjamin auch das Gedichtete als Beziehungsgefüge *und* als „Auflockerung der festen funktionalen Verbundenheiten“ (GS II.1.106) versteht. Beweglichkeit und gleichermaßen die Fähigkeit, Worte in neue (andere) Zusammenhänge zu bringen *durch* eine Entstellung und Umwandlung, machen

⁵⁰ Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.12.

⁵¹ Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. S.283.

⁵² Ebd.

⁵³ Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.163.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd. S.162.

⁵⁶ Ebd. S.163.

den Gestaltzusammenhang aus, der so die Rückseiten lose zusammenhalten vermag als Verknüpfung in Entstellung.⁵⁷

Anja Lemke beschreibt die Strukturierung und Anordnung der einzelnen Bilder der *Berliner Kindheit*, die unter anderem durch die unterschiedlichen Fassungen, nicht eindeutig ist.

Die Umstrukturierung der Anordnung der Textteile kann als Teil des in der *Berliner Kindheit* entworfenen Erinnerungskonzeptes gelesen werden, in dem sich das Ich nicht mehr in einem Akt narrativer Selbstkonstitution im Wandel chronologischer Zeit entwirft, sondern sich als ein im Text entworfenes nur in der kreisförmigen, unabschließbaren Wechselbeziehung seiner verschiedenen medialen Sprachen, als ein in sich differentes zeigt.⁵⁸

Lemke spricht an dieser Stelle auch von der „nichtidentitären Ichkonstitution“⁵⁹. Das Kind verwandelt sich, macht sich den Dingen ähnlich, die selbst entstellt sind wie die Spule Odradek. Das Kind vermischt sich mit den Hinterseiten, den Fadenlabyrinthen, den Worte und Farben, wie sich in den Kapitel II und III zeigen wird.

Verdichten – Missverstehen (*Die Mummerehlen, „Dem Staub, dem beweglichen eingezeichnet“ / Paul Klee: Zeichen verdichten sich, Bilderinschrift für Helene, wenn sie einmal grösser ist Nr. 1*)

Das Verirren ist auch im ersten Satz der *Berliner Kindheit* angesprochen.⁶⁰ „Sich in einer Stadt nicht zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“ (GS IV.1.237) Spuren oder Ornamente auf Löschblättern sind es dann, die ein Bild davon geben. „Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren.“ (GS IV.1.237) In der *Berliner Chronik* schreibt Benjamin auch von „graphischen Träumereien“ (GS

⁵⁷ *Gestaltzusammenhang* wird weiters im zweiten Kapitel in Zusammenhang mit dem Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ als ein poetisches Verfahren begeben.

⁵⁸ Anja Lemke: „Im Gestöber der Lettern“ Mediale Übersetzungsprozesse der Erinnerung in Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ In: Thomas Küpper [Hrsg.]: Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Bielefeld 2003. S.34-50. Hier: S.50.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Diese Stelle ist der Beginn der so genannten „Adorno-Rexroth-Fassung“ (GS IV.1.235-304). Die Fassung letzter Hand (*Handexemplar komplett*) (GS VII.1.385-433) ist mit einem Vorwort versehen und beginnt mit dem Denkbild *Loggien*.

VI.469). Diese Spuren auf Löschblättern als das Unnütze, Fehlerhafte vielleicht, wurde durch vielerlei Überlagerungen zum Gekritzelt entstellt und vergessen. Auch diese Spuren können als „entstelltes“ Ornament gelesen werden. *Zeichen verdichten sich* (Abb.10) aus dem Jahr 1932 heißt ein Bild von Paul Klee. Darauf sind in Tusche Linien, Punkte, Kreise und Zeichen gemalt. Diese sind nicht entzifferbar. Verdichtete und überlagerte Spuren sind sichtbar, so könnte man sagen. Ein Buchstabe J ist zu lesen, der anhebt und ausläuft in dem Namen Klee. Könnten so die Spuren, das vergessene Gekritzelt auf den Löschblättern aussehen? In *Über die Fläche des unfarbigen Kinderbuchs* beschreibt Walter Benjamin, wie das Kind die Fläche des Kinderbuchs bekritzelt und beschreibt. „Es bekritzelt sie, es dichtet in diese Bilder hinein, es lernt an ihnen zugleich mit der Sprache die Schrift und zwar eine dichtende, schaffende Schrift: Hieroglyphik.“ (GS VI.113) Das Kind verdichtet und dichtet im Missverstehen und so entsteht auch der wolkig, flockige Geist der Entstellung und Entstaltung der „Mummerehlen“.

In einem alten Kinderverse kommt die Muhme Rehlen vor. Weil mir nun „Muhme“ nichts sagte, wurde dies Geschöpf für mich zu einem Geist: der Mummerehlen. Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten. Ein jeder Anstoß war ihm recht. So wollte der Zufall, daß in meinem Beisein einmal von Kupferstichen war gesprochen worden. Am Tag darauf steckte ich unterm Stuhl den Kopf hervor: das war ein „Kopf-verstich“. Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun mußte um im Leben Fuß zu fassen. (GS IV.1.260,261)

Das „Missverstehen“ leitet die Wege ins „Innere“. In seiner „Wolkenwandelbarkeit“ (Heinz Brüggemann) leitet die Mummerehlen zum Vergessen (Erinnern) an verlorene Zusammenhänge, etwa in der Sprache. Die Mummerehlen selbst ist Sprache und das Wort Mummerehlen ist ähnlich sinn- und zwecklos wie Odradek.

Heinz Brüggemann hat den Zusammenhang des Wortes Mummerehlen als kindliche Sprachentstellung mit Clara und Wilhelm Sterns Studie *Die Kindersprache. Eine psychologische und sprachtheoretische Untersuchung* nachgewiesen.⁶¹ 1928 erschien die vierte Auflage der Studie. „Was Benjamin an

⁶¹ Vgl. Heinz Brüggemann: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. 2.Aufl. Würzburg 2011. S.88f. Zu den „Kopf-verstichen“ etwa heißt es da als eines der Beispiele der „Unbewussten Umwandlungen“ in der Kindesetymologie: „Walter B. aus Berlin nannte 4; 9 das Hindurchstecken des Kopfes durch eine Türspalte *kopferstich*. Zur Erläuterung diene, dass im Hause oft von Kupferstichen die Rede war, und dass ferner der Berliner Dialekt die Worte stecken und stechen

magischen Verhaltensweisen, am Sprechen und Benennen des Kindes, an mimetischer Theorie der Sprache entwickelt, ist [...] zu gleicher Zeit Gegenstand einer auch empirisch verfahrenen Psychologie.“ Heinz Brüggemann beschreibt auch die Wirkungsweise der Entstellung und Anverwandlung durch die Mummerehlen.

In der Übersetzung des optophonetisch (als soundscript) aufgefaßten Wortes ins Spiel, in die körperliche Performanz, trifft diese Entstellung beide: das Kind, das dem Zwang unterliegt, dem Wort-Laut ähnlich zu werden und sich zu verhalten, entstellt dabei zugleich sich und das Wort. Im Menschenalphabet ist es ein Buchstabe, dem biomorph entsprochen wird, hier ist es das vom Laut her, als soundscript in eine andere absurde Semantik, andere Gegenständlichkeit übersetzte Wort.⁶²

Den Biomorphismus der Lettern bespricht Benjamin 1930 auch in *Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel*.⁶³ Im Buchstabenlernen macht das Kind sich vielleicht ebenso den Lettern ähnlich. Benjamin zitiert aus Anja Mendelssohns Studie *Der Mensch in der Handschrift*, dass die Buchstabenschrift aus einer Bilderschrift entstanden sei.⁶⁴ (vgl. GS III.269) „Die Fibeln des 17. Jahrhunderts sind in Richtung auf einen solchen Biomorphismus der Lettern besonders weit gegangen: den Abgrund zwischen Sache und Zeichen trickhaft zu überwinden, war eine Aufgabe, die für den Menschen des Barockzeitalters die ungeheuerste Faszination haben mußte.“ (GS III.269) Einen „Wort- und Letternfasching[s]“ (GS IV.2.611) oder eine Buchstabenmaskerade „in welcher Menschen sich auf den Kopf stellen, Beine und Arme zwischen Äste stecken und ein Hausdach als Mantel umnehmen“ (GS IV.2.611) beschreibt Benjamin in *Aussicht ins Kinderbuch* (1926).

Bis in den ernsteren Raum der Buchstabier- und Lesebücher tollt dieser Karneval hinein. Renner in Nürnberg ließ in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine

verwechselt.“ (Clara und Wilhelm Stern: *Die Kindersprache. Eine psychologische und sprachtheoretische Untersuchung*. Unveränd. Reprograf. Nachdruck der 4. Aufl. Leipzig 1928. Darmstadt 1987. S. 421,422.) Eine besonders schöne „unbewusste Umwandlung“ ist auch etwa diese: „*raubtier* = Rauptier (Schmetterling). Der Knabe antwortete auf die Frage: Warum nennst du denn den Schmetterling Raubtier? *Na, er wird doch aus eine raupe gemacht.*“ (Ebd. S.422.)

⁶² Heinz Brüggemann: *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. S.87.

⁶³ Der Titel, wie Benjamin nachweist, bezieht sich auf die Spielfibel von Tom Seidmann-Freud „Hurra, wir lesen! Hurra wir schreiben!“

⁶⁴ Heinz Brüggemann schreibt dazu: „Benjamin ordnet diese Form kindlicher unmittelbarer Signifikation, die das semantische Zeichen von seiner Materialität her behandelt und so ‚buchstäblich‘, als Sache, an den Beginn des bildnerischen Zeichens setzt, zum einen einer graphologischen These von Anja und Georg Mendelssohn zu, nach der unsere Buchstabenschrift aus einer Bilderschrift entstanden sei, zum andern in eine kunstgeschichtliche Tradition des Biomorphismus der Lettern ein.“ (Hein Brüggemann: *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. S.83,84.)

Folge von vierundzwanzig Blättern erscheinen, die die Buchstaben selber ver mummt – wenn man so sagen darf – vorführten. F tritt in der Verkleidung eines Franziskaners, K als Kanzlist, T als Träger auf. (GS IV.2.611)

Bilderinschrift für Helene, wenn sie einmal grösser ist (Nr. 1) (1920) (Abb.11) heißt ein Bild von Paul Klee. Die Zeichen, Tiere und Gestalten in der Zeichnung vermengen sich in ähnlicher Art und Weise wie es Benjamin für die Spielfibeln beschreibt. Auch der Titel des Bildes verweist auf die enge Verschränkung von Bild und Schrift als „Bilderinschrift“. Das Bild ist in Zeilen angeordnet und von zwei Streifen in hellem Grün umrahmt. Auf den Zeilen stehen oder liegen Zeichen, Kreuze und Figuren wie sonst Buchstaben; ein Tier ist vielleicht als Esel lesbar, ein anderes als Pferd, welches vor eine Kutsche gespannt ist. Vielleicht kann man einer Geschichte folgen, die die im Titel angesprochene kleine Irene besser lesen oder dechiffrieren kann als ein Erwachsener.

Sowohl Paul Klee als auch Walter Benjamin waren von der Welt der Kindheit fasziniert.⁶⁵ Sehr schön beschreibt Gershom Scholem diese Faszination Benjamins:

Wichtiger war ihm aber die Welt des Kinderbuches. Es gehört zu den wichtigsten Wesenszügen Benjamins, daß er sein Leben lang von der Welt des Kindes und kindlichem Wesen mit geradezu magischer Gewalt angezogen wurde. Diese Welt gehörte zu den andauerndsten und beharrlichsten Gegenständen seines Nachdenkens und alles, was er darüber geschrieben hat, gehört zu seinen vollkommensten Sachen.⁶⁶

Eine „Bilderinschrift“ begegnet einem auch in Benjamins Novelle *„Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet“* (1929), in der ein Erzähler, auf einen Mann trifft, der von einem Frauennamen gebannt ist. Der Titel ist ein Vers aus Goethes Gedicht *Nicht mehr auf Seidenblatt* aus dem Nachlass des *West-Östlichen Diwan*. Und man möchte auch in dieser Novelle Benjamins an jenen

⁶⁵ Der enge Zusammenhang von Kindheit und Kinderzeichnung im Schaffen Paul Klees war unter anderem Thema der Ausstellung „Mit dem Auge des Kindes – Kinderzeichnung und moderne Kunst“ in München 1995 sowie in der dazu erschienen Publikation von Jonathan Fineberg [Hrsg.]: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. Marcel Franciscano etwa schreibt in dem Band in seinem Aufsatz „Paul Klee und die Kinderzeichnung“: „Im Oktober 1902 entdeckte er im elterlichen Haus in Bern [...] einige Zeichnungen aus seiner frühen Kindheit wieder. Sie zählten, wie er stolz berichtete, zum ‚Bedeutendsten‘, was er je gemacht hatte, ‚unabhängig von Italienern und Niederländern, stilvoll in hohem Grade und naiv geschaut.“ (ebd. S.27.)

⁶⁶ Gershom Scholem: *Walter Benjamin* (1964). In: Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge. Hrsg. von Rolf Tiedermann. Frankfurt a. M 1983. S.9-34. Hier: S.12.

Gestaltzusammenhang glauben, wenn man folgende Stelle liest, in der der Mann Worte in den Staub zeichnet:

Über den Sand glitt er hin: O und ich dachte an eine Frucht, L und ich machte Halt, I und ich schämte mich wie bei etwas Verbotenem. Denn ich sah, er schrieb seine Sache nicht wie einer der gelesen sein will, sondern eins ins andere schlangen sich diese Zeichen, und so, als wollten sie einander sich einverleiben, folgten nun auch beinahe an Ort und Stelle der vorigen M P I A, und das erste begann unter vielen Zügen schon wieder zu verschwinden, als die letzten entstanden. (GS IV.2.780)

Ähnlich wie das Kind in jenen Spielfibeln fallen bei dieser Textpassage Lesen und Wahrnehmen zusammen. Die Buchstaben erscheinen bildhaft und nacheinander ergibt sich der Name „Olimpia“, der sich im Prozess des Aufnehmens, Lesens und Sammelns auflöst. Auch in Goethes Gedicht wird ein Wanderer kommen und sich an jener Stelle, an der Reime und Namen sich in Staub verflüchtigt haben, an dieselben erinnern. „Betritt er / Diese Stelle, ihm zuckt's / Durch alle Glieder. / 'Hier! Vor mir liebte der Liebende. / War es Medschun, der zarte? / Ferhard, der kräftige? [...]“ Ein Frauenname rankt sich nun um das Reiseabenteuer des Mannes, der in einer süditalienischen Stadt umherstreift. In der unterirdischen Sakristei des Domes trifft er auf eine Reisegesellschaft. Der Küster erzählt eine Geschichte in deren Zentrum der Name einer „Kokotte“ steht, den der Steinmetz und Restaurator auf ihren Wunsch hin in einen Stein der Sakristei gemeißelt habe. Den umrankten Namen in Stein bekommt der Wanderer nicht zu Gesicht, aber im Traum begegnet ihm dieser:

Wie dem nun sei, ich träumte den Namen. Aber nicht wie er im Steine unentdeckt vor mir gestanden hatte, sondern er war in ein anderes Reich entführt, erhöht, entzaubert und verdeutlicht zugleich, und in der mannigfachen Verschlingung von Gräsern, Laub und Blumen fächelten und bebten zu mir die Lettern herüber, die damals mein Herz am schmerzlichsten schlagen ließen. (GS IV.2.785)

Gräser, Laub und Blumen als natürliche Zeichen vermengen sich hier auf eine Art und Weise mit Buchstaben, wie es Benjamin in seinen Rezensionen und Überlegungen zu Spielfibeln und zu den Abbildungen in Kinderbüchern mit denen das Kind Buchstaben und Schrift durch Bilder lernt, beschreibt. Die Lettern beben und werden beweglich, ähnlich vielleicht wie in Paul Klees *Bilderinschrift*; und wie in Goethes Gedicht scheint es auch diesem Wanderer durch alle Glieder zu zucken: „Scharf und glühend aber schlugen aus ihrer Mitte die Lettern und sie

bildeten von neuem den Namen, der aus Stein in Blume, aus Blume in Feuer verwandelt, immer heißer und verzehrender nach mir griff.“ (GS IV.2.786)

*Nicht mehr auf Seidenblatt
Schreib' ich symmetrische Reime;
Nicht mehr fass' ich sie
In goldne Ranken;
Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet
Überweht sie der Wind, aber die Kraft besteht,
Bis zum Mittelpunkt der Erde
Dem Boden angebannt.
Und der Wanderer wird kommen,
Der Liebende. Betritt er diese Stelle, ihm zuckt's
Durch alle Glieder.
[...]⁶⁷*

II „Das Ornament steht dem Tanz nahe.“ Walter Benjamin: *Lehre vom Ähnlichen*

*Was 'sagt' denn eine Dichtung? Was teilt sie mit?
Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung,
nicht Aussage. (GS IV.1.9)
Wir stehen aufrecht in der Erde verwurzelt
Ströme bewegen leicht uns hin und her
frei ist nur die Sehnsucht dorthin: zu Monden und zu Sonnen.⁶⁸
(Paul Klee)*

Jede Erscheinung der Natur war ein Wort, – das Zeichen, Sinnbild und Unterpfand einer neuen, geheimen, unaussprechlichen, aber desto innigern Vereinigung, Mittheilung und Gemeinschaft göttlicher Energien und Ideen. Alles, was der Mensch am Anfang hörte, mit Augen sah, beschaute und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort. Mit diesem Worte im Mund und im Herzen war der Ursprung der Sprache so natürlich, so nahe und leicht, wie ein Kinderspiel; [...].⁶⁹

Teile dieser Passage von Johann Georg Haman zitiert Walter Benjamin in seiner Studie *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* aus dem Jahr 1916. Diese Textpassage spricht von Korrespondenzen zwischen der Natur und dem Menschen im lebendigen, schaffenden Wort Gottes als einer *unmittelbaren* Aussprache und Mitteilung. In einem Kinderspiel, genauer, in einer kindlich-spielerischen Sprachentstellung, entsteht auch die Mummerehlen. Das Missverstehen und die Verstellung führen das Kind ins „Innere“. (Kapitel I) Eine

⁶⁷ Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Diwan. Aus dem Nachlass. S.125.

⁶⁸ Dieter Scholz u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008. S.88.

⁶⁹ Johann Georg Haman: Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensnennung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. In: Sämtliche Werke. Bd. III. Schriften über Sprache, Mysterien, Vernunft 11772-1788. Wien 1951. S.25-33. Hier: S. 32.

Spur zu diesem „Inneren“ leitet hin zu einer reinen (magischen) Sprache. Besprochen wird diese in Benjamins frühem Sprachaufsatz von 1916 sowie in zwei späteren Studien zum mimetischen Vermögen – *Lehre vom Ähnlichen, Über das mimetische Vermögen* (1933) – die unmittelbar auf die Denkbilder der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* einwirken. Einen Satz von Hugo von Hofmannsthal zitiert Benjamin sowohl in seiner Studie *Über das mimetische Vermögen* (GS II.1.213) als auch als Motto des Flaneur-Konvoluts im *Passagen-Werk* (GS V.1.524): „Was nie geschrieben wurde, lesen“. Über den Flaneur heißt es da: „Beim Nahen seiner Tritte ist der Ort schon rege geworden, sprachlos, geistlos gibt seine bloße innige Nähe ihm Winke und Weisungen. Er steht vor Notre Dame de Lorette und seine Sohlen erinnern [...].“ (GS V.1.524) Durch den Auftritt auf den Asphalt steigen Erinnerungsbilder unwillkürlich herauf, aus dem Boden ins Bewusstsein. Die Stadt erzählt lautlos, so könnte man denken, ähnlich wie das Schneegestöber dem Kind.⁷⁰ Ähnlich wie im Traum dem Flaneur die Dinge zustoßen, so ergeht es auch dem Kind in der Passage *unordentliches Kind der Einbahnstraße*: „Es geht ihm wie in Träumen: es kennt nichts Bleibendes; alles geschieht ihm, meint es, begegnet ihm, stößt ihm zu.“ (GS IV.1.115)⁷¹ Das Lesen im nie Geschriebenen ist vielleicht einer Sprache des Traumes ähnlich, von der Walter Benjamin in den *<Aphorismen>* schreibt:

Die Sprache des Traumes liegt nicht in den Worten, sondern unter ihnen. Die Worte sind im Traum Zufallsprodukte des Sinns, welcher in der wortlosen Kontinuität eines Flusses liegt. Der Sinn ist in der Traumsprache versteckt nach Art einer Figur in einem Vexierbild. Es ist sogar möglich, daß der Ursprung der Vexierbilder in solcher Richtung zu suchen ist, sozusagen als Traumstenogramm. (GS II.2.601)

⁷⁰ Hannah Arendt beschreibt sehr schön die Wahrnehmungsweise des Flaneurs und wie Erinnerung gerade beim ziellosen Umherschlendern sich (unwillkürlich) offenbart, so auch dem Kind an der nutzlosen zinnenbekrönten Leiste im Klassenzimmer. (Kapitel I) „Es ist der Flaneur, der in den Großstädten durch die Menge in betontem Gegensatz zu ihrem hastigen, zielstrebigem Treiben ziellos dahinschleudert, dem die Dinge sich in ihrer geheimen Bedeutung enthüllen, an dem ‚das wahre Bild der Vergangenheit vorbeihuscht‘ und der in der Erinnerung das Vorbeigehuschte um sich versammelt.“ (Hannah Arendt: Walter Benjamin (Essay, 1968/71). In: Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente hrsg. von Detlev Schöttker u. Erdmut Wizisla. Frankfurt a. M. 2006. S. 45-97. Hier: S.59.)

⁷¹ Im Konvolut *Der Sammler* des *Passagen-Werks* verweist Benjamin auf Henri Bergson: „Würden wir – so darf man sagen – gewissen Dingen gegenüber gelassener, andern gegenüber schneller, nach einem andern Rhythmus, leben, so gäbe es nichts ‚Bestehendes‘ für uns sondern alles geschähe vor unsern Augen, alles stieße uns zu. So aber ergeht es mit den Dingen dem großen Sammler. Sie stoßen ihm zu.“ (GS V.1.272)

Diese Form des Vexierbildes begegnet ebenso in der Studie *Lehre vom Ähnlichen* als ein Vexierbild, das entsteht an der semiotischen Seite der Sprache, an der vexierbildhaft jene „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ aufblitzen können.

Hofmannsthal ist auch das Denkbild *San Gimignano* gewidmet. Hier sind Spuren zu finden, die nicht unbedingt ins Innere, wie es in dem Denkbild *Die Mummerehlen* heißt, führen, aber zu Benjamins Überlegungen über Sprache, Ähnlichkeit und Magie. „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.“ (GS IV.1.364) Auf der Kupferplatte zeichnen die Wörter ähnlich einer Nadel ein Bild der Stadt. In diesem Bild, geformt aus Worten, könnte man auch eine übertragene Beschreibung des Denkbildes selbst lesen. Von fern nähert der Erzähler sich der Stadt. „Kommt man von fern, so ist die Stadt plötzlich so unhörbar wie durch eine Tür in die Landschaft getreten.“ (GS IV.1.364) Beim Blick in den Himmel erscheinen zwei Wörter wie geformt aus dem mimetischen Vermögen.

Dann erwarte ich, wie die Sonne hinterm Gebirge emporkommt. Da gibt es diesen ersten flüchtigen Augenblick, in dem sie nicht größer ist als ein Stein, ein glühendes Steinchen auf dem Gebirgskamm. Was Goethe vom Monde sagte: „Glänzt dein Rand herauf als Stern“ – hat noch niemand von der Sonne begriffen. Ihrer aber ist nicht Stern sondern Stein. (GS IV.1.365)

Die Paronomasie von Stern und Stein ist vergleichbar der Verwechslung von Konfiserie und Frisierladen, die im Denkbild *Der Nähkasten* begegnet ist (Kap. I). Engstens sind diese Wortverbindungen mit Benjamins Überlegungen zum mimetischen Vermögen und dem damit verbundenen Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeit“ verknüpft. Das mimetische Vermögen war in früheren Zeiten gegeben, als etwa ein Astrologe noch das Schicksal der Menschen aus den Sternen zu lesen vermochte. In dem Denkbild *San Gimignano* ist es ein Talisman aus Stein, in dem ein Glück beschlossen liegt. „Die Früheren müssen die Kunst besessen haben, diesen Stein als Talisman bei sich zu bergen und damit die Stunden zum Glück zu wenden.“ (GS IV.1.365)

Nach Jänner 1933 erfolgt die Niederschrift der *Lehre vom Ähnlichen*.⁷² Im Februar 1938 gibt es ein Gespräch zwischen Gershom Scholem und Walter Benjamin. In seinem Bericht über das Treffen schreibt Scholem unter anderem über Benjamins Anknüpfungen zwischen den Überlegungen zum mimetischen Vermögen aus dem Jahr 1933 und dem Sprachaufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* von 1916.

[...] wohl aber überraschte es mich, daß er noch immer vom 'Wort Gottes' im Unterschied vom menschlichen Wort ganz unmetaphorisch als Grund aller Sprachtheorie sprechen konnte. Die Unterscheidung zwischen Wort und Name, die er zwanzig Jahre früher in seiner Arbeit über Sprache von 1916 zugrunde gelegt und in der Vorrede zum Trauerspielbuch weiter entwickelt hatte, war ihm noch immer lebendig, und in seiner Notiz über das mimetische Vermögen fehlte noch immer auch die leiseste Hindeutung auf eine materialistische Ansicht von der Sprache. Im Gegenteil, Materie kam hier nur in rein magischem Zusammenhang vor. (GS II.3.954)

Sprache – Magie (*In der Sonne, Kurze Schatten <II>: Der Baum und die Sprache*)

Für Walter Benjamin kann, wie er in seiner Studie *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* aus dem Jahr 1916 schreibt, „jede Äußerung menschlichen Geisteslebens [...] als eine Art der Sprache aufgefaßt werden [...]“. (GS II.1.140) „Es gibt kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen.“ (GS II.1.140,141) Sprache, schreibt Benjamin, teile ein „geistiges Wesen“ mit und dieses teile sich nicht *durch* Sprache, sondern *in* Sprache mit. Und gerade um diese Unmittelbarkeit des Ausdrucks, in der Medium und Mitteilung zusammenfallen, geht es Benjamin. An einem geistigen Wesen sei sein „sprachliches Wesen“ mitteilbar und dieses geistige Wesen wiederum sei nur *mittelbar*, sofern es im sprachlichen beschlossen liege.⁷³ Das Mediale und Unmittelbare der Sprache beschreibt Benjamin als Magie.

⁷² Vgl. Anmerkungen GS II.3. S. 950-960.

⁷³ In den Überlegungen zum Namen und der Namenssprache wird Benjamin sprachliches und geistiges Wesen in eins fallen lassen. Vgl. dazu auch Jean Michel Palmier: Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und Bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Hamburg: 2009. S.626-631.

jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das „Medium“ der Mitteilung. Das Mediale, das ist die *Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie. (GS II.1.142, 143)

Sprache teile unmittelbar und magisch sich selbst mit und keine verbalen Inhalte. Die Magie der Sprache ist eng verknüpft mit ihrer Unendlichkeit, die durch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks bedingt ist. Denn, was *in* Sprache sich mitteile, könne nicht beschränkt werden. „Ihr sprachliches Wesen, nicht ihre verbalen Inhalte bezeichnen ihre Grenze.“ (GS II.1.143) Winfried Menninghaus, der die Verknüpfung von Medium und Magie nachzeichnet, versteht das Medium als ein „Element einer Darstellung, ohne doch deren Mittel zu sein“⁷⁴.

Das Wort „Medium“ umfaßt also implizit dieselben Extreme der Erfahrungsbereiche, die im Begriff der „Magie“ ausdrücklich verschränkt und füreinander funktionalisiert werden. Ursprünglich auf die archaischen Bereiche okkultur und exklusiver Praxis bezogen, meint der Begriff der „Magie“ dort die Realisationsform einer Kraft, die unmittelbar, d.h. ohne mit instrumentellen Zweck-Mittel-Relationen technischer Vernunft faßbar zu sein, wirklichkeitsmächtig ist.⁷⁵

Eine Sprachform, die allein auf jene Zweck-Mittel-Relationen ausgerichtet ist, findet Benjamin in der „bürgerlichen Auffassung der Sprache“ (GS II. 1.144). „Sie besagt: Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr Gegenstand die Sache, ihr Adressat ein Mensch. Dagegen kennt die andere kein Mittel, keinen Gegenstand und keinen Adressaten der Mitteilung. Sie besagt: *im Namen teilt das geistige Wesen des Menschen sich Gott mit.*“ (GS II.1.144) Auch der Mensch teile sein geistiges Wesen *in* Sprache mit. Da er aber in Worten spreche, teile er sein geistiges Wesen, „sofern es mitteilbar ist“ (GS II.1.143), mit, indem er die Dinge benenne. Im Namen, so schreibt Benjamin, teile das geistige Wesen des Menschen sich Gott mit. „Der Name hat im Bereich der Sprache einzig diesen Sinn und diese unvergleichlich hohe Bedeutung: daß er das innerste Wesen der Sprache selbst ist. Der Name ist dasjenige, *durch* das sich nichts mehr, und *in* dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt.“ (GS IV.1.144)

An den ersten Genesiskapiteln beschreibt Benjamin, wie der Mensch aus Erde geformt wurde und ihm dann von Gott die Gabe der Sprache beigegeben wurde. „Gott hat den Menschen nicht aus dem Wort geschaffen, und er hat ihn nicht

⁷⁴ Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt 1995. S.17.

⁷⁵ Winfried Menninghaus: Sprachmagie. S. 17.

benannt. Er wollte ihn nicht der Sprache unterstellen, sondern im Menschen entließ Gott die Sprache, die *ihm* als Medium der Schöpfung gedient hatte, frei aus sich.“ (GS II.1.149) Im Eigennamen, schreibt Walter Benjamin, sei der Mensch im schöpferischen Wort Gottes mit Gott verbunden. Das ändere sich mit dem Sündenfall, in dem die Unmittelbarkeit des Sprechens *in* Sprache verlorengelange. „Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des *menschlichen Wortes*, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte, das aus der Namenssprache, der erkennenden, man darf sagen: der immanenten eigenen Magie heraustrat, [...]. Das Wort soll *etwas* mitteilen (außer sich selbst). Das ist wirklich der Sündenfall des Sprachgeistes.“ (GS II.1.153)

Den Dingen sei jedoch der Laut versagt, ihre Sprache sei so unvollkommen und stumm.⁷⁶ In einer „stofflichen Gemeinschaft“ (GS II.1.147) können diese sich mitteilen.

Diese Gemeinschaft ist unmittelbar und unendlich wie die jeder sprachlichen Mitteilung; sie ist magisch (denn es gibt auch Magie der Materie). Das Unvergleichliche der menschlichen Sprache ist, daß ihre magische Gemeinschaft mit den Dingen immateriell und rein geistig ist, und dafür ist der Laut das Symbol. Dieses symbolische Faktum spricht die Bibel aus, indem sie sagt, daß Gott dem Menschen den Odem einblies: das ist zugleich Leben und Geist und Sprache. – (GS II.1.147)

Die Magie, die solcher Art auch in der Natur liegt, ist, so schreibt es Benjamin, Gottes Wort in den Dingen. „Gottes Wort in den Dingen, aus denen es lautlos und in der stummen Magie der Natur zurückstrahlt, Mitteilung der Materie in magischer Gemeinschaft geworden.“ (GS VII.2.795,796)

In dem Denkbild *In der Sonne*, das Walter Benjamin 1932 auf Ibiza verfasste, scheint dieses Wort Gottes aus den Dingen zu strahlen.⁷⁷ Der Erzähler, der durch

⁷⁶ Zu Benjamins Namenstheorie schreibt Michael Bröcker: „Benjamins Ziel ist es, die Differenz von Materie und ‚geistigem Wesen‘ aufzuheben, um das Absolute *in* den Dingen erkennen zu können. Weil Gott nicht erst bloße Materie erschaffen hat, die er dann als etwas benennt, sondern die Dinge im Wort ausspricht, kann deren Erkenntnis auch nicht in einer prädikativen Aussage erfolgen. Die im Namen erkennbare Wahrheit bildet keinen Sachverhalt – das ist der entscheidende Sinn der Benjaminschen Namenstheorie. Sie stellt dem menschlichen Erkennen die Aufgabe, die Dinge in ihrem intentionslosen Sein zu begreifen.“ (Michael Opitz u. Erdmut Wizisla: Benjamins Begriffe. Zweiter Band. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011. S.745)

⁷⁷ Burkhardt Lindner beschreibt sehr schön, in welchem Kontext Benjamins Begriff des Denkbildes steht. Die Montage und die Allegorie als Erklärung heranzuziehen, greifen für ihn zu kurz: „Seine Denkbilder erneuern die Form des Emblems als philosophischen Text, indem sie dessen rahmenhafte Abgeschlossenheit vom Optischen aufs Sprachliche übertragen. [...] Jedes Denkbild ist ein Unikat, das mit anderen zu Sammlungen zusammengefügt wird, aber Selbstständigkeit und Rahmung beibehält.“ (Burkhardt Lindner: Allegorie. In: Benjamins Begriffe. Bd. 1. S.84.) Visuelle Abbildungen, so Lindner, enthält das Denkbild keine. Es sei ganz auf das

eine glühende mediterrane Landschaft geht, sehnt sich danach, die (magische) Sprache der Natur zu vernehmen.

Ja man müßte die Gräser und die Tiere nicht allein gesehen haben, die der Insel Gesicht, Laut und Geruch geben, die Schichtungen des Gebirges und die Arten des Bodens, der vom staubigen Gelb bis zum violetten Braun geht, mit den breiten Zinnoberflächen dazwischen – sondern vor allem ihren Namen müßte man wissen. (GS IV.1.417)

In [*Antithetisches über Wort und Name*] schreibt Walter Benjamin: „Der Name ist die Übersetzung des Stummen ins Lauthafte und des Namenlosen in den Namen“ (GS VII.2.795).) Im Wissen zu sein um die Namen, das heißt vielleicht, teilhaben zu können an einem unmittelbaren, direkten Aussprechen zwischen dem Ding (Natur) und dem Menschen. Es sind die Namen, die „wortkarg“ machen, wie Benjamin in einer anderen Textpassage aus *In der Sonne* schreibt:

Aber der Bauer hat ja den Schlüssel der Chiffreschrift. Er kennt die Namen. Dennoch ist es ihm nicht gegeben, über seinen Sitz etwas auszusagen. Sollten die Namen ihn wortkarg machen? Dann fällt die Fülle des Wortes nur dem zu, der das Wissen ohne die Namen hat, die Fülle des Schweigens aber dem, der nichts hat als sie? (GS IV.1.417)

Die Namen machen wortkarg. Die Fülle des Wortes und das Wissen ohne Namen vermag dem Menschen sich nicht zu offenbaren. Das „Wort im obersten Sinn“ (GS VII.2.795) ist für Benjamin das schaffende Gotteswort. „Der Name erreicht so wenig das Wort wie die Erkenntnis die Schaffung. Die Unendlichkeit aller menschlichen Sprache bleibt immer eingeschränkten und analytischen Wesens im Vergleich mit der absoluten uneingeschränkten und schaffenden Unendlichkeit des Gotteswortes.“ (GS II.1.149) Die Namen machen den Bauern wortkarg, er vermag die Sprache der Natur zu vernehmen, nicht jedoch über ihren „Sitz etwas auszusagen“ (GS IV.1.17), nicht etwas zu erfahren von dem Wort Gottes. Trotzdem vermag der Bauer, in dieser Chiffreschrift unmittelbar einen Zusammenhang wahrzunehmen. Ihm begegnen „Gesicht, Laut und Geruch“ (GS IV.1.417) der Insel, ähnlich der unwillkürlichen Erinnerung, unmittelbar. Michael Bröcker spricht von einem „Verständigungszusammenhang zwischen Selbst und

Sprachliche bezogen und wirke in der Spannung von Bildlichkeit und Abstraktion. „Da das Denkbild kurz ist, sozusagen in einem Atemzug geschrieben, untersteht es in besonderem Maße sprachlicher Artikulation und Prägnanz.“ (Lindner: S. 84.) Vielleicht weist Benjamin selbst in der oben besprochenen Passage aus *Kurze Schatten <II>* mit dem Wort „Bilderrede“ auf das Denkbild hin. (GS IV.1.426)

Welt jenseits der Subjekt-Objekt-Trennung“⁷⁸. Von einer Chiffren- und Wunderschrift, wie sie der Bauer im Denkbild *In der Sonne* liest und in der die Natur sich unmittelbar ausspricht, schreibt auch Novalis zu Beginn der *Lehrlinge zu Sais*:

Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, [...] ⁷⁹

In dem Denkbild *In der Sonne* heißt es weiter: „Der Tag, da er mit einem Baum gefühlt hat, kommt ihm in den Sinn. [...] Da lehnte er den Rücken gegen einen Stamm, und nun nahm der sein Fühlen in die Lehre. Er lernte mit ihm, wenn er zu schwanken anfang, Luft zu schöpfen und auszuatmen, wenn der Stamm zurückschwang.“ (GS IV.1.418) Ein unmittelbares magisches Zwiegespräch erscheint in dieser Textpassage möglich zwischen dem Mann, der durch die Landschaft geht, und dem Baum. In *[Antithetisches über Wort und Name]* schreibt Benjamin: „Grundlage des Namens: Mitteilung der Materie in ihrer magischen Gemeinschaft“ (GS VII.2.795) und „Die Mitteilung der Materie in ihrer magischen Gemeinschaft erfolgt durch Ähnlichkeit“ (GS VII.2.795). Die Natur (der Baum) spricht unmittelbar und magisch und teilt sich mit in Ähnlichkeit. Der Mann, der durch die Landschaft geht, macht sich wie das Kind in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* dem Baum ähnlich.⁸⁰ Diese „Ähnlichkeit“ kann jedoch nur „entstellt“ oder unsinnlich sein.

In *Kurze Schatten <II>*, *Der Baum und die Sprache* erinnert sich der Erzähler nicht mehr an die „Gattung“ des Baumes, unter dem er lag. „Weil, während ich ins Laubwerk sah und seiner Bewegung folgte, mit einmal in mir die Sprache dergestalt von ihm ergriffen wurde, daß sie augenblicklich die uralte Vermählung

⁷⁸ Michael Bröcker: Sprache. In: Benjamins Begriffe. S.768.

⁷⁹ Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 1. Das dichterische Werk. 3.Aufl. Stuttgart 1977. S.79.

⁸⁰ In der *Einbahnstraße* beschreibt Benjamin in dem Bild *Verstecktes Kind*, wie das Kind im Versteckspiel den Dingen und Möbeln in der elterlichen Wohnung sich anähzelt. „Ihm klopft das Herz, es hält den Atem an. Hier ist es in die Stoffwelt eingeschlossen. Sie wird ihm ungeheuer deutlich, kommt ihm sprachlos nah. [...] Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. [...] Und hinter einer Türe ist es selber Tür, ist mit ihr angetan als schwerer Maske [...].“ (GS IV. 1. 116)

mit dem Baum in meinem Beisein noch einmal vollzog.“ (GS IV. 1. 425) Die Sprache (des Erzählers) wird von dem Baum ergriffen, vollzieht nochmals die uralte Vermählung mit ihm, ihr wird eine frühere Ähnlichkeit, ein Zusammenhang zuteil. In diesen Worten klingt jene Beziehung von Ähnlichkeit, Unmittelbarkeit und Sprachmagie an. Die „uralte Vermählung“ der Sprache mit dem Baum vollzieht sich in einem Nu, in dem die Ähnlichkeit, ein Zusammenhang, von der Benjamin schreibt, dass sie im „adamitischen Sprachgeist“ gegeben war, aufblitzen könnte.⁸¹ Ein unmittelbares, magisches Sprechen *in* Sprache erscheint möglich und in dieser augenblicklichen Vermählung ist die Unterscheidung zwischen einem Subjekt und einem Objekt aufgehoben. In *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* schreibt Benjamin, dass der Mensch der Natur den Namen gibt, nach der (unmittelbaren) Mitteilung, die er von ihr empfängt. „[...] denn auch die ganze Natur ist von einer namenlosen stummen Sprache durchzogen, dem Residuum des schaffenden Gotteswortes, [...]“ (GS II.1. 157) Die nächsten Zeilen in *Der Baum und die Sprache* sind, so erscheint es, ein nichtunterschiedenes Sprechen. In den Worten, etwa in der Wendung – „Die Äste und mit ihnen auch der Wipfel wogen sich erwägend [...]“ (GS II.1.425) – sind Eigenschaften, die Menschen oder Dingen zugehören, vermischt. Auch in den Wörtern „rauhe[r] Luftzug“ (GS IV.1.425), vor dem das Laub „erschauerte“, erscheint in dem Buchstaben „h“ der menschliche Atem und Hauch.

Die Äste und mit ihnen auch der Wipfel wogen sich erwägend oder bogen sich ablehnend; die Zweige zeigten sich zuneigend oder hochfahrend; das Laub sträubte sich gegen einen rauhen Luftzug, erschauerte vor ihm oder kam ihm entgegen; der Stamm verfügte über seinen guten Grund, auf dem er fußte; und ein Blatt warf seinen Schatten auf das andre. Ein leiser Wind spielte zur Hochzeit auf und trug alsbald die schnell entsprossenen Kinder dieses Betts als Bilderrede unter alle Welt. (GS IV.1.425, 426)

⁸¹ Benjamin schreibt über das (unwillkürliche) Erinnern einer früheren Ähnlichkeit: „Das Aufblitzen der Ähnlichkeit hat geschichtlich den Charakter einer Anamnese, die einer verlorenen Ähnlichkeit, die frei von der Verflüchtigungstendenz war, sich bemächtigt. Diese verlorene Ähnlichkeit, die in der Zeit Bestand hat, herrscht im adamitischen Sprachgeist.“ (GS VII.2.795)

Aus dieser (unmittelbaren) Vermählung der Sprache und des Baumes entspringt eine „Bilderrede“. Diese Bilderrede ist vielleicht eine Beschreibung des *Denkbildes* selbst.⁸²

Ähnlichkeit – Astrologie (*Die Mummerehlen*)

Mit „Ähnlichkeit“, dem Ähnlichen oder Anähneln befassen sich die Studien *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen*. Diese können als eine Theorie des Lesens angesehen werden, in der in Anknüpfung an vormoderne Ähnlichkeitsbeziehungen und Korrespondenzen das Lesen als ein Herauslesen des menschlichen Schicksals aus Gestirnkonstellationen, Eingeweiden oder Tänzen erscheint. Anja Lemke beschreibt in *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“* diesen Zusammenhang:

Den Ausgangspunkt der Überlegungen zu einem sprachphilosophischen Konzept der unsinnlichen Ähnlichkeit bilden vormoderne Ähnlichkeitsmodelle, denen die Welt insgesamt als zeichenhaft erscheint [...]. Diese vorrepräsentativen Formen der Weltdeutung liegen noch vor der Trennung von Subjekt und Objekt, Signifikant und Signifikat, Wesen und Erscheinung. Statt einer möglichst großen Unabhängigkeit und Objektivität in Bezug auf die Gegenstände, wird das Involviertsein in das Geflecht von Korrespondenzen, das die Schöpfung durchzieht, konstitutiv für den Erkenntnisprozeß.⁸³

Lemke schreibt, dass es zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, Himmel und Erde, Mensch und Gestirnen Entsprechungen gegeben habe, jedes Zeichen wechselseitig auf andere Zeichen verweisen würde und so die Relation von Signifikant (Bezeichnendes) und Signifikat (Bezeichnetes) nicht arbiträr, sondern in Gott aufgehoben würde. Es gebe, so Lemke, keinen Bruch zwischen Wesen und

⁸² Burkhardt Lindner beschreibt die Flüchtigkeit und die Konzentration auf einen augenblickshaften „Einschlag“ der Sprache auch in der Form des *Denkbildes*. „In jedem der einzelnen Denkbilder kristallisiert sich der Augenblick der Stillstellung einer flüchtigen Konstellation. Deshalb erscheint seine Darstellungsweise nicht als Ergebnis längerer reiflichen Nachdenkens, sondern als Fund ‚blitzschnell einschlagender Intuition‘. Das macht die Analogie zum Traum aus.“ (Burkhardt Lindner: Allegorie. In: Benjamins Begriffe Bd. 1. S.87.) In seiner Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*“ schreibt Benjamin: „Allegorie – das zu erweisen dienen die folgenden Blätter – ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“ (GS I.1.339) Daran fügt sich vielleicht auch jene „Bilderrede“ als Ausdruck der Vermählung und Vermischung der Sprachen der Natur und der des Menschen.

⁸³ Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*. Würzburg 2005. S.60,61.

Erscheinung mehr und im kosmologischen Ganzen würden innere und äußere Erscheinung korrespondieren.⁸⁴

Den Zusammenhang und die Nachahmbarkeit des Gestirnstandes durch den Menschen beschreibt Benjamin zunächst in seiner Studie *Zur Astrologie*, die als Vorarbeit zur *Lehre vom Ähnlichen* um 1932 entstand.

Z.B. in der Konstellation von Sternen. Man wird vor allem einmal das Horoskop als eine originäre Ganzheit, die in der astrologischen Deutung nur analysiert wird, begreifen müssen. Der Gestirnstand stellt eine charakteristische Einheit dar und erst an ihrem Wirken im Gestirnstand werden die Charaktere z. B. der einzelnen Planeten erkannt. [...] Man muß damit rechnen, daß prinzipiell Vorgänge am Himmel von frühern Lebenden, sei es von Kollektivis, sei es von einzelnen, nachgeahmt werden konnte. (VI 193)

Die höchste Begabung im „Ähnlichen“, schreibt Benjamin, habe der Mensch und vor allem im Kinderspiel seien mimetische Verhaltensweisen häufig anzutreffen. „Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die er [der Mensch] besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. [...] Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn.“ (GS II.1.210) Im Laufe der Jahrtausende sei die mimetische Begabung jedoch geschwunden. „Denn offenbar scheint doch die Merkwelt des modernen Menschen sehr viel weniger von jenen magischen Korrespondenzen zu enthalten als die der alten Völker oder auch der Primitiven.“ (GS II. 1. 206)

Aby Warburg etwa zeigt in seiner Studie *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920), dass in der Reformationszeit der italienische Astrologe Lucas Gauricus Luthers Geburtsdatum noch zu dessen Lebzeiten vom „eigentlichen“ Datum, dem 10. November 1483, auf den 22. Oktober 1484 verlegen wollte. Denn das Jahr 1484 war nach Gauricus „ein Jahr des großen Zusammentreffens der Planeten, von dem seit Generationen im voraus berechnet, eine neue Epoche in der abendländischen religiösen Entwicklung eintreten sollte“⁸⁵. Luther, der selbst der Astrologie ablehnend gegenüberstand, wurde, wie Aby Warburg es formuliert, „verstirnt [...], um für seine sonst unbegreifliche,

⁸⁴ Vgl. Anja Lemke: Gedächtnisräume. Insbes. S.60-65.

⁸⁵ Aby Warburg: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. In: Aby Warburg: *Werke in einem Band*. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Treml u.a. Berlin 2010. S.425-491. Hier: S.440.

übermenschlich erscheinende Macht eine höhere, kosmische, götterhaft benannte Größe als Ursache bildhaft zu verstehen“⁸⁶.

Für den Zusammenhang der Vorgänge am Himmel mit dem menschlichen Geschick sei, wie Walter Benjamin schreibt, der Augenblick der Geburt von Bedeutung. Jener Augenblick der Geburt sei aber ein Nu und auch die Wahrnehmung von Ähnlichkeit ist sei an ein Aufblitzen gebunden.

Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmung festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnkongellation. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeit also scheint an ein Zeitmoment gebunden. (GS II.1. 206, 207)

Diese Ähnlichkeit, die in früheren Zeiten bestanden habe zwischen einer Gestirnkongellation und einem Menschen sei jedoch heute für uns nicht mehr nachvollziehbar. Das mimetische Vermögen habe sich im Laufe der Zeit verwandelt, wirke aber als (unsinnliche) Ähnlichkeit im „Kanon“ der Sprache fort. „Das mimetische Vermögen des Menschen hat sich immer mehr auf die Sprache zurückgezogen und sich immer subtiler ausgebildet.“ (GS II.3.956) Nachahmung in der Sprache wurde bisher, so schreibt Benjamin, nur im Bereich der „sinnlichen“ Ähnlichkeit des Onomatopoetischen verfolgt. Den Begriff einer „unsinnlichen“ Ähnlichkeit beschreibt Benjamin zunächst so: „Ordnet man Wörter der verschiedenen Sprachen, die ein gleiches bedeuten, um jenes Bedeutete als ihren Mittelpunkt, so wäre zu erforschen, wie sie alle – die miteinander oft nicht die geringste Ähnlichkeit besitzen – ähnlich jenem Bedeuteten in ihrer Mitte sind.“ (GS II.1.207) Diese Überlegung lässt an einen Gedanken in dem um 1921 verfassten Vorwort zu Benjamins Übertragungen aus Baudelaires *Tableaux parisiens*, *Die Aufgabe des Übersetzers* denken. In Anlehnung an seinen frühen Sprachaufsatz unterscheidet er das „Gemeinte“, das im Sinne der Passage oben jenes Bedeutete in der Mitte meinen könnte, von der „Art des Meinens“.⁸⁷ Die von Benjamin als althergebracht bezeichneten Termini wie Treue und Freiheit können in einer „Theorie, die anderes in der Übersetzung

⁸⁶ Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagung. S.484.

⁸⁷ Walter Benjamin nennt an dieser Stelle als Beispiel die Unterscheidung von „Brot“ und „pain“. In diesen Worten „ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß die beiden Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten.“ (GS IV.1.14)

sucht als Sinnwiedergabe“ (GS IV.1.17) nicht mehr angewendet werden. Auch die Treue in der Übersetzung kann den „Sinn“ des Originals nicht im vollen Maße wiedergeben, an ihm sind vielmehr das Gemeinte und die Art des Meinens ineinander verwirrt.

Denn dieser erschöpft sich nach seiner dichterischen Bedeutung fürs Original nicht in dem Gemeinten, sondern gewinnt diese gerade dadurch, wie das Gemeinte an die Art des Meinens in dem bestimmten Worte gebunden ist. Man pflegt dies in der Formel auszudrücken, daß die Worte einen Gefühlston mit sich führen. (GS IV. I.17)

Die Art des Meinens ergänzt sich, wie Benjamin schreibt, zum Gemeinten in Hinblick auf die „reine Sprache“. ⁸⁸ Am messianischen Ende der Geschichte vermag, so Walter Benjamin, das Gemeinte als die reine Sprache hervortreten. ⁸⁹

Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen. Eben darum muß sie von der Absicht, etwas mitzuteilen, vom Sinn in sehr hohem Maße absehen [...]. (GS IV. 1.18)

Diese „größere Sprache“, das ist vielleicht jene reine Sprache, die am messianischen Ende der Geschichte erlöst werden könnte. Denn das Vermögen der Übersetzung ist es, wie Benjamin schreibt, „die reine Sprache gestaltet der Sprachbewegung zurückzugewinnen“ (GS IV.1.19). Zu denken ist die „unsinnliche“ Ähnlichkeit in diesem Zusammenhang als eine Art Schwelle oder Vexierbild zwischen dem Gemeinten, aus dem die „reine Sprache“ hervortreten könnte, und der Art des Meinens, in der die einzelnen Wörter unterschiedlich

⁸⁸ Benjamin versteht die „reine Sprache“ als jene paradiesische, magische Sprache, die sich unmittelbar mitteilt und „die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist [...]“ (GS IV.1. 19). „Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.“ (GS IV. 1. 13)

⁸⁹ Michael Bröcker schreibt dazu: „Die Frage, vor deren Aufklärung Benjamin angesichts seiner Baudelaire- Übertragungen stand, ist die, ob es möglich sei, die Residuen der Namenssprache, dasjenige, was in einer geschichtlichen Sprache noch an Unmittelbarkeit sich erhalten hat [...], in eine andere Sprache zu übersetzen. Nur dann gäbe es die Hoffnung auf eine, wenn auch unvollkommene Wiedererlangung des Verlorenen. Die Aufgabe ist eigentlich eine messianische: die Bruchstücke der durch den Prozeß der Geschichte zerschlagenen Einheit wieder zusammenzufügen.“ (Bröcker: In: Benjamins Begriffe. Bd. 2. S. 760.)

„aussehen“ und so „unsinnlich“ und „entstellt“ ähnlich dem „Bedeuteten in ihrer Mitte“ (GS II.1.207), dem Gemeinten, sind.

Im Prozess des magischen Lesens (vgl. GS II.1.209) können unsinnliche Ähnlichkeiten hervorblitzen. Dabei ist an den Augenblick zu erinnern, von dem Walter Benjamin bei der Korrespondenz zwischen Geburt und Gestirnkongellation spricht.

Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, welche von diesem Vorgang sich kaum trennen läßt, wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen. (GS II.1.209) In diesem flüchtigen Augenblick vermögen im Prozess des (magischen) Lesens unsinnliche Ähnlichkeiten hervorzublitzeln und so eine Passage zu einem Vernehmen einer reinen (magischen) Sprache *vielleicht* zu öffnen. Das Lesen der unsinnlichen Ähnlichkeit untersteht „einem notwendigen Tempo oder vielmehr einem kritischen Augenblick [...], welchen der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen.“ (GS II.1.209, 210)⁹⁰ Diese magische Seite der Sprache ist aber an einen Träger gebunden und dieser Träger ist die mitteilende Seite der Sprache, wie Walter Benjamin schreibt.

Diese Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungslos neben der anderen, der semiotischen einher. Alles Mimetische der Sprache kann vielmehr, der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische. So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt. (GS II.1.213)

Daraus ergibt sich für Walter Benjamin ein Doppelsinn in dem Wort *lesen*, in seiner magischen und profanen Bedeutung. So liest der Schüler das ABC und der Astrologe das menschliche Schicksal aus den Sternen. „Im ersten Satze tritt das Lesen nicht in seine beiden Komponenten auseinander. Dagegen wohl im zweiten, der den Vorgang nach seinen beiden Schichten deutlich macht: der Astrolog liest den Gestirnsstand von den Sternen am Himmel ab, er liest zugleich aus ihm die Zukunft oder das Geschick heraus.“ (GS II.1.209) Aus diesem Herauslesen aus Sternen, Eingeweihten oder Tänzern, das für Benjamin „in der Urzeit der

⁹⁰ Auch die inneren Bilder der *mémoire involontaire* blitzen in einem Augenblick hervor, wie es in Kapitel I begegnet ist. Auch das herausgesprengte „Bild“ der Geschichte, wie es Benjamin in der Studie *Über den Begriff der Geschichte* beschreibt, vergeht in einem Nu. „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“ (GS I.2.695)

Menschheit das Lesen schlechthin war“ (GS II.1.209), entwickelt sich über die Runen, „als Übergangsform zwischen Wipfeln, Wolken, Eingeweiden auf der einen und Buchstaben auf der andern Seite“ (GS VII.2.796), durch Jahrtausende hinweg das mimetische Vermögen und bildet in der Sprache ein „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit“ (GS II.1.209). „Mit anderen Worten: Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsicht ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat.“ (GS II.1.209) Die Schrift und das Lesen sowie die Sternkonstellation am Himmel, aus der der Astrologe das menschliche Schicksal liest, haben stets mit der Fläche zu tun. In diesem Zusammenhang schreibt Gershom Scholem über die *Lehre vom Ähnlichen*:

Schon damals beschäftigten ihn Gedanken über die Wahrnehmung als ein Lesen in den Konfigurationen der Fläche, als der urzeitliche Mensch die Welt um sich und besonders den Himmel aufnahm. Hier lag die Keimzelle zu den Betrachtungen, die er viele Jahre später in seiner Aufzeichnung *Lehre vom Ähnlichen* angestellt hat. Die Entstehung der Sternbilder als Konfiguration auf der Himmelsfläche, behauptete er, sei der Beginn des Lesens, der Schrift, die mit der Ausbildung des mythischen Weltalters zusammenfalle. Die Sternbilder seien für die mythische Welt das gewesen, was später die Offenbarung der 'Heiligen Schrift' war. (GS II.3.955)

Die unsinnliche Ähnlichkeit ist, so könnte man sagen, eine Rückseite der „sinnlichen“ Ähnlichkeit (Kapitel I). Von den Rückseiten angezogen ist insbesondere das Kind, etwa vom rückseitigen, verworrenen Ornament. Damit in Zusammenhang steht jene „entstellte Welt der Kindheit“ (GS IV.1.262), wie es in dem Denkbild *Die Mummerehlen* heißt.⁹¹ Die unsinnlichen Ähnlichkeiten sind an Sprache gebunden und erscheinen nur an dieser, wie auch Sprache und Gedächtnis Medien der Erinnerung sind, wie es Benjamin in dem Denkbild *Ausgraben und Erinnern* beschreibt. „Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen.“ (GS IV.1.400)

⁹¹ An Scholem schreibt Walter Benjamin im Februar 1933 vom Zusammenhang der *Lehre vom Ähnlichen* mit Denkbildern der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*: „Wenn ich Dir nun noch mitteile, daß [...] dennoch eine neue – vier kleine Handschriftenseiten umfassende – Sprachtheorie entstanden ist, so wirst du mir eine Ehrenbezeugung nicht versagen. Drukken lasse ich besagte Blätter nicht, ja ob sie auch nur einer Maschinenübertragung fähig sind, erscheint mir noch nicht ganz sicher. Bemerken will ich nur, daß sie bei Studien zum ersten Stück der „Berliner Kindheit“ [...] fixiert wurde.“ (GS II.3.951)

Rückseiten, das sind auch jene Abfallprodukte der Dinge, die Kinder in der *Einbahnstraße* in dem Denkbild *Baustelle* einsammeln.

Sie fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten- oder Hausarbeit, beim Schneiden oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein, zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen.“ (GS IV.1.93)

In eine neue und sprunghafte Beziehung versetzt auch der Sammler die Dinge – auch erscheinen die Worte, beweglich und gelöst im Aufblitzen der unsinnlichen Ähnlichkeiten, in eine neue, andere Beziehung gesetzt. Hannah Arendt schreibt in ihrem Essay *Walter Benjamin* über den Sammler:

Der *Sammler* hat mancherlei, ihm oft undurchsichtige Motive. Das Sammeln ist, wie Benjamin wohl als erster betont hat, die Leidenschaft der Kinder, für welche die Dinge noch keinen Warencharakter haben, und es ist das Hobby der reichen Leute, die genug haben, um Nützliches nicht mehr zu brauchen, und es sich leisten können, „die Verklärung der Dinge zu [ihrer] Sache zu machen“. [...] Und sofern sich das Sammeln an jeden Gegenstand hängen kann [...] und diesen Gegenstand damit als Ding gleichsam erlöst – er ist nun zu nichts mehr gut, Mittel zu keinem Zweck, er hat seinen Wert in sich – , ist das Sammeln für Benjamin eine der revolutionären Tätigkeit verwandte Haltung.⁹²

Auch die Rückseiten haben keinen Nutzen, sind keinem Zweck unterstellt und üben so eine Anziehung auf das Kind aus. In dem Denkbild *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* beschreibt Benjamin das Sammeln der Kinder.

Dort, bei den Kindern, ist das Sammeln nur *ein* Verfahren der Erneuerung, ein anderes ist das Bemalen der Gegenstände, wieder eines das Ausschneiden, noch eines das Abziehen und so die ganze Skala kindlicher Aneignungsarten vom Anfassen bis hinauf zum Benennen. Die alte Welt erneuern – das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers, [...]. (GS IV.1.390)

Das Bunte, Abziehbilder und andere Techniken, in denen das Kind der Farbe sich anverwandelt, begegnen in Kapitel III. Vorweggenommen soll an dieser Stelle nur die Buntheit der Schokoladepäckchen in dem Denkbild *Die Farben* aus der

⁹² Hannah Arendt: *Walter Benjamin*. S.88,89.

Berliner Kindheit um Neunzehnhundert werden, in dem das Kind von der Süße und von den Farben angezogen wird.

Aus diesem funkelnden Verhau brachen die Farben eines Tages auf mich herein, und ich spüre die Süßigkeit noch, an der mein Auge sich damals vollsog. Es war die Süßigkeit der Schokolade, mit der sie mir mehr im Herzen als auf der Zunge zergehen wollten. Denn ehe ich den Lockungen des Naschwerks erlegen war, hatte der höhere Sinn mit einem Schlage den niederen in mir überflügelt und mich entrückt. (GS IV.1.263)

Rückseiten findet das Kind nicht nur im rückseitigen Fadenlabyrinth einer Stickerei (Kapitel I), in dem Denkbild *Loggien* ist es der Asphalt, der um einen Baum ausgespart ist und in dessen entstellten Tiefen das Kind sich versenkt und verliert.

Am tiefsten aber konnte mich die Stelle betreffen, wo der Baum im Hofe stand. Sie war im Pflaster ausgespart, in das ein breiter Eisenring versenkt war. Stäbe durchzogen ihn derart, daß er ein Gitter vorm nackten Erdreich bildete. Es schien mir nicht umsonst so eingefast; manchmal sann ich dem nach, was in der schwarzen Kute, aus der der Stamm kam, vorging. (GS IV.1.294)

Diesen Rückseiten und Entstellungen nachzuspüren oder sich selbst anzuverwandeln ist das „Fuß fassen“ des Kindes auf der Schwelle, so könnte man meinen, auf der ein letzter Abglanz jener Bilder und Töne der Kindheit zu erhaschen ist.⁹³ In dem Denkbild *Die Mummerehlen* heißt es dazu: „Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun mußte, um im Leben Fuß zu fassen.“ (GS IV.1.261) Die Anverwandlung und Anähnlichung des Kindes an Worte, Farben und Dinge ist in jenem Satz gebündelt: „Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.“ (GS IV.1.261) Den Worten, so scheint es, vermag das Kind sich deshalb anzuverwandeln, da ihre Konsistenz denen von Wolken gleicht – auf der Ebene der unsinnlichen Ähnlichkeit: „Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den übten aber Worte auf mich aus.“ (GS IV.1.261) Das mimetische Vermögen, das

⁹³ Deshalb vielleicht heißt es zu Ende der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* über das Bucklicht Männlein, das die (Erinnerungs-)Bilder des Kindes einsammelt: „Jetzt hat es seine Arbeit hinter sich. Doch seine Stimme, welche an das Summen des Gasstrumpfs anklingt, wispert über die Jahrhundertschwelle mir die Worte nach: „Liebes Kindlein, ach, ich bitt, / Bet fürs bucklicht Männlein mit.“

sich, wie Benjamin es in der *Lehre vom Ähnlichen* beschreibt, in die Sprache zurückgezogen habe, wirkt in der Anähnlichung des Kindes an Worte und Wolken gleichermaßen. Die Wörter Wort und Wolke sind vermischt, erscheinen in einem anderen Zusammenhang – herausgebrochen – wie die Dinge des Sammlers. Die unsinnliche Ähnlichkeit als poetisches Verfahren wirkt an den Worten, indem der „Sinn“ an ihnen lose wird und deren Einwirken auf das Sprachgewebe des Textes sich auch an dem kindlich-spielerischen Zugang zur Sprache zeigt. In dem Denkbild *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanze*, das sich an jene *Phantasiesätze*, die Walter Benjamin 1926 in der *Literarischen Welt* veröffentlichte, anlehnt, wird eine Wortspielerei aus dem Biedermeier beschrieben, in dem die gegebenen Worte in einen kurzen, bündigen Zusammenhang gebracht werden sollen. Insbesondere Kinder sind in diesem Spiel besonders erfindungsreich.

Ihnen nämlich sind Wörter noch wie Höhlen, zwischen denen sie seltsame Verbindungswege kennen. Doch nun vergegenwärtige man sich die Umkehrung des Spiels, sehe einen gegebenen Satz so an, als wäre er nach dessen Regel konstruiert. Mit einem Schlage müßte er ein fremdes, erregendes Gesicht für uns gewinnen. Ein Teil von solcher Sicht liegt aber wirklich in jedem Akt des Lesens eingeschlossen. (GS IV.1.432,433)

Seltsame Verbindungswege mag das Kind finden zwischen den Wörtern Wort und Wolke. Diese Wege als eine Form des Lesens zu verstehen, ist dem der unsinnlichen Ähnlichkeiten, die ebenso „mit einem Schlage“ augenblickshaft erscheinen, ähnlich. Den Satz, den das Kind nach den gegebenen Worten bildet, nennt Benjamin zu Ende des Denkbildes: „Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur. Die Feder malt die Landschaft, und entsteht eine Pause, so wird sie mit Regen ausgefüllt. Man hört keine Klage, denn es gibt keinen Firlefanze.“ (GS IV.1.433) Dieser Satz aus einem Kindersprachspiel ist in ähnlichen Prinzipien fundiert wie die avantgardistische Ästhetik der Surrealisten, die Benjamin in seinem Surrealismus-Essay beschreibt: „[...] wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen 'Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb. Bild und Sprache haben den Vortritt.“ (GS IV.1.296)

Sternenblick – Aura – Ornament (*Schmetterlingsjagd, Myslowitz – Braunschweig – Marseille Winterabend, Kaiserpanorama, Die Mummerehlen*)

Das Lesen aus den Sternen und den „Sternenblick“ verbindet Benjamin in *Das Ornament*, einer Vorstudie zur *Lehre vom Ähnlichen*, mit Überlegungen zur Aura.

Bestehen Zusammenhänge zwischen den Erfahrungen der Aura und denen der Astrologie [?] Gibt es irdische Lebewesen sowohl wie Sachen, die aus den Sternen zurückblicken? die eigentlich erst am Himmel ihren Blick aufschlagen? Sind die Gestirne mit ihrem Blick aus der Ferne das Urphänomen der Aura? (GS II.3. 958)

Den Begriff der Aura verwendet Benjamin in unterschiedlichen Nuancierungen. Allen Nuancen gemein ist, wie Jean- Michel Palmier schön beschreibt, die Erfahrung der Einmaligkeit. „Die Aura haftet nur dem an, was unter der Kategorie der Einmaligkeit in einem singulären ‚Hier und Jetzt‘ erscheint. Sie kann nur in einem einzigen Moment und an einem einzigen Ort existieren.“⁹⁴ Diese Einmaligkeit gepaart mit einem Vereinnahme begegnet im *Passagen-Werk*: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ (GS V.1.560) Einen Zusammenhang zwischen dem Blick und der Aura stellt Walter Benjamin in der Anfang 1939 entstandenen Überarbeitung von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, Über einige Motive bei Baudelaire* her.

Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. (GS I.2.646)

In dem kleinen Text *das Ornament* fragt Benjamin nach dem Zusammenhang von Astrologie und Aura sowie danach, ob die Sterne mit ihrem Blick aus der Ferne das Urphänomen der Aura seien. In der Erwidern des Blicks, schreibt Walter Benjamin, liege die Erfahrung der Aura. Können Sterne blicken? In seiner Baudelaire-Studie schreibt Benjamin weiter:

⁹⁴ Jean- Michel Palmier: Walter Benjamin. S.1053.

‘Die Wahrnehmbarkeit’, so urteilt Novalis, ist ‘eine Aufmerksamkeit.’ Die Wahrnehmbarkeit, von welcher er derart spricht, ist keine andere als die der Aura. Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. (GS I.2.646, 547)

In der Wahrnehmbarkeit als Eigenschaft wahrgenommen zu werden, entfaltet sich die Aura. Durch die Korrespondenz von Sternenkonstellation und menschlichem Geschick können „irdische Lebewesen“, wie Benjamin schreibt, durch die Aufmerksamkeit aus den Sternen zurückblicken. Die Sterne sind wahrnehmbar, sie können blicken. In einer Fußnote zu der oben zitierten Passage schreibt Benjamin, ein Dichter schenke durch seine Aufmerksamkeit dem Tier oder dem Unbeseelten Wahrnehmbarkeit, sodass diese den Blick aufschlagen (Jean Michel Palmier spricht davon, dass die Aura eine gewisse Verschmelzung von Subjekt und Objekt unterstelle⁹⁵), und durch die Aura, die sie so umgibt, zieht es den Dichter in die Ferne.⁹⁶ „der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach.“ (GS. I.2.647) Das innere Bild, das sich dergestalt einstellt, hängt mit jenem der *mémoire involontaire*, der unwillkürlichen Erinnerung zusammen. Diese Bilder stellen sich augenblickshaft ein. (Kapitel I) In *Zum Bilde Proust* schreibt Benjamin von der „Geistesgegenwart“, „wo das Gewesene im taufrischen ‘Nu’ sich spiegelt [...]“ (GS II.1.320). Diese Bilder wie die Aura sind in einem Nu erfahrbar und nicht greifbar. Sie sind „unnahbar“ und verflüchtigen sich leicht. Walter Benjamin schreibt: „Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem. (Sie sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie. Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die ‘einmalige Erscheinung einer Ferne’ in ihr begreift.“ (GS I.2.647)⁹⁷ In

⁹⁵ Vgl. Jean- Michel Palmier: Walter Benjamin. S. 1037, 1038.

⁹⁶ An dieser Stelle eine andere Nuancierung des Begriffs Aura von Walter Benjamin aus *Kleine Geschichte der Photographie*: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ (GS II.1.378)

⁹⁷ Palmier schreibt in diesem Zusammenhang: „Ebendiese ‘Übertragung’ des Blicks und des Gefühls zwischen der Natur, den Dingen und dem Menschen ermöglicht Benjamin die Anknüpfung an Prousts unwillkürliche Erinnerung, die dem Subjekt die ‘einmalige Erscheinung einer Ferne’ liefert.“ (Jean-Michel Palmier: Walter Benjamin. S.1050,1051.)

jener Fußnote zu dem Dichter und der Aura bespricht Benjamin weiters, dass auch Worte eine Aura haben können, und zitiert an dieser Stelle den Ausspruch von Karl Kraus: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“ (GS I.2. 647) Zu denken ist an dieser Stelle an eines der Denkbilder aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in dem in der Aura eines Wortes die Magie des Wortes in der kindlichen Wahrnehmung und das innere Bild, das dieses erzeugt, wachgerufen werden. In *Schmetterlingsjagd* erinnert sich der Erzähler nicht nur an das Jagen von Ligusterschwärmern, Aurorafaltern oder Tagpfauenaugen, sondern auch an ein Wort.

Die Luft jedoch, in der sich dieser Falter damals wiegte, ist heute ganz durchtränkt von einem Wort, das seit Jahrzehnten nie mehr mir zu Ohren noch über meine Lippen gekommen ist. Es hat das Unergründliche bewahrt, womit die Namen der Kindheit dem Erwachsenen entgegneten. Langes Verschwiegenwordensein hat sie verklärt. So zittert durch die schmetterlingserfüllte Luft das Wort „Brauhausberg“. (GS IV.1. 245)

Das Wort „Brauhausberg“ hat durch das Verschwiegenwordensein, wie es Benjamin ausdrückt, eine Aura bewahrt in der es dem Erzähler jetzt möglich ist, sich – unwillkürlich – zu erinnern an die Luft und die „Namen der Kindheit“.⁹⁸ In einem kindlichen Zugang zur Sprache vergisst (erinnert) das Kind die magische Seite der Sprache. Das Wort „Brauhausberg“ ist unsinnlich ähnlich geworden dem inneren (Erinnerungs-)Bild aus der Kindheit. Im Text heißt es weiter: „Auf dem Brauhausberge bei Potsdam hatten wir unsere Sommerwohnung. Aber der Name hat alle Schwere verloren, enthält von einem Brauhaus überhaupt nichts mehr und ist allenfalls ein von Bläue umwitterter Berg, der im Sommer sich aufbaute, um mich und meine Eltern zu behausen.“ (GS IV.1.245) Die blaue Luft, schreibt Heinz Brüggemann, fungiert an dieser Stelle als „natürliches“ Medium der Erinnerung“⁹⁹. In dieser blauen und schmetterlingserfüllten Luft erscheint das Wort aus der Kindheit, blinzelt „fern zurück“ und lässt (auratische) Bilder der unwillkürlichen Erinnerung aufblitzen. In der *Berliner Chronik* ist jenes (Erinnerungs-)Bild an das Wort „Brauhausberg“ noch mehr mit der unwillkürlichen Erinnerung verknüpft, die sich einstellt in einer Vermengung von

⁹⁸ Das „Verschwiegenwordensein“, so könnte man denken, verweist ebenso auf jene unverbrauchten oder zwecklosen Rückseiten. Das Wort ist unverbraucht und kann daher dem Kind als solches erscheinen.

⁹⁹ Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.241.

Bildern und Gerüchen. „Und damit habe ich das Wort verraten, in das sich wie hunderte von Rosenblättern in einem Tropfen von rose malmaison hunderte von Sommertagen ihre Gestalt, ihre Farbe und ihre Vielzahl opfernd mit ihrem Dufte erhalten haben. Es heißt Brauhausberg.“ (GS VI. 495)

Ein anderes Wort, das sich mit dem „Brauhausberg“ in unsinnlich ähnlicher Weise verknüpft, ist das Wort, das jenem durch Marseille irrenden Haschisch-Esser in *Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Die Geschichte eines Haschisch-Rausches* sosehr betrifft, dass diesem im Rausch dasjenige, das *in* dem Wort liegt, abhandenkommt. Dieses Wort ist „Braunschweiger“. In der Erzählung ist dieses zunächst ein Kennwort für das (Anlage-)Depot einer Privatbank, das der Erzähler der Bank nennt, um auf telegrafischem Weg in Marseille darüber informiert werden zu können, sollten Konvertierungsmöglichkeiten seines Vermögens möglich sein. Die Nennung dieses Kennwortes erscheint dann für den Erzähler folgenscher.

Es ist eben doch nicht so einfach, auf einmal in einen fremden Namen wie in ein Kostüm hineinzuschlüpfen. Tausende und abertausende liegen bereit; der Gedanke, wie gleichgültig welcher, lähmt die Wahl, und dann lähmt sie noch ein Gefühl – es ist aber ganz versteckt und wird kaum Gedanke - : wie unberechenbar die Wahl und wie folgenscher. Wie ein Schachspieler, der sich festgerannt hat und am liebsten alles beim Alten ließe, schließlich, unter Zugzwang, doch einen Stein rückt, sagte ich: „Braunschweiger.“ Ich kannte niemanden dieses Namens, übrigens nicht einmal die Stadt, von der er sich herschreibt. (GS IV.2.730)

Kostümiert erscheint dem Haschisch-Esser dann ein Frisiersalon, in dem er zunächst glaubt, Schokolade kaufen zu können. „Nun erst erkannte ich, daß der Haschisch schon lange begonnen hatte, sein Werk zu tun, und wenn nicht die Verwandlung von Puderbüchsen in Bonbonnieren, Nickel-Etuis in Tafeln Schokolade, Perücken in Baumkuchen mich dessen belehrt hätte, so wäre mein eignes Gelächter mir Warnung genug gewesen.“ (GS IV.2.734) Mit Eintreten des Rausches erinnert sich der Erzähler jedoch viel zu spät an das Telegrafieren des geheimen Namens, um die Zusage abzugeben, 1000 Royal Dutch anzukaufen.

Braun und schweigend sah ich mich dasitzen. *Braunschweiger*. Das Sesam dieses Namens, der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte, hatte sich aufgetan. Unendlich mitleidig lächelnd mußte ich nun zum erstenmal an die Braunschweiger denken, die kümmerlich in ihrem mitteldeutschen Städtchen dahinleben, ohne von den

magischen Kräften etwas zu wissen, welche mit ihrem Namen in sie gelegt sind. (GS IV.2. 737)

Die Magie der Sprache, die im Zusammenhang mit Benjamins früher Spracharbeit sowie den Studien zum mimetischen Vermögen steht, bricht Benjamin in dieser Textpassage in einem ironischen Spiel. Nichts ahnen die Braunschweiger von ihrer eigenen Magie. In Korrelation mit dem Wort „Brauhausberg“ spricht Brüggemann von einem Spiel mit Namen.¹⁰⁰ Auch die unterschiedlichen Kostümierungen des Wortes „Braunschweiger“ könnte man auf das Spiel beziehen. Der Erzähler selbst hat sich in einem mimetischen Spiel, wie auch das Kind der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, dem Namen ähnlich gemacht, „braun und schweigend“ sitzt er da.

Im Kontext der unsinnlichen Ähnlichkeit sollen auch die beiden Wörter „Brauhausberg“ und „Braunschweiger“ betrachtet werden. An einer Stelle in seiner Vorstudie zur *Lehre vom Ähnlichen, [Antithetisches über Wort und Name]* fragt Walter Benjamin: „Hängen ahmen und ahnen zusammen?“ (GS VII.2.795) Der darauf folgende Satz heißt: „Dem flüchtigen Aufblitzen dieser Ähnlichkeit im Gegenstand entspricht die flüchtige Existenz der gleichen Ähnlichkeit im Laute“. (GS VII.2.795) Der Sterndeuter liest in den Sternen dem Gegenstand, *magisch* das menschliche Geschick. Eine flüchtige Ähnlichkeit im Laut besteht zwischen ahmen und ahnen. Könnte man nun sagen, die Ähnlichkeit im Gegenstand sei, dass der Astrologe das menschliche Schicksal „ahnt“ und der Mensch die Bewegungen der Sterne nach“ahmt“? In den Wörtern ahmen und ahnen, die Benjamin ausgewählt hat, liegt vielleicht ein Ursprung der unsinnlichen Ähnlichkeiten. In *[Antithetisches über Wort und Name]* schreibt Benjamin weiter: „Das Aufblitzen der Ähnlichkeit hat geschichtlich den Charakter einer Anamnese, die einer verlorenen Ähnlichkeit, die frei von der Verflüchtigungstendenz war, sich bemächtigt. Diese verlorene Ähnlichkeit, die in der Zeit Bestand hat, herrscht im adamitischen Sprachgeist.“ (GS VII.2.795) Da an den Worten *ahmen* und *ahnen* die unsinnliche Ähnlichkeit aufblitzen könnte – die Worte selbst aber im Kontext der *Lehre vom Ähnlichen* im Zusammenhang mit Sternen, Sterndeutern und menschlichem Geschick stehen – liegt so in ihnen vielleicht ein Ursprung dieser „entstellten“ Ähnlichkeit. Am Gewebe des Textes wirken in den Worten „Brauhausberg“ und „Braunschweiger“ die unsinnlichen

¹⁰⁰ Vgl. Brüggemann, Heinz: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.238f.

Ähnlichkeiten als ein poetisches Verfahren. Ein Wort vermag sein unsinnlich ähnliches Erinnerungsbild heraufzubeschwören. In einem magischen Lesen blinzeln diese Worte zurück und in einem Augenblick vermag in einem magischen Lesen oder einer zarten Anverwandlung die reine (magische) Sprache, ein (magisch-unwillkürliches) Erinnerungsbild zu erscheinen. Dazu ist insbesondere das Kind befähigt. Es spürt den Rückseiten der Dinge und Worte nach, ist mit ihnen entstellt und vermag darauf zu warten, ob in einem Augenblick an der Sprache unsinnliche Ähnlichkeiten aufblitzen. Die entstellte, verknotete Spule Odradek haust ebenso auf diesen Rückseiten wie die Mummerehlen oder der Bucklichte. Der Weg ins „Innere“ von dem das Denkbild *Die Mummerehlen* spricht, geleitet das Kind über die Rückseiten zu einem möglichen Vernehmen einer reinen (magischen) Sprache. Denn die Entstellung und mit ihr die entstellten Figuren des Vergessens werden erst verschwinden, wie es Benjamin im Kafka-Essay beschreibt, „wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, daß er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde.“ (GS II.2.432)

Ein anderes Denkbild, in dem die inneren Bilder der unwillkürlichen Erinnerung mit einem Wort verknüpft sind, ist *Winterabend*. An Winterabenden ging das Kind mit der Mutter durch ein vom Gaslicht beleuchtetes Berlin.

[...] dies Licht verriet von den erleuchteten Zimmern wenig. Es hatte es nur mit sich selbst zu tun. Es zog mich an und machte mich nachdenklich. Das tut es in der Erinnerung heute noch. Dabei geleitet es mich am liebsten zu einer von meinen Ansichtskarten. Sie stellt einen Berliner Platz dar. Die Häuser, die ihn umgaben, waren von zartem Blau, der nächtliche Himmel, an dem der Mond stand, von dunklerem. Der Mond und die sämtlichen Fenster waren in der blauen Kartonschicht ausgespart. Sie wollten gegen die Lampen gehalten werden, dann brach ein gelber Schein aus den Wolken und Fensterreihen. Ich kannte die abgebildete Gegend nicht. „Hallesches Tor“ stand darunter. Tor und Halle traten in ihr zusammen und bildeten die erhellte Grotte, in welcher ich die Erinnerung an das winterliche Berlin vorfinde. (GS IV.1.288,289)

Das Licht „geleitet“ das Kind in der Erinnerung zu den Ansichtskarten. Im Licht als einem Medium der Erinnerung treten Worte und Bilder in einen anderen Zusammenhang, vermischen sich und bilden ein inneres Bild des Erinnerten, das an jene blitzhaften der *mémoire involontaire* erinnert. Rolf Tiedemann schreibt in der Einleitung zum *Passagen-Werk* von dem „Licht, in welches die Dinge durch

den Traum getaucht werden, der sie fremd und zugleich hautnah erscheinen läßt.“ (GSV.1.16) Das Licht in jenem Denkbild der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* erscheint ähnlich traumhaft, wie auch die Wahrnehmungsweise des Flaneurs, der im *Passagen-Werk* begegnet. Dessen Wahrnehmungsweise ähnelt der des Kindes in anderen Schriften Benjamins.¹⁰¹ Auch in der *Berliner Chronik* schreibt Benjamin von der Postkarte mit der Darstellung des „Halleschen Tors“ und davon, Traum und Wirklichkeit in der Erinnerung nicht mehr unterscheiden zu können. „[...] vielleicht aber ist es auch nur ein Traum, den ich später von diesem Wege gehabt habe und von dem die Erinnerung sich an die Stelle derer gesetzt hat, die vordem Platzhalterin der Wirklichkeit war.“ (GS VI.507) Auch in dem Denkbild *Kaiserpanorama* überlagern sich „innere“ und „äußere“ Bilder. Die Kaiserpanoramen, jene „Vorläufer des Kinos“, in denen man in einer Runde saß und im Kreis ferne Länder, Landschaften oder Städte vorbeirauschen sah, kamen der Zeit, als das Kind der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* diese besuchte, bereits aus der Mode. Im halbleeren Zimmer reist das Kind rund. (vgl. GS IV.1.239)

Mir aber scheint ein kleiner, eigentlich störender Effekt all dem verlogenen Zauber überlegen, den um Oasen Pastorales oder um Mauerreste Trauermärsche weben. Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, eh das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschlug. Und jedesmal, wenn es erklang, durchtränkten die Berge bis auf ihren Fuß, die Städte in allen ihren spiegelblanken Fenstern, die fernen, malerischen Eingeborenen, die Bahnhöfe mit ihrem gelben Qualm, die Rebenhügel bis ins kleinste Blatt sich tief mit wehmutsvoller Abschiedsstimmung. (GS IV.1.239)

Die Aura wurde beschrieben als eine einmalige Erfahrung der Ferne. In der Textpassage vermischen sich jene inneren Bilder der unwillkürlichen Erinnerung – zu denken ist an das Klingeln, welche diese Bilder hervorlockt – und die Erfahrung der Aura. Für einen Augenblick wird das Kind der Bilder aus fernen Ländern gewahr und sogleich verflüchtigen diese sich wieder. Jean-Michel Palmier schreibt in Bezug auf die auratischen Erfahrungen des Erzählers in der *Berliner Kindheit* von einer „Mischung von Vollkommenheit, Ferne und Nähe“,

¹⁰¹ In dem Denkbild *Unordentliches Kind der Einbahnstraße* schreibt Benjamin über die Sammelleidenschaft des Kindes: „Es geht ihm wie in Träumen: es kennt nichts Bleibendes; alles geschieht ihm, stößt ihm zu.“ (GS IV.1.115) Im Konvolut *Der Sammler* des *Passagen-Werks* heißt es: „Denn auch im Traum ist der Rhythmus des Wahrnehmens und Erlebens derart verändert, daß alles – auch das scheinbar Neutralste – uns zustößt, uns betrifft.“ (GS V.1.272)

einer „Anwesenheit des Unsichtbaren“¹⁰² „Die *Berliner Kindheit* mit ihren proustschen Anklängen beschreibt Momente auratischer ‚Erleuchtungen‘, die sich *zum ersten Mal* einstellen und sich *nie mehr* wiederholen werden.“¹⁰³ Im weiteren Verlauf von *Kaiserpanorama* wird deutlich, in welcher Weise sich „ferne“ Bilder und „nahe“ (innere) Bilder vermengen.

Der Zauber aber, dessen letztes Publikum die Kinder waren, hatte nichts verloren. So wollte er mich eines Nachmittags vorm Transparent des Städtchens Aix bereden, ich hätte in dem olivenfarbenen Lichte, das durch die Platanenblätter auf den breiten Cours Mirabeau herabströmt, schon einmal zu einer Zeit gespielt, die freilich nichts mit andern Zeiten meines Lebens teilte. (GS IV.1.240)

Vor der Ankündigung zu einem Panorama der Stadt Aix erinnert das Kind sich (unwillkürlich) an eine andere Zeit. Es ist dem Zauber des Bildes – oder könnte man sagen der Aura des Bildes? – anheimgefallen. Das Licht überträgt das (äußere) Bild des Plakats zum inneren Bild (Erinnerungsbild) des Kindes und fungiert auch an dieser Stelle, ähnlich wie in dem Denkbild *Winterabend*, als ein Medium der Erinnerung, in dem das Erinnerungsbild transportiert wird. „Denn ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam.“ (GS II.1.312) Das Schrankenlose im Prozess des Erinnerns ermöglicht ein Vergessen (Erinnern) auch einer „andern“ Zeit.

In der begegneten Vorstudie zur *Lehre vom Ähnlichen, Das Ornament* überlegt Walter Benjamin: „Darf man annehmen, daß der Blick der erste Mentor des mimetischen Vermögens war? daß die erste Anähnlichung sich dem Blick vollzieht?“ (GS II.3.958) In dem Spiel zwischen Aufmerksamkeit (durch den Blick) und Wahrnehmbarkeit vollzieht sich eine Anverwandlung oder Anähnlichung. Insbesondere das Kind vermag sich Worten (Mummerehlen) und Farben (Kapitel III) anzuähneln. „Auratisch an der Sternen-Ferne ist die Durchdringung von Blick und Erblicktwerden.“¹⁰⁴, schreibt Burkhardt Lindner. Die Vermischung von einem Subjekt und einem Objekt, die in diesem Blickwechsel geschieht, vollzieht sich auch in dem Denkbild *Schmetterlingsjagd* der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Während der Jagd nach

¹⁰² Jean-Michel Palmier: Walter Benjamin. S.1043.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Burkhardt Lindner: Allegorie. In: Benjamins Begriffe Bd. 1. S.80.

Kohlweißlingen, Zitronenfaltern oder Ligusterschwärmern geschieht in der Aufmerksamkeit, im „Angaffen“ jene Anverwandlung.

Und so weit ging der Wunsch mir in Erfüllung, daß jedes Schwingen oder Wiegen der Flügel, in die ich vergafft war, mich selbst anwehte oder überrieselte. Es begann die alte Jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an, [...]. (GS IV.1. 244)

In *Das Ornament* schreibt Benjamin weiter: „Darf man endlich den Kreis mit der Annahme schließen, daß Sternkonstellationen an der Entstehung des Ornaments Anteil hatten? daß das Ornament Sternblicke festhält?“ (GS II. 3. 958) Im Blick vollzieht sich die Anähnlichung und auf eben diese Weise, so könnte man sagen, macht das Ornament sich einer Sternkonstellation ähnlich. Eine Konstellation von Sternblicken formt das Ornament, oder das Ornament zeichnet eine Sternkonstellation nach.

In vielerlei Gestalt begegnet das Ornament. Als Bestimmung der Fläche in Benjamins frühem Hölderlin-Kommentar, im Bild des Teppichs, als „orientalische[s] [...] die Grenzen überwindende[s] Prinzip“ (GS II.1.124). In dem Denkbild *Der Nähkasten* strukturiert es als verworrenes Ornament auf der Rückseite die Erinnerung. Auch in der redenden Spule Odradek wirkt es. In den Vorstudien zum mimetischen Vermögen nun verknüpft Benjamin das Ornament mit Überlegungen zur Aura und der Sternkonstellation. Anja Lemke beschreibt den Zusammenhang der Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Sternkonstellation und Ornament: „Benjamin versteht das Ornament nicht als eine spätere Abstraktion des Bildlichen, sondern setzt es in Korrespondenz mit den Sternkonstellationen an den Anfang der Ausbildung der Ähnlichkeitsbeziehungen.“¹⁰⁵ In der *Lehre vom Ähnlichen* schreibt Benjamin, dass die Sternkonstellation im Augenblick der Geburt durch ein Ähnlichkeitsverhältnis Anteil habe am Schicksal des Menschen und dieses Ähnlichkeitsverhältnis im Laufe der Jahrtausende in Schrift und Sprache gewandert sei. Diese Korrespondenz der (unsinnlichen) Ähnlichkeit wirkt nun auch zwischen der Sternkonstellationen und dem Ornament als einer

¹⁰⁵ Anja Lemke: Gedächtnisräume des Selbst. S. 81, 82

Nachzeichnung von Sternensymbolen woraus über frühe „Bilderschriften“ (Runen, Hieroglyphen) die Schrift entstand.

Eine andere Spur in Zusammenhang mit der Entstehung des Ornaments legt Walter Benjamin in den Vorstudien zur *Lehre vom Ähnlichen*. Das ist Wilhelm Worringers Schrift *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. In *Zum mimetischen Vermögen* heißt es: „Das Ornament steht dem Tanz nahe. Es stellt einen Lehrgang zur Erzeugung von Ähnlichkeit dar. (Man müßte [Wilhelm] Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ [1911] heranziehen.)“ (GS II.3.957) Wilhelm Worringers Schrift heranzuziehen erscheint insbesondere in Zusammenhang mit der Entstehung des Ornaments und einer Tendenz innerhalb des Kunstschaffens, die Worringer „Abstraktionsdrang“ nennt, interessant. In der Geschichte der Kunst, die Wilhelm Worringer im Sinne von Alois Riegls Begriff des „Kunstwollens“ als eine Geschichte des Wollens versteht erkennt Worringer zwei Bewegungen.¹⁰⁶ Hinter diesen Tendenzen steht ein unterschiedliches Verhalten der Völker dem Kosmos gegenüber. Während auf der Seite des „Einfühlungsdranges“ „ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen“¹⁰⁷ stehe, das sich in einem Hang zum Organischen und zum „Naturalismus“ äußere, hänge der „Abstraktionsdrang“ auf der anderen Seite, den Worringer unter anderem bei orientalischen Völkern ausmacht, denen die Verworrenheit, Relativität und Zeitlichkeit aller Lebenserscheinungen bewusst sei, mit einem „lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“¹⁰⁸ zusammen. Es geht beim Abstraktionsdrang darum, das „einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch

¹⁰⁶ Worringer beschreibt den Begriff des „Kunstwollens“ in Anlehnung an Riegl: „Riegl führte zuerst in die kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode den Begriff ‘Kunstwollen’ ein. Unter ‘absolutem Kunstwollen’ ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens, und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens.“ (Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. S. 76.) Entgegen einer Geschichte der Kunst als Geschichte des „Könnens“ spricht Worringer von einer Entwicklungsgeschichte der Kunst als Geschichte des „Wollens“, „von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, daß das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist“. (Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Hrsg. Von Helga Grebing. Mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger. München 2007. S.77.)

¹⁰⁷ Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. S.82

¹⁰⁸ Ebd. S.72,73.

Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen“¹⁰⁹. In der künstlerischen Darstellung ist eine Konsequenz des Abstraktionsdrangs der Bezug auf die Fläche sowie die „Annäherung an kristalline Formen“¹¹⁰. Die Annäherung an „abstrakte kristallinische Formen“ vollzieht sich in der Entstehung des Pflanzenornaments. Darauf kommt Worringer im praktischen Teil „Ornamentik“ seiner Analyse zu sprechen. Diese Überlegungen sind es auch, die im Zusammenhang mit Walter Benjamins Überlegungen zum Ornament als Nachzeichnung von Sternensymbolen stehen könnten. Als psychologische Wahrscheinlichkeit der Entstehung des Pflanzenornamentes stellt Worringer folgende These auf:

Nicht das pflanzliche Gebilde, sondern das Bildungsgesetz desselben war es, das der Mensch in die Kunst übertrug. [...] Ebenso wie der geometrische Stil das Bildungsgesetz der leblosen Materie, nicht aber sie selbst in ihrer äußeren Erscheinung gibt, so gibt das vegetabile Ornament ursprünglich nicht die Pflanze selbst, sondern die Gesetzmäßigkeit ihrer äußeren Bildung.¹¹¹

Das Konstruktionsprinzip der Pflanze also wird in die Entwicklung des Ornaments übernommen und nachträglich „naturalisiert“, wie Worringer es ausdrückt.¹¹²

Der Prozeß ist also der, daß ein reines Ornament, d.h. ein abstraktes Gebilde, nachträglich naturalisiert wird und nicht der, daß ein Naturobjekt nachträglich stilisiert wird. In dieser Antithese liegt das Entscheidende. Denn sie ergibt, daß das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz ist. Die künstlerische Projektion der Gesetzmäßigkeit der organischen Struktur war es, die infolge des innigen organischen Zusammenhangs aller Lebensdinge die Basis gab für das ästhetische Erleben des Betrachters, nicht aber die Übereinstimmung mit dem Naturvorbild.¹¹³

¹⁰⁹ Worringer: Abstraktion und Einfühlung. S.83.

¹¹⁰ Ebd. S.99.

¹¹¹ Ebd. S. 115.

¹¹² Anschaulich beschreibt Worringer dieses Konstruktionsprinzip der Pflanze: „Beide Ornamentstile sind also eigentlich ohne Naturvorbild, während ihre Elemente allerdings in der Natur sind. Dort ist es die anorganisch-kristalline Gesetzmäßigkeit als künstlerisches Motiv verwendet, hier die organische Gesetzmäßigkeit, die sich uns eben am reinsten und anschaulichsten in der Pflanzenbildung zeigt. Alle die Elemente organischer Bildung, als da sind: Regelmäßigkeit, Anordnung um einen Mittelpunkt, Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften (d.h. kreisförmige Rundung), Gleichgewicht zwischen tragenden und lastenden Faktoren, Proportionalität der Verhältnisse und all die übrigen Wunder, die sich uns bei der Versenkung in den Organismus einer Pflanze aufdrängen, sie sind es, die nun den Inhalt und den lebendigen Wert des ornamentalen Kunstwerks ausmachen [...]“ (Worringer: Abstraktion und Einfühlung. S. 115.)

¹¹³ Ebd. S. 115, 116.

Dasselbe Prinzip, so könnte man den Gedanken weiterbewegen, wirkt in der Entstehung des Ornaments aus einem Zusammenspiel von Blick (Aura) und Sternen (Konstellation), wie sie Benjamin sich denkt. Auch hier erscheint nicht das Naturvorbild ausschlaggebend zu sein, sondern das „Bildungsgesetz“. Die Konstellation und Konstruktion von Sternensblicken, ein abstraktes Gebilde, bildet das Ornament. Könnte man also denken, das Ornament sei von seiner Entstehung her bereits „entstellt“ („abstrakt“)? Als ein solch Entstelltes webt es sich in die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ein.¹¹⁴ Das Ornament als eine Vorform der Schrift, wie es Benjamin in seinen Studien zum mimetischen Vermögen versteht, ist Sprache.¹¹⁵

Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand. (GS II.1.213)

Und ähnlich wie jene unsinnlichen Ähnlichkeiten an Worten aufblitzen können, vermag auch am Ornament – als Sprache – ein früherer Zusammenhang, von dem Benjamin in *[Antithetisches über Wort und Name]* schreibt, aufscheinen. Dieser (Gestalt)Zusammenhang ist potentiell gegeben, da das Ornament mit den Sternen verwirkt ist.

In der Fassung letzter Hand der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vernimmt das Kind die Mummerehlen in einem Rautenmuster.

Die Mummerehlen war noch schwerer aufzutreiben. Lange stand mir das Rautenmuster für sie ein, das auf einem Teller in einem Dunst von Graupen oder von Sago schwamm. Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte – weiß ich nicht. Sie selber vertraute mir nichts an. Sie hatte vielleicht fast keine Stimme. (GS VII.1.417, 418)

¹¹⁴ Anja Lemke betont insbesondere jenes „entstellte“ Ornament, das der Struktur innerhalb eines Traumes ähnele: „Den Einstieg in die Traumwelt der entstellten Ähnlichkeit finden wir nur über die Sprache des Ornamentalen, deren Serialität uns niemals zum Kern der Dinge führt, sondern ihrerseits einbindet in die Entzugsfigur des Vergessens und Verschiebens.“ (Lemke: Gedächtnisräume. S. 90)

¹¹⁵ Yoko Tawada beschreibt in ihrer Studie *Spielzeug und Sprachmagie* das Ornament als Schrift: „Das Ornament kann als eine sehr alte Form von Schrift verstanden werden, die eine noch längere Geschichte besitzt als die Bilderschrift. [...] Das Ornament stellt also keine Abstraktion vom Bildlichen dar, sondern ist umgekehrt die Schrift, die vor dem Bild existierte. Das Ornament ist eines der ältesten Gesichter der Schrift.“ (Yoko Tawada: *Spielzeug und Sprachmagie* in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen 2000. S.106.)

Im Rautenmuster, einem Ornament, liest das Kind magisch die Mummerehlen. Die Mummerehlen als wolkig-durchsichtiger Geist vermag die Gestalt eines Ornaments anzunehmen. Sie ist befähigt zur Formung, wie es in dem Denkbild *Die Farben* noch begegnen wird. Denkt man an den Zusammenhang von Ornament als eine Nachzeichnung von Sternkonstellationen, so *könnte* das Kind im Prozess des magischen Lesens Sterne sehen. Die Sterne blinzeln zurück. Was erzählen sie dem Kind? Nichts ist eine Antwort.

Was die Mummerehlen erzählt weiß das Kind nicht. Sie hat auch kaum eine Stimme. Aber sie ist Sprache, könnte man in Anlehnung an Benjamins frühen Sprachaufsatz sagen. Die Mummerehlen teilt nichts mit, außer sich selbst. Mit seinem Sprachaufsatz von 1916 hat sich Benjamin 1933 in [*Antithetisches über Wort und Name*] erneut beschäftigt.¹¹⁶ Die Mummerehlen selbst ist unmittelbar Sprache, sie spricht unmittelbar und daher magisch *in* Sprache, Ornament und Farbe. „Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt.“ (GS IV.1.262) Die Mummerehlen flockt im Kern der Dinge und macht sie durchsichtig.

Lesen (magisch) – Vernehmen (*Schmöker* / Paul Klee: *Pflanzenschriftbild, Wachstum regt sich, Bewachung, Zweige im Herbst*)

In einem Schneegestöber im Denkbild *Schmöker* liest das Kind ebenso magisch.

Aus der Schülerbibliothek bekam ich die liebsten. [...] Der Klassenlehrer sagte meinen Namen und dann machte das Buch über die Bänke seinen Weg; [...] An seinen Blättern aber hingen, wie Altweibersommer am Geäst der Bäume, bisweilen schwache Fäden eines Netzes, in das ich einst beim Lesenlernen mich verstrickt hatte. (GS IV.1.274,275)

Das Netz, in das das Kind sich beim Lesenlernen „verstrickt“, korrespondiert wie auch das Wort „Blätter“ mit der Natur. Das Verstricken im Buchstabenlabyrinth lässt an das „Bild“ der Rückseite der Stickerei, in das sich das Kind im Denkbild *Der Nähkasten der Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* verliert, denken.

¹¹⁶ An Gretl Adorno schreibt Benjamin 1933: „Die nächsten Tage sind [...] einer vergleichenden Redaktion von zwei Arbeiten vorbehalten, die zwanzig [recte: siebzehn] Jahre auseinanderliegen. Ich habe mir ein Exemplar meiner ersten Spracharbeit 'Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen' verschafft und will sehen, wie diese zu den Überlegungen sich verhält, die ich Anfang dieses Jahres niedergeschrieben habe.“ (GS VII.2.794)

Das Buch lag auf dem viel zu hohen Tisch. Beim Lesen hielt ich mir die Ohren zu. So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören. Den Vater freilich nicht. Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos. Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können, denn zu dicht und unablässig drängte zwischen dem Altbekanntem Neues sich heran. Kaum hatte ich mich einer Flockenschar inniger angeschlossen, erkannte ich, daß sie mich einer anderen hatte überlassen müssen, die plötzlich in sie eingedrungen war. (GS IV.1.275)

Das Kind hält sich beim Lesen die Ohren zu, vielleicht um noch genauer dem lautlosen Erzählen zuhören zu können. Ein Zudrücken der Ohren, so glaubt es, bewirke, dass es noch mehr vom Lautlosen zu vernehmen vermöge. „So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören.“ (GS IV.1.275) Lautlos, stumm und magisch *in* Sprache spricht auch die Mummerehlen, die in ihrer flockigen Gestalt der Stofflichkeit des Schnees ähnelt. Das Schneegestöber ist es jetzt, das dem Kind lautlos erzählt. Was es erzählt, einen „Inhalt“ oder „Sinn“ kann das Kind nicht ausmachen. Unablässig fallen die Flocken, sind beweglich und lassen sich nicht greifen. Diese Beweglichkeit lässt an eine Stelle aus der Aufzeichnung [*Antithetisches über Wort und Name*] denken: „Gottes Wort in den Dingen, aus denen es lautlos und in der stummen Magie der Natur zurückstrahlt, Mitteilung der Materie in magischer Gemeinschaft geworden.“ (GS VII.2.795,796) Diese Mitteilung, schreibt Walter Benjamin weiter, beruhe auf Ähnlichkeit. Es ist vielleicht die qualitative (unsinnliche) Ähnlichkeit des Schnees mit der Mummerehlen als etwas Stummem, Flockigem, das diese „Bilder“ in einem stummen Erzählen – ohne Sinn – eint. Auch in dem Wort „flocken“ verbirgt sich das Schneegestöber. „Da flog das Wort auf“¹¹⁷ schreibt Ilse Aichinger in dem Band *Kleist, Moos und Fasane*. Das „Auffliegen“ der Worte, das Durchwirbeln bewirkt, so könnte man meinen, dass die Worte von ihrem „Sinn“ sich lösen, sie vermögen so in einer anderen Weise ineinander zu greifen, wie es Benjamin im Surrealismus-Essay beschreibt. Im Prozess des Lesens der Mummerehlen oder des Schneegestöbers kann *vielleicht* jene reine (magische) Sprache vernommen werden.¹¹⁸ Heinz Brüggemann hat diese Textpassage sehr schön mit der Idee der

¹¹⁷ Ilse Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane*. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2004. S.59.

¹¹⁸ Über Benjamins Zugang zu Sprache und seine Gabe, *dichterisch zu denken*, schreibt Hannah Arendt: „Sprache also war für ihn keineswegs primär die den Menschen unter anderen Lebewesen auszeichnende Sprachbegabung, sondern im Gegenteil das ‚Weltwesen [...], aus dem das Sprechen hervorgeht‘. [...] Was immer er später theoretisch an diesen theologisch-metaphysischen

„Welt als aufgeschlagenes Buch der Schöpfung“¹¹⁹ sowie das Schneegestöber als „figürliche[s] Sprechen der Natur“¹²⁰ beschrieben.

Die Beweglichkeit der Flocken, die Verdichtung und Verschiebung, der das Kind bei dem Versuch einer Lektüre der Schneeschrift ausgesetzt ist, erinnern an den Begriff der „Sprachbewegung“, einen Begriff, den Benjamin im letzten Satz seines frühen Sprachaufsatzes erwähnt und der gleichzeitig auf die spätere Studie *Die Aufgabe des Übersetzers* verweist. „Alle höhere Sprache ist Übersetzung der niederen, bis in der letzten Klarheit sich das Wort Gottes entfaltet, das die Einheit dieser Sprachbewegung ist.“ (GS II.1.157) Das schöpferische Wort Gottes als Zusammenhalt der Sprachbewegung lässt die Natur unmittelbar sprechen. *Was erzählt wird*, kann das Kind jedoch nicht erfassen, es vernimmt vielleicht die Sprachbewegung, die Beweglichkeit einer (magischen) Sprache.

Nun aber war der Augenblick gekommen, im Gestöber der Lettern den Geschichten nachzugehen, die sich am Fenster mir entzogen hatten. Die fernen Länder, welche mir in ihnen begegneten, spielten vertraulich wie die Flocken umeinander. Und weil die Ferne, wenn es schneit, nicht mehr ins Weite, sondern ins Innere führt, so lagen Babylon und Bagdad, Akko und Alaska, Tromsö und Transvaal in meinem Innern. (GS IV.1.275)

Im Schneegestöber haben die „Geschichten“ dem Kind sich entzogen. Indem die „Geschichten“ sich entziehen, vermag das Kind *vielleicht* jene Ähnlichkeit, die einmal bestanden hat im „adamitischen Sprachgeist“, wie es Benjamin 1933 in *[Antithetisches über Wort und Name]* beschreibt, vernehmen. Da heißt es auch: „Der Gesang hält das Abbild einer solchen Vergangenheit fest.“ (GS VII.2.795) Ein solches „Abbild“ (einer früheren Ähnlichkeitsbeziehung) ist vielleicht auch das lautlose Schneegestöber. „Babylon und Bagdad, Akko und Alaska, Tromsö

Überzeugungen revidiert haben mag, an dem für alle seine literarischen Arbeiten entscheidenden Ansatz, sprachliche Gebilde nicht auf ihren Nützlichkeits- und Mitteilungswert zu befragen, sondern sie in ihrer kristallisierten und daher prinzipiell fragmentarischen Form als intensionslose und kommunikationslose Äußerungen eines ‚Weltwesens‘ zu verstehen, hat er immer festgehalten. Was heißt dies anderes, als daß er Sprache überhaupt von der Dichtung her verstand?“ (Hannah Arendt: Walter Benjamin. S.96.)

¹¹⁹ Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.290.

¹²⁰ Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.291. Heinz Brüggemann beschreibt das Treiben der Flocken und den Versuch des Kindes, in diesen zu „lesen“, als romantisches Motiv „eines Lesens in der großen Chifferschrift der Natur, eines Vernehmens der figürlichen Rede der Natur in den Modifikationen der Sinne, und sie erscheint darin schon reduziert auf das Vermögen, Ähnlichkeit nicht allein zu sehen, sondern zu vernehmen. Diese Grenze und die Gewißheit, daß das figürliche Sprechen der Natur sich in keine festen Formen, daß allenfalls [...] im Spiel der Modifikationen der Sinne, ästhetische Reflexion über deren Form und der Schein eines höheren Sinns sich einstellt – [...]“ (Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.292)

und Transvaal“ (GS IV.1.275) verhalten sich in der Paronomasie unsinnlich ähnlich, einer Übersetzung vergleichbar – sie spielen *wie* die Flocken umeinander – zu dem Schneegestöber.¹²¹ Auch die Mummerehlen webt im Schneegestöber lautlos. In der Fassung letzter Hand der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* heißt es im Denkbild *Die Mummerehlen*: „Ihr Blick fiel aus den unentschlossenen Flocken des ersten Schnees. Hätte er mich ein einziges Mal getroffen, so wäre ich mein Lebtag getrost geblieben. (GS VII.1.418) Der Blick (der Mummerehlen) aus dem Schnee trifft das Kind nicht, eine Tröstung bleibt aus. Die Übersetzung des Schneegestöbers in den Text in dem Denkbild *Schmöker* schreibt Anka Lemke, „kann jedoch die Erinnerung an den Entzug bewahren.“¹²² In *Die Aufgabe des Übersetzers* schreibt Benjamin davon, dass „am messianische[n] Ende der Geschichte“ (GS IV.1.14) die reine (magische) Sprache hervortreten könne, ein Abglanz derselben, wie es in *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* heißt und in Kapitel III in der Farbe noch begegnen wird.

Das Schneegestöber zu lesen als Sprachbewegung, als ein unmittelbares Sprechen *in* Sprache, das sich hinwebt zu einem „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.111) – ein Wort aus Benjamins Hölderlin-Kommentar – lässt sich in einen Zusammenhang mit Bildern von Paul Klee setzen. In Korrelation mit dem Schneegestöber und dem unsinnlich ähnlich dazu stehenden Gestöber der Lettern sowie mit der Entstehung der Schrift aus dem Ornament ist auch das Bild von Paul Klee aus dem Jahr 1932, das den Titel *Pflanzenschriftbild* (Abb.12) trägt, zu lesen. Die Leinwand, die auf Karton geklebt ist, ist an den Enden ausgefranst, ähnlich einem Teppich – auch das Längsformat erinnert an einen solchen. In gebrochenen Braun-, Blau-, Rosa-, Violett- und Orangetönen sind „Zeichen“

¹²¹ Anja Lemke liest diese Textpassage des Denkbildes *Schmöker* als „Initiationsszene des Lesenlernens als ein Gleiten von der Lektüre der natürlichen Zeichen zum Textzeichen“. (Anja Lemke: „Gedächtnisräume“. S.67.) „Die Bewegung der Schneeflocken, die die Entstehung eines klar umrissenen Sinns durch das ständige Gleiten von einem Bedeutungsträger zum nächsten verhindert, wird zum Modell des Lesens jeder Form von Schrift.“ (ebd.)

¹²² Ebd. S.152. Das Erinnerungsbild, das sich dergestalt einstellen kann, ist eng verknüpft mit den Bildern der *mémoire involontaire*. Anja Lemke schreibt dazu: „Das entscheidende an der *Mémoire involontaire* ist für Benjamin nicht ihre intensionslose Zufälligkeit, sondern ihre ursprüngliche Nachträglichkeit, die ein Bild von uns gibt, das wir nie besitzen können und das wir nicht reflexiv vor uns zu bringen vermögen. Diese Struktur macht den Traum zu einer ausgezeichneten Zugangsform zur Erinnerung, denn der Traum geht dem Erwachen zwar voraus, ist dem Ich aber vor ihm nicht gegeben. Vielmehr konstituiert er sich erst im Moment des Erwachens, das heißt im Moment seines Entzugs. Die Vergegenwärtigung des Gewesenen ist damit keine Rekonstruktion der Vergangenheit, keine Wiederherstellung des ursprünglichen Erlebnisses, sondern die Konstruktion dessen, was sich dem Bewußtsein entzieht, gleichwohl aber als ‚Ornament des Vergessens‘ noch als Spur in der Sprache wirkt.“ (Anja Lemke: *Gedächtnisräume*. S.55.)

eingezeichnet, die man Tupfen, (Schrift-)Zeichen, Linien oder Arabesken nennen könnte. Doch keine dieser Ein-Zeichnungen kann als ein bestimmtes Zeichen dechiffriert oder gelesen werden. Die „Pflanzenschrift“ ist nicht lesbar. Aber sie hat eine andere Qualität. Sie wächst, sie bewegt sich. In der rechten oberen Bildhälfte gibt es eine Ballung verschiedener Zeichen und von dort aus scheinen diese auszuwachsen ins Bild, in die Bildfläche hinein. Das lässt an Paul Klees Bild *Wachstum regt sich* aus dem Jahr 1938 denken. (Abb.13). Auch hier sind Schriftzeichen zu sehen, die als solche nicht lesbar sind. Diese sind in dicken schwarzen Linien eingezeichnet, wobei mit weißer Farbe um diese herum gemalt wurde. Es gibt einen „Raum“ um die Zeichen, in dem der Untergrund – offenbar Zeitungspapier – hindurch schimmert. Dieser Raum scheint die Zeichen beweglich zu machen oder zumindest den Eindruck von Beweglichkeit zu verstärken. Manchmal sieht es beinahe so aus, als hätten die Zeichen „Füßchen“, sodass sie sich auf der Fläche des Papiers bewegen können. In einem weiteren Bild aus dem Jahr 1938, *Bewachung* (Abb.14), ähneln die Pflanzenzeichen mehr einem Ast-Gebilde oder kleinen Zweigen, die Arabesken bilden und so das Papier bewachsen. Vielleicht geht es in diesen Bildern besonders um das im Titel genannte Wachstum bzw. das Prozesshafte und die Beweglichkeit der Formen und Zeichen, ähnlich Walter Benjamins Begriff der Sprachbewegung, dem Fortweben und Zusammenhalt des Gestaltzusammenhangs. Die Bewachung, das Prozesshafte und die Bewegung verweisen im Werk Paul Klees noch auf einen anderen Zusammenhang, nämlich Henri Bergsons Schrift *Einführung in die Metaphysik* (1903). Diese übte eine starke Wirkung auf Klee aus. Er selbst betonte immer wieder den Prozesscharakter, das Werden des künstlerischen Schaffens und die prinzipielle Unabschließbarkeit eines Kunstwerkes.¹²³ Ein schönes Beispiel dafür ist etwa jener Eintrag aus Klees Tagebüchern aus dem Jahr 1914: „Jedesmal, wenn im Schaffen ein Typ dem Stadium der Genesis entwächst und ich quasi am Ziel anlange, verliert sich die Intensität sehr rasch, und ich muß neue Wege suchen. Produktiv ist eben der Weg, das Wesentliche, steht das Werden

¹²³ Vgl.: Richard Hoppe-Sailer: Genesis und Garten: Das Beispiel „Inferner Park“. In: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst.Kat. hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern u. Michael Baumgartner. Ostfildern u. Bern 2008. S.66-81.

über dem Sein.“¹²⁴ Zentraler Begriffe in Henri Bergsons Schrift sind Dauer und Bewegung:

Die Realität ist fließend, perpetuierliches Werden, immerfort in Bewegung; kein vorangehender Zustand des Ich gleicht dem nachfolgenden. Daher greifen die festen Begriffe des Intellekts nicht. Sie vermögen weder das Wesen des Geistes noch der Dinge zu erfassen. Es bedarf auf unmittelbarer Intuition gegründeter flüssiger Begriffe für eine echte Philosophie.¹²⁵

Henri Bergson schreibt, dass „der Zustand, an sich genommen, [...] ein perpetuierliches Werden [ist]“¹²⁶. Ein Werden oder kontinuierliches Wachsen erscheint auch in den begegneten Bildern von Paul Klee, in der Beweglichkeit der Zeichen und Formen sowie in Titeln wie „Bewachsung“ oder „Wachstum regt sich“. In diesen Zusammenhang fügt sich besonders schön jene Textpassage aus Bergsons *Einführung in die Metaphysik*: „Diese Realität ist Beweglichkeit. Es existieren keine starren *Sachen*, sondern nur Sachen, die im Entstehen sind, keine *Zustände*, die dauern, sondern nur solche, die wechseln.“¹²⁷

Auch Paul Klees Bild *Zweige im Herbst* (Abb.15) aus dem Jahr 1932 ist in diesem Kontext zu lesen. Es weist Ähnlichkeiten zu dem *Pflanzenschriftbild*, das ebenso 1932 entstand, auf. Die Zweige oder Linien sind ähnlich wie in diesem geformt. Der Bezug zur Schrift ist dem Bild durch die im Titel genannten Zweige entzogen. Dennoch erinnern die beweglichen, dunkelbraunen Linien nicht unbedingt an Zweige. Auf einen Grund in violetten, rosa- und ockerfarbenen Tönen ist ein dünnes, strichliertes Liniengewebe gelegt. Dieses zeichnet echohaft die Bewegung der „Hauptlinien“ der Zweige nach. Dadurch entsteht eine ungeheure Beweglichkeit in dem Bild, ein Fließen. Das Fließen und das Flüssige der Farbe als Medium der „Entstaltung“ begegnen in Walter Benjamins Studien *Zur Ästhetik* sowie in seinen Überlegungen zu Kinderbüchern.

¹²⁴ Paul Klee: Tagebücher. S.317.

¹²⁵ Sabine S. Gehlhaar im Vorwort zu: Henri Bergson: Einführung in die Metaphysik. Hrsg., übers. U. eingeleitet von Sabine S. Gehlhaar. Cuxhaven 1988. S.III.

¹²⁶ Ebd. S.33.

¹²⁷ Henri Bergson: Einführung in die Metaphysik. S.45,47.

III „Das Leben in der Farbe ist die Verheißung der kindlichen geistigen Welt.“ Die Farben

Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.¹²⁸

*Bunte Knaben angeln in tiefblauen Bächen und sehen zu rot geschminkten Kirchtürmen auf.
(GS IV.1. 311)*

Die Farben waren die hier im Lichttheater gesammelten märchenhaften Abstände der Sonne, zu Blüten gesteigert, verkleinert. Die Blumenwiese erhob sich aus allen Namensystemen, in ganz senkrechter Bewegung, in die Halme hinauf, in die Ähren, in die Blätter, in die Knospen.¹²⁹

Vermummung – Gewölk (*Die Mummerehlen, Der Regenbogen, Die Farben, Paul Klee: orientalisches Erlebnis*)

Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte –, weiß ich nicht. Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt. Manchmal wurde ich darin umgetrieben. Das war, wenn ich beim Tuschen saß. Die Farben, die ich dann mischte, färbten mich. Noch ehe ich sie an die Zeichnung legte, vermummten sie mich selber. Wenn sie feucht auf der Palette ineinanderschwammen, nahm ich sie so behutsam auf den Pinsel, als seien sie zerfließendes Gewölk. (GS IV.1.262)

In dem Denkbild *Die Mummerehlen* der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* entdeckt das Kind die Mummerehlen auch in den Farben in einem ähnlichen Zusammenhang, wie es den wolkig-flüchtigen Geist im Ornament „liest“¹³⁰. In beiden Textpassagen ist sie stumm oder hat „vielleicht fast keine Stimme“ (GS VII.1.418). Die Mummerehlen, so war ein Gedanke, teilt nichts mit außer sich selbst. Sie vermag unmittelbar sich auszusprechen, ist so „Medium“ der Mitteilung. („[...] jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das ‚Medium‘ der Mitteilung. (GS II.1.142)) Sie ist wolkig, flockig und durchsichtig, eine Qualität der Farbe, von der noch die Rede sein wird. In diesen

¹²⁸ Klee, Felix [Hrsg.]: Tagebücher von Paul Klee 1898 – 1918. Köln 1957. S. 307, 308.

¹²⁹ Peter Waterhouse: SPRACHE TOD NACHT AUSSEN GEDICHT. Roman. 1989 Reinbek b. Hamburg. S.164.

¹³⁰ Die Stelle „Lange stand mir das Rautenmuster für sie ein [...]“ (GS VII.1. 418) der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (<Fassung letzter Hand> oder *Handexemplar komplett* vgl. dazu Anmerkung: GS VII.2. 691- 699) divergiert von der Passage „Gelegentlich vermutete ich sie im Affen [...]“ (GS IV.1. 262) der „Adorno-Rexroth-Fassung“. Anja Lemke sieht in der unterschiedlichen Gewichtung der beiden Fassungen eine „Verschiebung vom Bild zum Ornament“ (Lemke: Gedächtnisräume. S. 78.). Im Ornament, so Lemke, zeige sich durch das Prinzip von „Verkettung und Reihung“ (Lemke: S. 78) insbesondere die Struktur der Erinnerungsspur im Text.

Eigenschaften ist ihre Gestalt wandelbar. Sie tritt auf im Gewand des Ornaments der Farbe oder der Sprache, vermag dort die Festigkeiten zu durchwirbeln und (im Sinne der *Lehre vom Ähnlichen*) Zusammenhänge durch das Vergessen als eine andere Form des Erinnerns (wieder) herzustellen oder für einen Augenblick aufblitzen zu lassen. Während das Kind im mimetischen Spiel den Farben beim Tuschen sich anverwandelt, ist die Fähigkeit der Mummerehlen nicht Anverwandlung, sondern Wandlung (oder Formung). Sie flockt oder mummt einmal *in* Farbe, *im* Ornament oder *in* Sprache. So ist sie aber gleichzeitig (und magisch) selbst die Farbe, das Ornament oder die Sprache. Die Mummerehlen in der Farbe (oder als Farbe) vermummt das Kind, lehrt es das „Vergessen“ (als Erinnern). Das ist auch vielleicht einer der Wege ins Innere zu dem die Mummerehlen hinleitet. („Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten.“ (GS IV.1.260,261))¹³¹ In *Zu einer Arbeit über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern. Bei Gelegenheit des Lyser*, die wahrscheinlich in den Jahren 1918-1921 entstand, schreibt Walter Benjamin:

Die Kinderbücher dienen nicht dazu, ihre Betrachter in die Welt der Gegenstände, Tiere und Menschen, in das sogenannte Leben unmittelbar einzuführen. Wenn es vielmehr irgend überhaupt etwas wie die platonische Anamnesis gibt, so hat es bei den Kindern statt, deren Anschauungsbilderbuch das Paradies ist. [...] Sie lernen in der Erinnerung an ihre erste Anschauung. Und sie lernen am Bunten, weil im phantastischen Spiel der Farbe die Heimat der sehnsuchtslosen Erinnerung ist, welche ohne Sehnsucht bleiben kann, weil sie ungetrübt ist. (GS VI. 124)

Den Begriff der Anamnesis verwendet Benjamin auch um 1930 in Zusammenhang mit dem Aufblitzen der Ähnlichkeit als Erinnerung an den „adamitischen Sprachgeist“ (GS VII.2. 795). Im phantastischen Spiel mit der Farbe vergisst (erinnert) das Kind das Paradies durch unsinnliche Ähnlichkeit, so könnte man sagen, mit dem „Anschauungsbilderbuch“. Zu denken ist bei dieser Passage vielleicht auch an die „reine Farbe“ (GS VII.1.21), die, wie Georg in *Der*

¹³¹ Einer dieser Wege ins „Innere“ das ist vielleicht jenes Vergessen als Erinnern an eine magische Sprache, an einen früheren Zusammenhang. Die Verfahren um *vielleicht* einen „Abglanz“ (wie ihn Benjamin in der Farbe der Malerei etwa sieht: „Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz.“ (GS VII.1.21)) einer solch magisch-unmittelbaren Sprache zu erhaschen, das sind etwa die „unsinnliche Ähnlichkeit“ oder der Vorgang der „Übersetzung“ („Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur umso voller aufs Original fallen.“ (GS IV.1.18)

Regenbogen. Gespräch über die Phantasie sagt, unendlich sei und in der Malerei nur ihr Abglanz erscheine. Jenen Text über die farbigen Abbildungen in Kinderbüchern hält Scholem „trotz des ‚ganz andere[n] Text[es]‘ für die Keimzelle von *Aussicht ins Kinderbuch*.“ (GS VI.702) Dort schreibt Walter Benjamin:

In einer Geschichte von Andersen kommt ein Bilderbuch vor, das „für das halbe Königreich“ erkauft war. Darin war alles lebendig. „Die Vögel sangen und die Menschen gingen aus dem Buche heraus und sprachen.“ Wenn aber die Prinzessin das Blatt umwandte, „sprangen sie gleich wieder hinein, damit keine Unordnung entstehe“. Niedlich unscharf, wie so vieles, was er geschrieben hat, geht auch diese kleine Erdichtung haargenau an dem vorbei, worauf es hier ankommt. Nicht die Dinge treten dem bildenden Kind aus den Seiten heraus – im Schauen dringt es selber als Gewölk, das mit dem Farbenglanz der Bilderwelt sich sättigt, in sie ein. Es macht vor seinem ausgemalten Buche die Kunst der taoistischen Vollendeten wahr: es meistert die Trugwand der Fläche und zwischen farbigen Geweben und bunten Verschlügen betritt es eine Bühne, wo das Märchen lebt. (GS IV. 2.609)

Während die Prinzessin in der Geschichte von Andersen „blättert“ und die Dinge mit dem Umwenden des Blattes wieder in den Abbildungen des Buches verschwinden, „bildert“ das Kind in *Aussicht ins Kinderbuch*. Es bildert und dringt selbst in die Farbwelt der Abbildungen ein. In dem Wort „bilden“ verbirgt sich sehr schön jener Prozess der Anähnlichung oder Anverwandlung, in dem das Kind in der *Berliner Kindheit* mit der es umgebenden Welt verschmilzt. Im Schauen verwandelt es sich, macht sich der wolkigen Konsistenz der Farbe ähnlich und kann so die Welt des Kinderbuches betreten.¹³² In Zusammenhang mit dem früheren Text zu Johann Peter Lysers bunten Abbildungen in Kinderbüchern könnte man ebenso denken, dass Kind vergisst (erinnert) in der Anähnlichung an die wolkig-fluide Konsistenz der Farbe das (märchenhafte) Paradies oder die „reine Farbe“. So heißt es in *Aussicht ins Kinderbuch* weiter: „Kurz: reine Farbe ist das Medium der Phantasie, die Wolkenheimat des verspielten Kindes, nicht der strenge Kanon des bauenden Künstlers.“ (GS IV.2.614)

¹³² An dieser Stelle ist sehr schön zu sehen, wie die Überlegungen Walter Benjamins ineinandergreifen. 1930 wird Benjamin in Vorstudien zum *mimetischen Vermögen* schreiben: „Darf man annehmen, daß der Blick der erste Mentor des mimetischen Vermögens war? daß die erste Anähnlichung sich dem Blick vollzieht?“ (GS II.3. 958) Im Schauen, in der Anähnlichung durch den Blick, könnte man sagen, wird das Kind zum Gewölk und vermag so sich mit der Welt des Kinderbuches zu vermischen.

Nicht in der Fläche des farbigen Kinderbuches, sondern im Bild selbst verschwindet der chinesische Maler in der Geschichte, die den Erzähler der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* wieder „zum Werk der Mummerehlen“ (GS IV. 1. 262) hinleitet.

Sie stammt aus China und erzählt von einem alten Maler, der den Freunden sein neuestes Bild zu sehen gab. Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumschlag hin, der lief vor einer kleinen Türe aus, die hinten in ein Häuschen Einlaß bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt. So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt. (GS IV.1. 262, 263)

Der Maler „bildert“ sich ins Bild und in demselben Prozess der Anverwandlung taucht das Kind der *Berliner Kindheit* in dasselbe ein. Das „Werk“ der Mummerehlen, das ist die Farbe, ein Sprechen *in* Farbe, aber auch die „Gabe“, im eigentliche Wortsinn, zur Verwandlung (oder Anverwandlung) und damit – im Prozess des Vergessens – die potentielle Möglichkeit des Aufblitzens von früheren Korrespondenzen, Ähnlichkeiten, im Sinne der *Lehre vom Ähnlichen*.

Sie „öffnet die Dinge von Innen, lockert die Festigkeit ihrer Körper und verhindert durch die ständig sich wandelnden Umriss das Erstarren in einer Gestalt.“¹³³ So schreibt Anja Lemke. Indem aber die Mummerehlen die Dinge im Innern flockig macht, ist in diesem Flockenwirbel auch die Möglichkeit gegeben, dass Zusammenhang aufblitzt. Sie stellt Zusammenhang her, könnte man sagen. Ob dieser (magisch) gelesen werden kann ist jedoch einem heiklen Augenblick unterstellt. In ihrem Gewand als Stummes, Lockeres, Flockiges (vgl. GS IV.1.262) ist sie nie greifbar und verflüchtigt sich stets. Anja Lemke schreibt diesbezüglich vom „Verwandlungsprinzip“, auch vom „Entzug“.¹³⁴

¹³³ Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.78. Die flüssige und durchsichtige Qualität der Farbe bringt Anja Lemke wiederum mit dem Ornament in Verbindung. „Das Thema des Ornamentalen, der ständige Umschlag von einer Konstellation in eine andere, der im sprachphilosophischen Kontext die Wirkungsweise der entstellten Ähnlichkeit bestimmt, taucht hier bei der Bestimmung des Verhältnisses von Abbild und Phantasie, Form und Farbe für das Kunstwerk auf. Im Mittelpunkt der Farbe steht ihre Übergänglichkeit, ihre ständige Bewegtheit, die einen Abschluß als eine feste Form verhindert.“ (ebd.S.75.)

¹³⁴ Vgl. dazu: Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.60-78 u. S.152 f. „Es erfolgt keine Anverwandlung an die Dinge im Sinne einer einfachen Mimikry, sondern eine Anverwandlung an ein Verwandlungsprinzip, an das Sein der Wolke, das ihr Anderssein ist, und deren Konstanz in ihrer Veränderung besteht.“ (Lemke: S.78)

Heinz Brüggemann verbindet in seinen Überlegungen sehr schön die wolkige Eigenschaft der Mummerehlen mit der zerfließenden, flüssigen Eigenschaft der Farbe. Die Mummerehlen führt, so Brüggemann,

hinter die fixierten Dinge und Zeichen zurück, [...] in die Wolkenwandelbarkeit der Dinge und Zeichen, in denen noch nichts konventionell festgelegt, sondern alles in flüchtiger Gestaltung/ Entstaltung und Auflösung/ Neuzusammensetzung begriffen ist. Das Bild aber für diesen Zustand des Umgetriebenwerdens im Stummen, Wortlosen stellen die ineinanderschwimmenden Farben, aus denen die ersten Gespräche über die Phantasie es gewonnen hatten, stellt damit zugleich das Färben, das Tuschen bzw. Aquarellieren selber.¹³⁵

Vielleicht aber stellen die flüssigen, verschwommenen, durchsichtigen Farben nicht nur das Bild für die „Wolkenwandelbarkeit“ (Brüggemann) der Mummerehlen, sondern sind selbst, wie in Anlehnung an den frühen Sprachaufsatz und die Überlegungen zur Lehre vom Ähnlichen gezeigt wurde, die Sprache, in der die Mummerehlen spricht – sie mummt das Kind in Farbe und lehrt es das Vergessen (Erinnern), lehrt es Zusammenhang. In dem Denkbild *Die Farben der Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* anverwandelt das Kind sich durch bunte Glasfenster den Farben.

In unserem Garten gab es einen verlassenen, morschen Pavillon. Ich liebte ihn der bunten Fenster wegen. Wenn ich in seinem Innern von Scheibe zu Scheibe strich, verwandelte ich mich; ich färbte mich wie die Landschaft, die bald lohend und bald verstaubt, bald schwelend und bald üppig im Fenster lag. Es ging mir wie beim Tuschen, wo die Dinge mir ihren Schoß aufboten, sobald ich sie in einer feuchten Wolke überkam. (GS IV.1.263)

Heinz Brüggemann schreibt dazu:

Entscheidend aber ist die mimetische Anverwandlung des wie die Landschaft draußen Gefärbten an das Medium des farbigen Glases selber, das der Text in das fluide Medium der Tusche, der Aquarellfarbe transportiert, zugleich aber in ein Bild für den Imaginationsreiz – das der Wolke, das die Kategorie der Entstaltung/ Gestaltung in die fluide Beweglichkeit der Farbe übertragbar macht.¹³⁶

Könnte man bei jenem Streichen von Scheibe zu Scheibe auch an das Lesen im „nie Geschriebenen“ denken? Das Kind liest „magisch“ im bunten Glas, es verwandelt und färbt sich. Beim Tuschen mummt die Mummerehlen (als

¹³⁵ Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.289.

¹³⁶ Ebd. S. 285.

Farbgeist) das Kind ins Vergessen, es ähnelt sich so der Wolke an und die Dinge öffnen ihr Wolkendasein im Innern. Das Kind könnte Korrespondenzen lesen. In der *Lehre vom Ähnlichen* schreibt Benjamin:

Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, welche von diesem Vorgang sich kaum trennen läßt, wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen. So teilt noch das profane Lesen – will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen – mit jedem magischen dies: daß es einem notwendigen Tempo oder vielmehr einem kritischen Augenblick untersteht, welchen der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen. (GS II.1. 209)

In einem „kritischen Augenblick“ blitzen Zusammenhänge und Ähnlichkeit auf.¹³⁷ Die Mummerehlen, stumm, locker und flockig (vgl. GS IV.1.262), ist an der Schwelle, wo diese aufblitzen können, und das Kind vermag *vielleicht* im mimetischen Spiel jenes „notwendige Tempo“ zu erhaschen. So heißt es in *Die Farben* weiter: „Ähnliches begab sich mit Seifenblasen. Ich reiste in ihnen durch die Stube und mischte mich ins Farbenspiel der Kuppel bis sie zersprang. Am Himmel, mit einem Schmuckstück, in einem Buch verlor ich mich an Farben.“ (GS IV.1. 263) Heinz Brüggemann schreibt über den Zusammenhang von Farbe und Lesen: „Benjamin [...] transponiert den Topos der Wolke als Imaginationsreiz anthropologisch in das Welt- und Dingverhältnis des Kindes. Diese Operation ermöglicht, die Farben als eine erste Sprache des Wortlosen zu verbinden mit dem Vernehmen, dem Lesen und der Sprache.“¹³⁸ In dem schönen Denkbild *Neapel* schreiben Benjamin und Asja Lacis:

¹³⁷ Der kritische Augenblick, das Nu spielt für Benjamin auch eine Rolle in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Im <Anhang> B heißt es: „Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“ (GS I.2. 704) Michael Opitz verknüpft in den Begriffen „Eingedenken“ oder „Nu“ das dialektische Bild in *Über den Begriff der Geschichte* mit dem Wahrnehmen der unsinnlichen Ähnlichkeiten. Eine „Augenblickskonstellation“, so Opitz, ist eine Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. „Aufmerksam wie der Astrologe geht der Historiker dabei vor, indem er den beobachteten Prozessen eine Bedeutung unterlegt. Wie die ‚unsinnliche Ähnlichkeit‘ ist das ‚dialektische Bild‘ gebunden an ein ‚Nu‘, ‚huscht vorbei‘, erscheint nur für einen Augenblick. Es besteht deshalb die Gefahr, daß der Augenblick verpaßt wird und ‚unsinnliche Ähnlichkeiten‘ und ‚dialektische Bilder‘ nicht wahrgenommen werden. Erforderlich ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit, gerichtet sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Jetztzeit, um die Augenblickskonstellation zu erfassen, wenn sie sich zeigt und bevor sie unwiderruflich verloren ist.“ (Michael Opitz: Ähnlichkeit. In: Benjamins Begriffe Bd. 1: S. 37.)

¹³⁸ Heinz Brüggemann: *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. S.288.

Porös wie dieses Gestein ist die Architektur. Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr „so und nicht anders“. (GS IV.1. 308)

Was in dieser Textpassage über die Stadt Neapel erzählt wird, nämlich die Übergänglichkeit und das Poröse ist auch in die Stofflichkeit der Wolken und Farben übertragbar.

In Paul Klees Bild, *orientalisches Erlebnis* von 1914 (Abb.16) erinnert das Ineinandergreifen und Fließen der Farben an Walter Benjamins Gedanken zum Medium der Farbe. Das Kind im Denkbild *Die Farben* färbt sich im Schauen wie die Landschaft hinter dem bunten Glas. In der bekannten Tagebuchstelle „ich und die Farbe sind eins“¹³⁹ von Klees Tunesienreise ist vielleicht Ähnliches enthalten. Der Titel *orientalisches Erlebnis* impliziert ein solches Farberleben. Im Schauen färbt sich der Maler, vermischt sich mit der Farbe. Die schöne Durchsichtigkeit, das Fließende, Verschwimmende der Aquarellfarbe, von der Benjamin schreibt, ist auch in dem Bild von Paul Klee. Die Farben sind in länglichen Rechtecken angeordnet, sie bilden eine Art Farbfeld. Man denkt an einen Teppich oder – mit Blick auf Benjamins Denkbild – an bunte Glasfenster. An den Rändern überlagern die Farben sich teilweise, die Aquarellfarbe fließt an manchen Stellen aus, schwimmt und vermischt sich mit den angrenzenden Farben. Die Farben, rein oder in Mischungen, sind direkt auf das Blatt aufgetragen. Es gibt keine Farbmischungen durch Überlagerung der durchsichtigen Aquarellfarbe. Auch der Titel verweist auf ein spontanes Farberlebnis. In Paul Klees Tagebuch von der Tunesienreise im April 1914 finden sich auch einige Eintragungen zum Erleben von Farbe. Da heißt es:

Dienstag, 7.4. Angesichts der Küste von Sardinien aufgewacht. Die Farben von Wasser und Luft sind heute noch viel intensiver als gestern. Die Farben brennen stärker und sind eher dunkler. [...] Später deutlich erkennbar die erste arabische Stadt. Sidi-Bou-Said, ein Bergrücken, worauf streng rhythmisch weiße Hausformen wachsen. Die Leibhaftigkeit des Märchens, nur noch nicht greifbar, sondern fern, ziemlich fern und doch sehr klar. [...] Die Sonne von einer finsternen Kraft. Die farbige Klarheit am Lande verheißungsvoll.¹⁴⁰

¹³⁹ Felix Klee: Paul Klee Tagebücher. S.308.

¹⁴⁰ Ebd. S. 296, 297.

Am nächsten Tag ist es in Tunis die Wahrnehmung von konkreten Farben:

Heftiger Schirokko, Bewölkung, zarteste Bestimmung der Farben. [...] Wir gehen ein wenig zu Fuß. Zunächst in eine Parkanlage mit sehr eigenartiger Pflanzung. Grün-gelb-terrakotta. Der Klang geht tief und wird bleiben, auch ohne Malen, an Ort und Stelle. Dann begegnet uns ein Leichenzug. [...] Der Sarg ist farbig, golden und blau.¹⁴¹

Die Farben auf dem Blatt von Paul Klee beziehen sich auf die Fläche, es gibt keinen Raum – daher auch die Erinnerung an einen Teppich. Walter Benjamin schreibt in *Regenbogen. Gespräch über die Phantasie*: „Nicht die Farbe ist das Wesen der Malerei, sondern die Fläche. In ihr, in der Tiefe, lebt der Raum seiner Unendlichkeit nach. [...] Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz.“ (GS VII.1. 20, 21) Ein Abglanz der Unendlichkeit der reinen Farbe, so könnte man sagen, ist auch in den Farben auf dem Blatt von Paul Klee. Und der Glanz geht, beinahe ein Jahrhundert nach Entstehung des Bildes, nicht verloren.

Im Jahr der Entstehung von Paul Klees *orientalischem Erlebnis* beginnt auch die Beschäftigung Walter Benjamins mit dem Medium Farbe, der Phantasie sowie den Abbildungen in Kinderbüchern und der kindlichen Wahrnehmungsweise von Farbe. Diese Auseinandersetzung setzt sich bis in die Jahre 1930/31 insbesondere in seinen Rezensionen zu Illustrationen in Bilderbüchern fort.¹⁴² *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* wurde vermutlich im Jänner oder Februar 1915 verfasst. Das Gespräch zwischen Margarethe und dem Maler Georg beginnt mit einem Traum. Einem Traum, den zu schildern Margarethe nicht in der Lage ist, da die Farben, die sie in dem Traum sieht, der Phantasie entspringen. „Georg: Ich kenne diese Bilder der Phantasie. Ich glaube, daß sie in mir stehen, wenn ich male. Ich mische die Farben und ich sehe dann nichts als Farbe. Fast sage ich: ich bin Farbe.“ (GS VII.1. 19) Analog dazu steht der Ausspruch von Paul Klee während seines Aufenthaltes in Kairuan: „[...] ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler“¹⁴³ Unmittelbar in der Farbe zu sein, im Medium Farbe, um zu sprechen, das lässt an die bekannten Worte in *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* denken: „jede Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist

¹⁴¹ Felix Klee: Paul Klee Tagebücher. S.298.

¹⁴² Vgl.: GS VI Anmerkungen der Hrsg. S. 692f. u. GS VII.2. S. 560f. sowie Heinz Brüggemann: Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie. 2.Aufl. Würzburg 2011. Insbes. S. 129- 243. und Anja Lemke: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. Würzburg 2005. Insb. S.57- 92.

¹⁴³ Felix Klee: Paul Klee Tagebücher. S.308.

im reinsten Sinne 'Medium' der Mitteilung.“ (GS II.1. 142) Im *Gespräch über die Phantasie* ist auch Margarethe in ihrem Traum ganz im Medium Farbe, ähnlich dem Kind der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, das vom Farbgeist Mummerehlen eingemummt wird.

Margarethe: So war es im Traum, ich war nichts als Sehen. Alle anderen Sinne waren vergessen, verschwunden. Auch ich selbst war nicht, nicht mein Verstand, der die Dinge aus den Bildern der Sinne erschließt. Ich war keine Sehende, ich war nur Sehen. Und was ich sah, waren nicht Dinge, Georg, nur Farben. Und ich selbst war gefärbt in dieser Landschaft. (GS VII.1 19, 20)

Die Farbe versteht Benjamin als eine passive, empfangende Eigenschaft. „Und so gehören ihm zu rechter Hand die Vermögen aktiver Korrespondenzen an: Formsehen und Bewegung, Gehör und Stimme, zur Linken aber die passiven: Farbsehen gehört zu den Sinnesbereichen von Riechen und Schmecken.“ (GS IV.2. 614) Benjamin zitiert einen Ausspruch von Fritz Heinle: „Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben.“ (GS VI 121) Die empfangende Eigenschaft der Farbe beschreibt Benjamin auch in *Aussicht ins Kinderbuch*.

Aller Form nämlich, allem Umriß, den der Mensch wahrnimmt, entspricht er selbst in dem Vermögen, ihn hervorzubringen. Der Körper selbst im Tanz, die Hand im Zeichnen bildet ihn nach und eignet ihn sich an. Dieses Vermögen aber hat an der Welt der Farbe seine Grenze; der Menschenkörper kann die Farbe nicht erzeugen. Er entspricht ihr nicht schöpferisch, sondern empfangend: im farbig schimmernden Auge. (GS IV.2. 613)

Paul Klee formuliert in seinem Kairuan-Tagebuch ähnlich: „Ich bin ganz Auge.“¹⁴⁴ Die gegenseitige Durchdringung von außen und innen, Licht und Auge beschreibt Goethe in seiner Farbenlehre. „Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde, und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete.“¹⁴⁵ Den Zusammenhang zwischen Walter Benjamins Überlegungen zur Farbe als fluidem Medium und Goethes Studien zur Farbe hat Heinz Brüggemann sehr schön aufgezeigt.¹⁴⁶ Erwähnt werden sollen an dieser Stelle nur Brüggemanns Überlegungen zu Goethes Verständnis von Sonne und Licht, die Entsprechung

¹⁴⁴ Felix Klee: Paul Klee Tagebücher. S.308

¹⁴⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre. In: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 13 Naturwissenschaftliche Studien I. München 2001. S.323.

¹⁴⁶ Vgl. Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.194 -222.

von Innerem und Äußerem – das menschliche Auge bringe dieselben Farbphänomene hervor, die auch das Licht bewirke.

Metaphysisch handelt es sich um einen Rekurs ins Zeitalter der Ähnlichkeit, in mittelalterliche Theologie, nach der das Auge aufgrund seiner Klarheit und durchdringenden Schärfe dem himmlischen Licht ähnelt (Bernhard von Clairvaux), das Licht das Auge erleuchtet, das in seine Klarheit blickt, mithin: Gleiches von Gleichem erkannt wird. Benjamins Adaption bzw. Kontrafaktur dieser Konzeption im *Gespräch über Phantasie* folgt zunächst und überwiegend der metaphysischen Perspektive, wie sie die Farbenlehre vorgibt. An die Stelle der Sonne, des Lichts, tritt bei ihm die Farbe, die als Medium eines rein Geistigen vorgestellt wird, [...].¹⁴⁷

Farbe versteht Benjamin nicht als Erscheinung, sondern als empfangende Eigenschaft. Aussehen und Gesehenwerden der Farbe fallen für ihn in eins zusammen. „*die Farben sehen sich.*“ (GS VI.118) Als Eigenschaft ist die Farbe nicht Substanz oder bezieht sich auf eine solche, indem die Farbe nur Eigenschaft ist, ist in ihr „das Auge rein dem Geistigen zugewandt“ (GS VII.1.23). „Sie läßt im reinen Aufnehmen den Sinn unmittelbar auf das Geistige treffen, auf die Harmonie.“ (GS VII.1.23) Die Wahrnehmung einer „reinen Farbe“ (GS VII.1.21), wie Benjamin in *Der Regenbogen* schreibt, geschieht unmittelbar. Unmittelbar ist auch die reine (magische) Sprache. Gibt es eine Ähnlichkeit im Vernehmen der reinen Sprache und der reinen Farbe? Diese Ähnlichkeit im Vernehmen ist gegeben, so könnte man sagen, in der Mummerehlen, in ihrem unmittelbaren Sprechen *in Sprache, im Ornament und in Farbe.*

Die Farbe als reine Eigenschaft in ihrem auflösenden und verschwimmenden Vermögen stellt Heinz Brüggemann sehr schön in Zusammenhang mit der Vorstellung einer raumlosen Unendlichkeit in der Romantik:

Entscheidend ist die Darstellung der Farbe als ein Medium und als reine Eigenschaft. Die Vermögen, die ihr zugeschrieben werden, sind energetische, aleatorische und auflösende: das Spielen in Nüancen; das Überspielen, Verwischen und Auflösen der Kontur; die Vielheit in der Einheit. Hinzu kommt, dieser letzten Bestimmung entgegengesetzt und an einem Begriff aus der romantischen Kunsttheorie expliziert, die Raumlosigkeit des Unendlichen: ‚eine farbige Ausfüllung des *einen* Unendlichen durch Phantasie‘ (GS VII, 25).¹⁴⁸

¹⁴⁷ Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S. 177.
¹⁴⁸ Ebd.S.183

Diese Raumlosigkeit des Unendlichen sieht Benjamin in der Malerei durch die Fläche gegeben. Im *Gespräch über Phantasie* sagt Georg:

Und so oft ich darüber nachdenke, fand ich, das sei für die Malerei die Rauminendlichkeit – [...]. Nicht die Farbe ist das Wesen der Malerei, sondern die Fläche. In ihr, in der Tiefe, lebt der Raum seiner Unendlichkeit nach. In der Fläche entfaltet sich das Dasein der Dinge *zum* Raum, nicht eigentlich *in* ihm. Und die Farbe ist erst die Konzentration der Fläche, die Einbildung der Unendlichkeit in sie. (GS VII.1.20, 21)

Sehr schön ist an dieser Stelle das Wort „Einbildung“. Durch die Farbe wird die Dimension des Unendlichen in die Fläche mit eingebunden oder hineingebildet. Benjamin verwendet das Wort „Einbildung“ und nicht etwa Einbindung. Eine „Einbildung“ der Unendlichkeit ist es nämlich in der Malerei, denn unendlich ist nur die „reine Farbe“. „Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz.“ (GS VII.1. 21)

In *Der Regenbogen* lässt Benjamin Margarethe weiter vom „reinen Sehen“ sprechen. Das Auge selbst ist farbig.

„Ein Sehender ist ganz in der Farbe, sie ansehen heißt den Blick in ein fremdes Auge versenken, wo er verschlungen wird, in das Auge der Phantasie. Die Farben sehen sich selbst, in ihnen ist das reine Sehen und sie sind sein Gegenstand und Organ zugleich. Unser Auge ist farbig. Farbe ist aus dem Sehen erzeugt und färbt das reine Sehen. (GS VII.1. 23)

In dieser Textpassage geht es um eine Vermischung von Subjekt und Objekt, die sich auflösen im Auge der Phantasie. Farbe sei als Geistiges, Unmittelbares der reine Ausdruck der Phantasie, heißt es in *Der Regenbogen* weiter. Diese Unmittelbarkeit eignet auch der Mummerehlen, indem sie unmittelbar Sprache ist. Heinz Brüggemann schreibt: „Unbegriffliches Sehen wird hier so expliziert, daß die Farbe selber aus-sieht, eine Physiognomie erhält, daß ihr das Vermögen des Sehens, des Blicks, der Ansprache und Erwiderung zugeschrieben wird.“¹⁴⁹

¹⁴⁹ Brüggemann: Über Spiel Farbe und Phantasie. S. 178.

Durchsichtigkeit – „Entstaltung“ (*Phantasie, Der Regenbogen* / Paul Klee: *Dünenflora, nördlicher Garten in Blüte* / Runge: *Der kleine Morgen*)

Eine andere Qualität der Farbe in Benjamins Studien *zur Ästhetik* ist die Durchsichtigkeit. Eines der schönsten Beispiele dafür ist die Seifenblase. In dem Denkbild *Die Farben* ist diese bereits begegnet. Das Kind reist in ihr, bis diese zerplatzt und sich auflöst. Auflösung und Durchsichtigkeit hängen in diesem Bild eng zusammen. „Kinder haben Freude an der Veränderung der Farbe im beweglichen Übergang von Nüancen (Seifenblase) [...].“ (GS VI.110) So schreibt Benjamin in *Die Farbe vom Kinde aus betrachtet*. Farbe, heißt es da weiter, sei „nüanciert, bewegt, willkürlich und immer schön [...], wo sie nicht die Gegenstände illustrieren will. Sofern ist das Austuschen eine reinere pädagogische Funktion als das Malen, wenn es die Durchsichtigkeit und Frische hat und nicht eine klecksige Haut der Dinge zeigt.“ (GS VI.111) Ausgetuscht erscheint auch ein Bild von Paul Klee aus dem Jahr 1923 mit dem Titel *Dünenflora* (Abb.17). In Aquarellfarbe sind in leuchtenden Rot- und Orangetönen und verstreuten Grün-, Gelb- und Brauntönen Kästchen getuscht. Dazwischen und insbesondere in der oberen Bildhälfte ist die „Flora“ strichliert als zarte, zerstreute Striche und Punkte. Beweglich erscheint auch hier die Farbe, wie es Benjamin in der Textpassage beschreibt. Die Verstreutheit der Farbkästchen macht ihre Beweglichkeit aus. Durchsichtig und frisch erscheinen die Farben. Schön ist die Durchsichtigkeit der Aquarellfarbe an jenen Stellen im Bild zu erkennen, an denen die Kästchen einander überlappen. Die darunter liegende Farbe schimmert durch. Auch Gegenstände werden, wie Benjamin schreibt, in Klees Bild nicht illustriert. Zu sehen von der Dünenflora sind Farben und zarte Striche. Außerdem erinnert das Bild durch die Umrahmung mit einem braunen Streifen am oberen und unteren Bildrand an einen Teppich.

In *Aussicht ins Kinderbuch* zitiert Walter Benjamin eine Stelle aus einem Brief Philipp Otto Runges an Goethe vom 3. Juli 1806. Diese Stelle zeigt sehr schön die Ästhetik der Entgrenzung in der Malerei, die durchsichtigen Farben und „ihre Übergänge und Verwandlungen ineinander“, wie Brüggemann meint.¹⁵⁰ Benjamin

¹⁵⁰ Vgl. Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S. 219-221

schreibt die Stelle Goethe zu, der jenen Brief als Zugabe seiner *Farbenlehre* beigab.

‘Die durchsichtigen Farben sind in ihrer Erleuchtung wie in ihrer Dunkelheit grenzenlos, wie Feuer und Wasser als ihre Höhe und ihre Tiefe angesehen werden kann ... Das Verhältnis des Lichts zur durchsichtigen Farbe ist, wenn man sich darein vertieft, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verschwimmen ineinander und Wiederentstehen und Verschwinden [...]. Die undurchsichtigen Farben stehen wie Blumen dagegen, die es nicht wagen, sich mit dem Himmel zu messen und doch mit der Schwachheit von der einen Seite, dem Weißen, und dem Bösen, dem Schwarzen, von der andern zu tun haben. Diese sind aber gerade fähig ... so anmutige Variationen und so natürliche Effekte hervorzubringen, daß ... die durchsichtigen am Ende nur wie Geister ihr Spiel darüber haben und nur dienen, um sie zu heben. ‘ (GS IV.2. 614)

Runge stellt seine Idee von den durchsichtigen und undurchsichtigen Farben an der unterschiedlichen Stofflichkeit von Dingen dar. Während die Farbe Rot eines Stoffes wie Samt undurchsichtig und matt erscheint, ist dieselbe Farbe an einem Glas oder der Morgenröte durchsichtig und licht.

Es ist in der Natur außer dem Unterschied von Heller und Dunkler in den reinen Farben noch ein anderer wichtiger auffallend. Wenn wir z.E. in einer Helligkeit und in einer Reinheit rotes Tuch, Papier, Taft, Atlas oder Samt, das Rote des Abendrotes oder rotes durchsichtiges Glas annehmen, so ist da noch ein Unterschied, der in der Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit der Materie liegt.¹⁵¹

Heinz Matile schreibt, indem er Runge zitiert, „dass ein undurchsichtiges Material die Farben ‘bey einer und derselben Erleuchtung ... in einer unbeweglichen Stellung’ zeige, während ‘die durchsichtige Farbe sich immer verändern wird, je nachdem sich die Quantität des Materials verändert.“¹⁵² Helligkeit und Dunkelheit werden bei den undurchsichtigen Farben, zu denen auch die malerische Farbe zählt, durch die Farben Weiß und Schwarz erzeugt. „Weiß sowohl wie Schwarz sind beide u n d u r c h s i c h t i g oder k ö r p e r l i c h.“¹⁵³ Bei den durchsichtigen Farben hingegen stehen Licht und Finsternis für das Weiß und Schwarz der undurchsichtigen Farben. Sowohl in der Helligkeit als auch in der Dunkelheit erscheinen die durchsichtigen Farben grenzenlos, unendlich. Ein

¹⁵¹ Philipp Otto Runge: Brief an Goethe, Wolgast 3.7.1806. In: Die Farbkugel und andere Schriften zur Farbenlehre hrsg. von Julia Hebing. Hamburg 1959. S.73-81. Hier: S.77.

¹⁵² Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbe. Bern 1973. S.153.

¹⁵³ Philipp Otto Runge: Brief an Goethe. S.77.

schönes Bild dafür ist die Morgenröte, das Licht um die Sonne in ihrem Aufgang. Würden die drei Grundfarben, Runge nennt diese „reine Farben“, Rot, Blau und Gelb, übereinandergelegt, so meint er, würden diese eine unendliche Tiefe erzeugen. „Drei Stücken Glas von den drei reinen durchsichtigen Farben würden, aufeinandergelegt, eine Dunkelheit hervorbringen, die tiefer wäre als jede Farbe einzeln. Nämlich so: drei durchsichtige Farben zusammen geben eine farblose Dunkelheit, die tiefer ist als irgendeine von den Farben.“¹⁵⁴

„Gleichzeitig stellt Runge fest, dass jedes Element der durchsichtigen Farben jede undurchsichtige sowohl an Helligkeit wie an Dunkelheit übertreffen könne, da z.B. ein vom Licht durchströmter Kristall heller sei als ein von der Sonne beschienenes Weiss, während die Tiefe des Wassers dunkler sei als die Oberfläche einer Kohle. (HS I,143)“¹⁵⁵

Durchsichtige und undurchsichtige Farben sowie der Übergang der Farben ineinander sind in dem Bild *Der kleine Morgen* (1808) (Abb.18) zu sehen. Im Mittelbild des *Kleinen Morgen*, der in der Fortführung des *Morgen* aus dem Zyklus der *Zeiten* entstand, erstreckt sich eine Wiesenlandschaft. Die Bäume streben beinahe wie Wellen auseinander und gehen so in das Meer über, das sich dahinter in die Unendlichkeit erstreckt. Es mag auch sein, dass die Bäume das flammende Haar der Aurora, die über den Wolken dem Betrachter zuläuft, Vorbildern. Diese läutet lichtdurchdrungen im Gehen den Morgen ein. Im Vordergrund liegt, ausgestreckt auf einer Rasenfläche ein Neugeborenes, das Licht des Morgens empfangend; seitlich bringen zwei Genien ihm Rosen dar. Aus dem flammenden Haar der Aurora, das sie mit der rechten Hand über ihrem Haupt hält entspringt eine Lichtlilie. Diese wird von unten mit Licht bestrahlt. Seitlich der Aurora strahlen Lichtflammen, auf denen die beiden äußersten Engel tanzen. Über den drei Cherubsköpfen leuchtet der Morgenstern, der – wie das Nachtblau des Himmels – alsbald vom gelben Licht des anbrechenden Tages geschluckt wird. Im Kelch der Lilie sitzt ein Kreis von Kindern. „Die sich umarmenden Kinder verdeutlichen das Untergehen, den Tod, der nach Runges Auffassung die Wiedervereinigung der Liebenden, die Aufhebung der Grenzen zwischen Ich und

¹⁵⁴ Philipp Otto Runge: Brief an Goethe. S.78.

¹⁵⁵ Heinz Matile: Die Farbenlehre S.155

Du, Körper und Seele verheißt.¹⁵⁶ Auch die Kinder werden sich – wiedervereint – auflösen im Gelb des Morgens.

Die Verbindung zwischen dem kosmischen Raum und der innerweltlichen Landschaft, die durch das Licht Farbe und Leben gewinnt, stellen die Kinder her, die in radialer Komposition von der Göttin ausgesandt scheinen. Während oben Engel die Lichtwerdung mit Sphärenmusik begleiten, konkretisiert sich in den Händen der Genien zwischen Himmel und Erde das Licht im Rot der Rosen.¹⁵⁷

Man könnte an dieser Stelle auch von Durchsichtigkeit (durchsichtige, undurchsichtige Farben) sprechen, einer Durchsichtigkeit des Lichts an den Rosen. Die Rosenwölkchen über den Köpfen der beiden Genien sind von dem Licht des Morgens durchflutet. Dieses Licht ist eine Vermengung der Farben Gelb und Rosa bis hin ins Rötliche. Aus den Wolken entstehen auf zauberische Weise Rosen. Die Rosen, die die Hände der Genien hervorbringen, sind noch mehr von der rötlichen Farbe durchdrungen und beinahe in denselben Tönen schattiert wie das Flammenhaar der Aurora. In den Rosen, die sich aus den Händen der Genien entstalten, so könnte man mit Walter Benjamin sagen, vermischen sich die durchsichtigen und undurchsichtigen Farben. Aus der Durchsichtigkeit der Wolke erhalten die Rosen ihrer undurchsichtigen Farben wegen eine konkretere Gestalt. Diese „Entstaltung“, die in einem Gestaltwechselfpiel von Wolken zu Rosen wirkt, entsteht durch das Licht, eine Erleuchtung, die „oft unbemerkt um uns wogt und in tausend Verwandlungen die Gegenstände zeigt, die durch eine einfache Mischung unmöglich wären, und alles in seiner Klarheit läßt und noch erhöht“¹⁵⁸. Die kleinsten Rosenblüten lösen sich beinahe wieder im Gelb des Morgenhimmels auf und verwandeln sich so zurück in die Durchsichtigkeit der Wolke. Den Begriff „Entstaltung“ beschreibt Benjamin etwa um 1920/21 in der Studie *Phantasie*. Für die Gestalten der Phantasie komme für Benjamin zunächst nur das Wort „Erscheinung“ in Frage.

Und in der Tat hat die Phantasie es nicht mit Gestalten, mit Gestaltung nicht zu tun. Sie gewinnt zwar ihre Erscheinung diesen ab, aber sie sind als solche ihr sowenig zugeordnet, daß man sogar die Erscheinungen der Phantasie bezeichnen darf als Entstaltung des Gestalteten. Es ist aller Phantasie eigen, daß sie um die Gestalten ein auflösendes Spiel treibt. (GS VI 114)

¹⁵⁶ Hohl, Hanna: Das Universum der 'Zeiten'. In: Runge in seiner Zeit. Hrsg. von Werner Hofmann. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle. München 1977. S.190.

¹⁵⁷ Hohl, Hanna: Die Epiphanie des 'Morgen'. In: Runge in seiner Zeit. S.204

¹⁵⁸ Philipp Otto Runge: Brief an Goethe. S.79.

Phantasie entzistet, so schreibt Benjamin, zerstöre dennoch nie. „Die Erscheinungen der Phantasie vielmehr entstehen in jenem Bereich der Gestalt, da diese sich selbst auflöst.“ (GS VI.115) Bildhaft für die Entzistung steht die Wolke und ebenso die aleatorische Kraft der Farbe. Der enge Zusammenhang von entzistender Phantasie und Farbe wird in *Der Regenbogen* angesprochen, wenn Margarethe sagt:

Wenn aber die Phantasie die Gabe der reinen Empfängnis überhaupt ist, spannen wir ihr Wesen nicht ins Unermeßliche? Denn dann ist Phantasie in jeder Bewegung, die ganz rein, ganz selbstvergessen, in der Anschauung gleichsam getan ist, in Tanz und Gesang und Gang und Sprache ganz ebenso, wie im reinen Sehen der Farbe. Und warum wollten wir doch die Phantasie vorzüglich im Wesen der Farbe erblicken? (GS VII.1.22)

Durch die Phantasie als empfangende Eigenschaft ist sie der Farbe so nahe. „Aber doch bleibt die Farbe vom Wesen der Phantasie der reinste Ausdruck. Denn eben ihr entspricht in dem Menschen kein schöpferisches Vermögen.“ (GS VII.1.22) Nicht schöpferisch, sondernd aufnehmend oder aufsaugend ist auch die Wolke. In *Der Regenbogen* heißt es: „Durch die Farbe sind die Wolken der Phantasie so nahe.“ (GS VII.1.25) Die Beweglichkeit und das Prozesshafte der „Entzistung“ beschreibt Heinz Brüggemann: „Entzisteten deutet mit seinem inchoativen und privativen Bedeutungshorizont auf prozessierende Verwandlung, auf Formdiffusion (-auflösung) und Entzistung, in jedem Falle auf ein Bewegungsbild.“¹⁵⁹ „Die phantasievolle Entzistung der Gebilde“ (GS VI.115), schreibt Walter Benjamin, „führt [...] niemals in den Tod, sondern verewigt den Untergang den sie heraufführt in einer unendlichen Folge von Übergängen.“ (GS VI. 115) Ein Übergang von Gestalten, ein Spiel zwischen Gestaltung und Entzistung ist auch in einem Entwurf zum *Kleinen Morgen* zu erkennen. In *Der Morgen (Entwurf zum Mittelbild)* von 1807/08 (Abb.19) ist sehr schön zu sehen, wie aus den Wolken Rosen hervorgehen und eine Gestalt in die andere übergeht. Genien sammeln die Rosen im Wachsen ein. Vielleicht hat Runge dabei auch an Bäume gedacht, an eine Art Rosenbusch. In einer anderen Studie zum *Kleinen Morgen, Der Morgen* von 1807/08 (Abb.20) entwachsen die Rosen beinahe wie Zweige aus den Händen der Genien. Die linke Hand greift in die Wolke, die auch als eine Art Baumkrone gelesen werden kann. In einer späteren Studie *Die zwei*

¹⁵⁹ Brüggemann, Heinz: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S. 224

Rosengenien links und das Kind auf der Wiese von 1808 (Abb.21) ist das Spiel zwischen Gestaltung (Konkretwerden der Gestalt) und der sich auflösenden Gestalt – der Genius greift nach der Wolke und aus seiner Linken entwachsen Rosen – vorgebildet wie im *Kleinen Morgen*. Auch in dem „entstellten“ Geist der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, der Mummerehlen, begegnet das Spiel zwischen Gestalt und Enttaltung. „Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt.“ (GS IV.1.262) Die Mummerehlen ist gleichsam selbst Wolke in ihrer Fähigkeit zur Formung, im Flocken, Mummen und Murmeln *in* Farbe, *im* Ornament und *in* der Sprache. Sie zerstreut die Dinge, löst Festigkeiten auf, entgrenzt.

Die Farbabstufungen im Mittelbild des *Kleinen Morgen* verlaufen von einem Grün der Wiese, das an den Spitzen der Blätter schon von einem weißlichen Gelb durchdrungen ist, einem Gelbgrün der Baumreihen, das mit dem Gelborange der Haarflammen vermischt ist, zu einem Violett und Rosa des Meeres und Horizonts. Das Gelborange des Himmels verwandelt sich in ein immer lichtereres Gelb, das sich über die gesamte Himmelsfläche ausbreitet und das Blau der Nacht verschlucken wird. An dieser Stelle ist die Vermischung und Durchdringung der Farben am stärksten.

Der Künstler hat seine Theorie von den durchsichtigen und undurchsichtigen Farben im Bild mittels eines lasierenden oder pastosen Farbauftrags anschaulich gemacht. So nimmt im Binnenbild die Körperlichkeit der dargestellten Elemente nach oben hin kontinuierlich ab – die durchsichtige Qualität der Farbe in ihrer gegenstandsauflösenden Wirkung tritt immer stärker in Erscheinung.¹⁶⁰

In *Phantasie* schreibt Walter Benjamin: „Ebenso aber wie der Schein rein ist in seiner Auflösung, ist er es in seinem Werden. Im Morgenrot erscheint er anders, aber nicht uneigentlicher als im Abendrot. So gibt es einen reinen Schein, den werdenden, auch im Morgenalter der Welt. Es ist der Glanz, der über den Dingen des Paradieses liegt.“ (GS VI.115) In einer Fußnote hierzu bemerkt Benjamin, dass bei dieser Stelle an Philipp Otto Runge zu denken sei. Der Glanz über den Dingen des Paradieses, das ist vielleicht das Licht, die Lichtregie in Runge's *Kleinem Morgen* – von den undurchsichtigen Farben hin zu einer Auflösung der

¹⁶⁰ Bertsch, Markus: Der kleine Morgen 1806 – 1808. In: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Hrsg. von Markus Bertsch u.a. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 2011. S. 172 u. 174.

Gestalt und einer Durchdringung der irdischen und himmlischen Sphäre. In seinem Brief an Goethe schreibt Runge von der Grenzenlosigkeit der Erleuchtung und der Tiefe der Dunkelheit innerhalb der durchsichtigen Farben. Das durchsichtige „Glas wird aber bis ins Unendliche sich verdunkeln, obwohl für unsere Augen nicht sichtbar. Eine solche Dunkelheit können ebensowohl die einzelnen durchsichtigen Farben erreichen, so daß Schwarz dagegen nur wie ein schmutziger Fleck erscheint.“¹⁶¹ Ebenso entgrenzt wie die Dunkelheit erscheinen das Licht und die Helligkeit. „Die Helligkeit an einem klaren Himmel bei Sonnenaufgang, dicht um die Sonne herum oder vor der Sonne her, kann so groß sein, daß wir sie kaum ertragen können.“¹⁶² In der Studie *Phantasie* spricht Walter Benjamin auch von der durchsichtigen Wolke. Der Übergang der Gestalten ist nicht nur im Licht und in der Farbe, auch in den Wolken (im Taktischen) und in Geräuschen (im Akustischen) gegeben. „Entstaltung aber kennt nicht allein die Lichtwelt, wenn sie auch an ihr, als reiner Schein, am ersten sinnfällig werden kann. Entstaltung gibt es im Akustischen (wie die Nacht die Geräusche zu einem einzigen großen Summen depotenziert), im Taktischen (wie die Wolken im Blau oder im Regen sich auflösen).“ (GS VI.116) Im *Kleinen Morgen* lösen sich die Wolken in flammendes, immer durchsichtiger werdendes Gelb auf oder verwandeln sich, als irdische Boten, in Rosen. Die Durchsichtigkeit und die damit verbundene Tiefe der Erleuchtung beschreibt Runge anhand eines Rubins:

Man stelle sich einen reinen Rubin vor, so dick oder dünn man will, so ist das Rot eins und dasselbe und ist also nur ein durchsichtiges Rot, welches hell oder dunkel wird, je nachdem es vom Licht erweckt oder verlassen wird. Das Licht entzündet natürlich ebenso das Produkt dieser Farben in seiner Tiefe und erhebt es zu einer leuchtenden Klarheit, die jede Farbe durchscheinen läßt. Diese Erleuchtung, der sie fähig ist, indem das Licht sie zu immer höherem Brand entzündet, macht, daß sie oft unbemerkt um uns wogt und in tausend Verwandlungen die Gegenstände zeigt, die durch eine einfache Mischung unmöglich wären, und alles in seiner Klarheit läßt und noch erhöht.¹⁶³

Mit der Durchsichtigkeit und Magie des Lichts setzte sich Runge in einer Beleuchtungsstudie zu dem *Großen Morgen*, *Die Genien auf der Lichtlilie* von 1809 (Abb.22) auseinander. Die Lichtlilie wird von unten bestrahlt, aber auch der

¹⁶¹ Philipp Otto Runge: Brief an Goethe. S.78.

¹⁶² Ebd. S.78,79.

¹⁶³ Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre. Von Philipp Otto Runge mit einem Nachwort von Julius Hebing. Stuttgart 1959. S. 79.

Morgenstern über den Genien ist eine Beleuchtungsquelle. Die Lilie, die Körper der Kinder, die Genien sowie der scheinbar unendliche Umraum sind von Licht durchdrungen. Die Körper haben nur mehr eine durchsichtige Haut und in einem nächsten Schritt würden sie im Umraum sich auflösen. Auch im *Großen Morgen* von 1809 sind die Körper und der Himmel von Licht durchdrungen. (Abb.23) „Dagegen ist die Auflösung der Körper im Licht [...] bei den Genienpaaren im Lilienkelch und unter dem Morgenstern darüber derart vorangetrieben, dass sich diese partiell im unendlichen Blau aufzulösen scheinen.“¹⁶⁴ Die beinahe Auflösung der Gestalten im Bild durch das Licht erinnert wieder an Walter Benjamins Begriff der *Entstaltung*. In dem Bild *Die Farben der Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* schreibt Benjamin: „Ähnliches begab sich mit den Seifenblasen. Ich reiste in ihnen durch die Stube und mischte mich ins Farbenspiel der Kuppel bis sie zersprang“ (GS IV.1.263) Georg sagt im *Gespräch über Phantasie*: „Durch die Farbe sind die Wolken der Phantasie so nahe.“ (GS VII.1.25) Die Seifenblase und die Wolke sind Bilder der *Entstaltung*. Die Durchsichtigkeit der Genien im *Großen Morgen* ist in einem solchen Maß verwirklicht, dass ihre Haut beinahe der einer Seifenblase gleicht. Das Bild von Paul Klee *nördlicher Garten in Blüte* (Abb.24) aus dem Jahr 1928 erinnert an das verschwimmende Wolkenspiel. In Aquarell und Eitempera sind ineinander überfließende Farbwolken gemalt. Kühle blau-grüne und orange-braune Farbtöne verweisen auf den nördlichen Garten im Titel. Zwischen den Farbflecken sind kleinere Farbpunkte zu sehen und geritzte Linien. Walter Benjamin schreibt in *Phantasie* von der Wolke, die sich im Regen auflöst, erscheint dies nicht auch in Klees Bild? Wie im „regenbogenfarbigen Spiele verwischt“ (GS VII.1.25) wirkt die Qualität und Stofflichkeit in dem Bild. „Immer war die Farbe möglichst verschwommen, auflösend, ganz monoton nüanciert, ohne Licht- und Schattenübergänge. Wollig manchmal, wie die bunte Wolle zum Ausnähen.“ (GS VII.1.25) In Zusammenhang mit dieser Textpassage Benjamins erscheint die Farbe in Klees Bild beweglich, wollig, wolkig und übergänglich. *Nördlicher Garten in Blüte* heißt Klees Bild. Im Blühen liegt vielleicht etwas von der Beweglichkeit. Das Blühen verweist aber auch auf anderes. Dauer, Sukzession,

¹⁶⁴ Bertsch, Markus: Der große Morgen 1809. In: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. S. 194 u. 202

das Werden und die Bewegung sind Begriffe aus Henri Bergsons *Einführung in die Metaphysik*, die im Zusammenhang mit Klee begegnet ist.

Erinnern wir an ein Spektrum von tausend Nuancen mit unmerklichen Gradabstufungen, die bewirken, daß man von einer Nuance zur anderen übergeht. Ein Strom des Empfindens, der das Spektrum durchliefe, würde nach und nach jede Nuance annehmen und graduelle Veränderungen erfahren, von denen jede die folgende ankündigte und in sich die vorangegangenen zusammenfaßte.¹⁶⁵

Nuancen, Übergänge, ein Blühen und Werden, ebenso die „graduelle Veränderung“ verweisen gerade auf das Blühen und Wachstum.

Heinz Brüggemann beschreibt, wie durch die Farbe auch die Formen sich gegeneinander entgrenzen: „Die Farbe als Medium löst die Dinge aus ihrer Isolierung und Starrheit, aus ihrer Eindeutigkeit. In der Entstaltung wird nicht nur die Eindeutigkeit der Gestalt zu Zwei – und Mehrdeutigkeit, auch die Formen gehen ineinander über, entgrenzen sich gegeneinander, [...]“¹⁶⁶ Im *Kleinen Morgen* sind unterschiedliche Lichtquellen am Werk. Im Rahmen korrespondiert die Sonnenfinsternis im unteren Bereich mit dem himmlischen Licht der Cherubsglorie. Im *Kleinen Morgen* wirken drei Lichtquellen; im Rahmen die Erde, die sich vor die Sonne schiebt, im oberen Bereich die himmlische Cherubsglorie und im Binnenbild leuchtet die Sonne hinter der Aurora. Die ursprüngliche Lichtquelle der Cherubsglorie befindet sich, nicht sichtbar, hinter dem Binnenbild.

Da deren [Cherubsglorie] Zentrum, die Unendlichkeit Gottes, nicht geschaut werden kann, hat Runge dieses hinter das Mittelbild verlegt. Indem aber der Fluchtpunkt an derjenigen Stelle zu verorten wäre, auf der sich im Mittelbild der Morgenstern befindet, machte der Künstler auf subtile Weise das Changieren zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zum Thema des Bildes.¹⁶⁷

In Korrespondenz zwischen Runges Theorie der durchsichtigen und undurchsichtigen Farben und Walter Benjamins *Gespräch über Phantasie* könnte man eine Verbindung sehen zwischen dem Ursprung des Lichts, die Unendlichkeit, die nicht geschaut werden kann und Walter Benjamins Idee der reinen Farbe und Phantasie. Im *Gespräch über Phantasie* sagt Margarethe: „Aber die Farben des Malers sind relativ gegen die absolute Farbe der Phantasie.

¹⁶⁵ Henri Bergson: Einführung in die Metaphysik. S.11.

¹⁶⁶ Brüggemann, Heinz: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S. 230

¹⁶⁷ Bertsch, Markus: Der kleine Morgen 1808. In: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. S. 174

Die reine Farbe ist nur in der Anschauung, nur in der Anschauung gibt es das Absolute. Die malerische Farbe ist nur ein Abglanz der Phantasie.“ (GS VII.1.21) Ein Abglanz der Unendlichkeit, der Phantasie oder der reinen Farbe könnte auch in den malerischen Farben von Runges Bild liegen. Und vielleicht ist im *Kleinen Morgen* jener Ursprung des Lichts oder der Unendlichkeit, der hinter dem Binnenbild liegt, auch ein Ursprung der reinen Farbe, der Phantasie. „Es ist der Glanz, der über den Dingen des Paradieses liegt.“ (GS VI.115) Dieser Glanz, das sind die Farben Runges, die durchsichtigen und undurchsichtigen. „Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz“ (GS VII.1.21)

Buntheit – Nuancierung (*Die Farbe vom Kinde aus betrachtet* / Paul Klee: *Côte der Provence 3, orientalischer Lustgarten*)

Durchsichtigkeit spielt auch um 1840 auch in Charles Baudelaires Schriften zur Kunst eine Rolle. Der Name Baudelaire fällt ebenso in *Der Regenbogen*. Georg meint: „Ich wenigstens glaube, daß erlesene Geister Phantasien des Geruchs, ja des Geschmacks rein aus sich selbst empfangen, wie andere Phantasien der Farbe. Erinnerst du dich an Baudelaire?“ (GS VII.1.23) Heinz Brüggemann, der den Einfluss der kunsttheoretischen Schriften auf Walter Benjamins *Der Regenbogen* nachgezeichnet hat, beschreibt Baudelaires Vorstellung von Farbe als ein „Universum aus gegenseitiger Spiegelung und Durchdringung, in dem nichts isoliert oder unberührt bleibt“¹⁶⁸. Die Unschuld und Neugier des Kindes spielt auch für Baudelaire in seinen Überlegungen zur Malerei und Modernität eine Rolle. In *Der Maler des modernen Lebens* bestimmt Baudelaire die Modernität als das „Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, [...]“¹⁶⁹. Den Maler und Zeichner, dem der Text gewidmet ist, Constantin Guys (abgekürzt als M.G.), beschreibt er als einen Mann von Welt, einen Mann der Menge sowie als ein Kind. In diesem Zusammenhang interessiert nur Letzteres: das Kind.

Ich bat Sie soeben, M.G. als jemanden zu betrachten, der sich unaufhörlich im Zustand der Genesung befindet; nehmen Sie ihn, um Ihre Vorstellung zu vervollständigen, auch

¹⁶⁸ Brüggemann, Heinz: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S. 171

¹⁶⁹ Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke / Briefe. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857 – 1860. Hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. München, Wien 1989. S. 226.

für einen kindlichen Menschen, einen Mann, der in jeder Minute die Genialität der Kindheit besitzt, das heißt einen Genius, der keiner Erscheinung des Lebens je abgestumpft gegenübertritt.¹⁷⁰

Die Neugier und Offenheit, mit der das Kind die Welt und die Farben aufnimmt, beschreibt auch Margarethe in *Der Regenbogen*: „Ist diese Sphäre der Unschuld nicht die der Kinder und der Künstler? Ich sehe nun klar, daß beide in der Welt der Farbe leben. Daß Phantasie das Medium ist, in dem sie empfangen und schaffen.“ (GS VII.1.24) Die Faszination des Kindes für Buntheit, glitzernde und schillernde Stoffe sowie den neuen Blick, das unschuldige Auge (John Ruskin)¹⁷¹ beschreibt Baudelaire in einer anderen Textpassage aus *Der Maler des modernen Lebens*.

Nun ist aber das Genie nichts anderes als die *wiedergefundene Kindheit*, [...]. Diese tiefe und freudige Neugier verleiht den Kindern den gespannten, animalisch verzückten Blick vor dem *Neuen*, was es auch sein mag, Gesicht oder Landschaft, Licht, Vergoldung, Farben, schillernde Stoffe, Verzauberung der durch ihre Toilette verschönten Schönheit. Einer meiner Freunde erzählte mir eines Tages, daß er, als er noch sehr klein war, einmal der Toilette seines Vaters beigewohnt und daß er damals die Armmuskeln, die Farbabstufungen der vom Rosigen ins Gelbe spielenden Haut und das bläuliche Adernnetz mit wonnevollem Schauder betrachtet habe.¹⁷²

Die besondere Qualität der Farbe in Kinderbüchern und von Kinderspielzeug erwähnt Margarethe in *Der Regenbogen*.

Denke an die vielen Kinderspiele, die alle auf die reine Anschauung in der Phantasie gehen! Seifenblasen, Teespiele, die feuchte Farbigkeit der Laterna magica, das Tuschen, die Abziehbilder. Immer war die Farbe möglichst verschwommen, auflösend, ganz monoton nüanciert, ohne Licht- und Schattenübergänge. Wollig manchmal, wie bunte Wolle zum Ausnähen. (GS VII.1. 25)

Besonders schön ist in dieser Textpassage zu sehen, wie die Mummerehen in der Farbe wirkt. Die besonderen Qualitäten des Mediums Farbe als Wolkig-Verschwommenes und Zerfließendes übernimmt Benjamin später in die

¹⁷⁰ Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. In: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke / Briefe*. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857 – 1860. Hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. München, Wien 1989. S. 221.

¹⁷¹ Vgl. dazu Brüggemann, Heinz: *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. Inbes. S. 136 – 145. Brüggemann stellt an dieser Stelle sehr schön einen Zusammenhang her zwischen John Ruskins Idee vom „innocent eye“ und den Ansätzen einer Neuorientierung der Kunst im Umkreis des *Blauen Reiters*.

¹⁷² Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. In: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke / Briefe*. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857 – 1860. Hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. München, Wien 1989. S. 221.

Denkbilder *Die Farben* und *Die Mummerehlen der Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Die Mummerehlen als stummes und flockiges Wesen haust in der Farbe, spricht unmittelbar (magisch) in der Farbe und ummantelt, vermummt das Kind.¹⁷³

Das Bunte und Einfarbige, die schöne seltsame Technik meiner ältesten Bilderbücher. Weißt du, wie dort überall die Konturen in einem regenbogigen Spiele verwischt waren, wie Himmel und Erde mit durchsichtigen Farben strichhaft getuscht waren! Wie die Farben geflügelt immer über den Dingen schwebten, sie recht sehr färbten und verschlangen. (GS VII.1. 25)

„Geflügelt“ oder „beflügelt“ wirken auch die Farben in Paul Klees Bild *Côte de Provence 3* (1927) (Abb.25). In Braun-, Grün- und Rottönen sind Felder strichliert. Drei blaue Streifen markieren vielleicht das Meer. Benjamin schreibt von den durchsichtigen Farben, die „strichhaft getuscht“ (VII.1.25) sind. Auch die Farben in Klees Bild erscheinen durchsichtig, strichhaft getuscht. In *Die Farbe vom Kinde aus betrachtet* schreibt Benjamin:

Die Farbigkeit der Kinderzeichnung geht von der Buntheit aus. Die besondere und höchste Durchsichtigkeit der Farbe überhaupt wird angestrebt und es gibt keine Beziehung auf Form, Fläche, Konzentration zum Raum. Das reine Sehen ist nämlich nicht auf den Raum und auf den Gegenstand gerichtet, sondern auf die Farbe, die gewiß im höchsten Grade gegenständlich aber nicht raumgegenständlich erscheint.“ (GS VI 111)¹⁷⁴

Gegenständlich erscheint die Farbe auch in Wassily Kandinskys *Entwurf zu „Träumerische Improvisation“* aus dem Jahr 1913 (Abb.26) Man könnte sagen, die Farben und Linien bewegen sich flüchtig hin zu jener träumerischen Improvisation. Buntheit und Durchsichtigkeit, die Benjamin in der

¹⁷³ Heinz Brüggemann beschreibt die Zusammenhänge, in denen die Vorstellung der Farbe als fluidem Medium steht. „Der Begriff der Verschwommenheit, der Unschärfe, spielt in den Auseinandersetzungen der ästhetischen Moderne eine große Rolle. Benjamin versucht diesen Begriff zu substituieren, indem er taktile Qualitäten der Farbe, ihr leichtes Entstehen, ihre Beweglichkeit, ihre Schnelligkeit im Eingehen von Verbindungen etc., ihre Durchsichtigkeit und ihr Vermögen der Durchdringung einer anderen, mimetischen Lust des Kindes einschreibt, seiner „Freude an der Veränderung der Farbe im beweglichen Übergang von Nüancen“ (GS VI, 110)“ (Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.191.)

¹⁷⁴ Heinz Brüggemann zeichnet die kulturhistorischen Zusammenhänge, in denen Benjamins Überlegungen zur Farbigkeit der Kinderzeichnung stehen, nach: „Benjamin aber erhebt nun, in Umkehrung einer seit der Renaissance dominanten Tradition, nach der allein die Zeichnung grundsätzlich auf das Geistige, Essentielle gerichtet sei, das vielfältige und dingüberflutende Wechselspiel der Farben selber und gerade auch als Buntheit in den Rang des Geistigen, im Medium des ‚reinen Sehens‘. Mehr noch: die Farbigkeit der Kinderzeichnung, die die dingbezogenen und dingisolierenden Distinktionen überspielt, erscheint als eine „künstlerische Ordnung“, [...]“ (Heinz Brüggemann: Über Spiel, Farbe und Phantasie. S.204.)

Kinderzeichnung ausmacht, sind auch in Kandinskys Entwurf zu sehen. Die klaren Farbtöne, das Blau, Rot, Magenta und Gelb stehen für jene Gegenständlichkeit der Farbe, von der Benjamin spricht. Durchsichtig, verschwommen und wolkig erscheint die Aquarellfarbe an jenen Stellen, wo sie zerfließt und nur dünn aufgetragen ist. Kandinsky schreibt über das Medium der Farbe in seiner Studie *Über das Geistige in der Kunst*:¹⁷⁵

„Erlaubte“, „unerlaubte“ Zusammenstellungen, der Zusammenstoß der verschiedenen Farben, das Übertönen einer durch die andere, vieler durch eine, das Herausklängen einer aus der anderen, das Präzisieren des farbigen Klecks, das Auflösen ein- und vielseitiger, das Zurückhalten des fließenden Farbenflecks durch zeichnerische Grenze, das Übersprudeln dieses Flecks über diese Grenze, das Ineinanderfließen, das scharfe Abtrennen usw. usw. eröffnen eine sich in unerreichbare Fernen verlierende Reihe der reinmalerischen (= farbigen) Möglichkeiten.¹⁷⁶

In einem Fragment über *Die Farbe* beschreibt Benjamin jene Unmittelbarkeit und Auflösung eines Subjekts in den Farben der Phantasie als Zustand der Unschuld.

Die Farbe in ihrer eignen Welt ist eine geistige Rezeption; Harmonie: der Regenbogen. Der Mensch tritt ihr nur im selbstvergessenen Weben der Phantasie gegenüber. Da verweilt er im Stande der Unschuld: weil er nicht das Geistige bewegt und die Verbindung mit dem Ich in der Schöpfung zerstörend bringt. Das Leben in der Farbe ist die Verheißung der kindlichen geistigen Welt. (GS VI.118)

In einer anderen Kinderzeichnung aus der Sammlung von Paul Klee um 1930 (Abb.27) ist besonders schön jene Buntfarbigkeit, Verschwommenheit und das „dingüberflutende Wechselspiel der Farben“, wie es Brüggemann nennt, zu sehen. In Aquarellfarbe sind vielleicht Bäume und in der linken unteren Ecke eine Blume oder ein Schmetterling ausgeführt. Es überwiegen rötlich-orange Töne sowie die Farben Gelb und Blaugrün. Insbesondere im Auslaufen des Blaus ist die durchsichtige, wolkig verschwommene Qualität der Farbe zu sehen. Wie Baudelaire es beschreibt, saugt das Kind Farben und Formen auf. „Das Kind sieht

¹⁷⁵ Als Voraussetzung für die Loslösung der Malerei vom Gegenständlichen nimmt Kandinsky eine Haltung des Malers an, die er als „innere Notwendigkeit“ bezeichnet: „Jedem, den der innere Klang der Form (der körperlichen und besonders der abstrakten) nicht erreicht, wird ein derartiges Komponieren stets als bodenlose Willkür erscheinen. Gerade das scheinbar folgenlose Verschieben der einzelnen Formen auf der Bildfläche erscheint in diesem Fall als inhaltsloses Spiel mit den Formen. Hier finden wir denselben Maßstab und dasselbe Prinzip, welches wir bis jetzt überall als das einzige rein künstlerische, vom Nebensächlichen freie fanden: *Das Prinzip der inneren Notwendigkeit*.“ (Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. S.82.)

¹⁷⁶ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Insbesondere in der Malerei. Neuauflage v. Jelena Hahl-Fontaine. 3. Aufl. Bern u.a. 2009. S. 114.

alles als Neuheit; es ist immer trunken. Nichts gleicht dem, was man Inspiration nennt, mehr als die Freude, mit der das Kind Form und Farbe einsaugt.¹⁷⁷

Dieser [Erwachsene] abstrahiert von der Farbe als dem trügerischen Deckmantel individuell einzelner Dinge in Zeit und Raum. In der konturierenden Farbe sind die Dinge nicht versachlicht, sondern erfüllt von einer Ordnung in unendlichen Nüancen; die Farbe ist das Einzelne, aber nicht als tote Sache und eigensinnige Individualität, sondern als Beflügeltes, welches von einer Gestalt zur andern überfliegt. (GS VI 110)

Die Farbe als Beflügeltes erscheint auch in dem Bild *orientalischer Lustgarten* (1925) von Paul Klee (Abb.28). Über dunkelvioletten Grund sind in zarten Grau-, Rosa-, Orange-, Ocker-, Gelb- und Grüntönen eine Vielfalt an Farbpunkten, Tupfen und Flecken gelegt. Mitten drin erscheinen Versatzstücke von Gebäuden, eine Kuppel sowie drei kleine schwarze Rechtecke. Insbesondere die gelben Farbstriche beleuchten das Bild. Es wirkt, als ob der orientalische Garten in flammender Blüte stehe. Die Farbe versetzt die Ansätze von „Gegenständen“ im Bild ins Schwingen, macht sie beweglich. In einem der Fragmente *zur Ästhetik* schreibt Benjamin:

Im „Westöstlichen Divan“ heißt es von Gott: „Da erschuf er Morgenröte, / Die erbarnte sich der Qual; / Sie entwickelte dem Trüben / *Ein erklingend Farbenspiel*, / Und konnte wieder lieben / Was erst auseinander fiel.“ (Wiederfinden Buch Suleika). Das Einende, was hier mit Beziehung auf Licht und Finsternis von der Morgenröte ausgesagt wird, das harmonisch erklingende Farbenspiel eignet durchaus den Farben der Phantasie, die zwischen Aufgang und Untergang spielen. (Die gleiche versöhnende Macht im Regenbogen als dem Symbol des Friedens. (GS VI 122, 123)

Ein erklingendes Farbenspiel lässt auch an Klees orientalischen Garten denken, die Farbenpunkte tönen und klingen. Die Farben der Phantasie, von denen Benjamin schreibt, sie würden zwischen Aufgang und Untergang spielen, verweisen auf den Begriff der Entstaltung. In der Studie *Phantasie* heißt es dazu: „Diese Entstaltung zeigt ferner [...] die Welt in unendlicher Auflösung begriffen, das heißt aber: in ewiger Vergängnis.“ (GS VI.115) Die Morgenröte wie auch die Farben der Phantasie entstalten und spielen in „unendliche[r] Folge von Übergängen“ (GS VI.115) zwischen Aufgang und Untergang. Zu einen, was auseinanderfiel, ist vielleicht auch eine Fähigkeit der Mummerehlen. Sie mummt das Kind in die Farben der Phantasie. Darin könnte das Kind einen „Abglanz“ der

¹⁷⁷Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/ Briefe hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. Bd. 5 Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857 – 1860. München 1989. S. 220, 221.

reinen (magischen) Sprache oder Farbe erhaschen. Durch ein erklingendes Farbenspiel kann *vielleicht* geeint werden, was auseinanderfiel.

Schluss „ein Aussichtsturm – vielmehr Einsichtsturm, – Bilder gehen rein und raus“

Dann das Säumen: hier geht die Betrachtung von der Mutter auf das Kind über; das Säumen des Kindes, das Trödeln: es zupft die Fransen aus den Erlebnissen, strähnt sie; darum trödelt das Kind. Saumseligkeit, so könnte man wohl den besten Teil seines Glücksgefühls nennen. (GS VI.609)

Diese Notiz entstammt dem Protokoll des Meskalinversuchs vom 22. Mai 1934. Das Protokoll über Walter Benjamin, der darin diese Zeilen äußerte, zeichnete Fritz Fränkel auf. Das „Säumen“ des Kindes ist verknüpft mit dem „Versäumen“ einer Zeit, dem Trödeln. Trödeln, so würde man denken, verweist auf das „Vertrödeln“ einer Zeit, die dadurch ungenützt und sinnlos verstreicht. Das Säumen des Kindes aber ist ein anderes. „Es zupft die Fransen aus den Erlebnissen, strähnt sie.“ (GS VI.609) In dieser Textpassage klingen das bekannte Bild von Paul Klee *Teppich der Erinnerung* bzw. „Teppich des gelebten Daseins“ (GS II.1.311) aus dem Proust-Essay an.

An jedem Morgen halten wir, erwacht, meist schwach und lose, nur an ein paar Fransen den Teppich des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat, in Händen. Aber jeder Tag löst mit dem zweckgebundenen Handeln und, noch mehr, mit zweckverhaftetem Erinnern das Geflecht, die Ornamente des Vergessens auf. (GS II.1.311)

Was aber „tut“ das Kind? Es strähnt und strähnt in „Saumseligkeit“, denn, so glaubt es vielleicht, nur so seien die „Ornamente des Vergessens“ (GS II.1.311) zu retten. Diese „Rettung“ jedoch kann nur in der Verzögerung, im Säumen und Trödeln geschehen, einer Tätigkeit, die keinem Zweck unterstellt ist. Die Frage der Mutter an das Kind würde so vielleicht lauten: Hast du auch genug getrödelt? – oder – Säumst du noch schön? Was in der Textpassage aus den Drogenprotokollen in einer scheinbar kindlichen Rede und in einem Bild (Teppich) anklingt, verweist auf jene unverbrauchten und sinnlosen Rückseiten von denen das Kind gebannt ist. (vgl. Kapitel I)

Das Strähnen ist jedoch auch in einen anderen „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1. 111) zu stellen. In dem Denkbild *Der Fischotter* aus der *Berliner Kindheit*

um *Neunzehnhundert* ist das Kind im zoologischen Garten vorm Zwinger des Fischotters gebannt. „Es war das heilige Tier des Regenwassers.“ (GS IV.1.257) Wenn es regnet, begegnet dem Kind der Fischotter im Tiergarten wie als inneres Bild beim Blick in den Regen vor der Fensterscheibe. „Denn niemals war der liebe, lange Tag mir lieber, niemals länger, als wenn Regen mit seinen feinen oder groben Zähnen ihm langsam Stunden und Minuten strähnte. So folgsam wie ein kleines Mädchen beugte er den Scheitel unter diesen grauen Kamm. Und unersättlich schaute ich ihm dann zu.“ (GS IV.1.257) Auch in der Textpassage aus den Drogenprotokollen ist es der Kamm der Mutter, der dem Kind die Träume aus dem Haar kämmt. „Es ist das eigentliche Walten der Mutter. Kämmen: der Kamm am Morgen treibt die Träume erst aus dem Haar.“ (GS VI.608) Ähnlich erscheinen die Bilder des Säumens und Strähnens in den beiden Textpassagen. Nur langsam strähnt der Regen dem Fischotter die Stunden. Auch hier, wie an so vielen Stellen der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, geschieht eine Anverwandlung. Das Kind vermischt sich in der Anschauung mit dem Fischotter und dem Regen, über und über durchnässt wird es vom Regen. „Ich wartete. Nicht bis es nachließ. Sondern daß es mehr und immer üppiger herunterrauschte.“ (GS IV.1.257) Zunehmend, so könnte man sagen, wird das Kind „vermummt“ vom Regen. Der Regen wird durchsichtig und ein anderes Bild tritt hervor, jenes des Schneegestöbers aus dem Denkbild *Schmöker* (Kapitel II), das das Kind dort ebenso verhüllt und hinleitet zu einem (magischen) Lesen. In diesem Schneegestöber, wie es in Kapitel II begegnet ist, sowie in den Farben und im Ornament hält sich die Mummerehlen versteckt und vermag in einem magischen Lesen aufgelesen oder –gesammelt zu werden.¹⁷⁸ „Im guten Regen war ich ganz geborgen. Und meine Zukunft rauschte es mir zu, wie man ein Schlaflied an der Wiege singt. Wie gut begriff ich, daß man in ihm wächst. In solchen Stunden hinterm trüben Fenster war ich bei dem Fischotter zu Hause.“ (GS IV.1.257) Während das Kind wartet, erzählt der Regen diesem seine Zukunft. Das Warten ist auf andere Weise in Kapitel I begegnet, in der „verfützten“ Zwirrspule Odradek

¹⁷⁸ Sammeln und Lesen sind in der *Berliner Kindheit* eng verknüpft, etwa durch die Reihung der Buchstaben oder der Dinge in einer Sammlung. Auch in dem Denkbild *Schränke* scheint die Mummerehlen ihr Werk zu hinterlassen. „Jeder Stein, den ich fand, jede gepflückte Blume und jeder gefangene Schmetterling war mir schon Anfang einer Sammlung, und alles, was ich überhaupt besaß, machte mir eine einzige Sammlung aus. 'Aufräumen' hätte einen Bau vernichtet voll stahliger Kastanien, die Morgensterne, Stanniolpapiere, die ein Silberhort, Bauklötze die Särge, Kakteen, die Totembäume, und Kupferpfennige, die Schilde waren. So wuchs und vermummt sich die Habe der Kindheit in den Fächern, Läden, Kästen.“ (GS IV.1.286)

oder im Bucklicht Männlein, das nur erwähnt wurde. Diese Wesen sind entstellt und „im Entzug begriffen“¹⁷⁹, wie Anja Lemke schreibt. „Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens; es wird verschwinden, wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, daß er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde.“ (GS II.2.432) Das Warten ist auch eines auf den Messias.¹⁸⁰ Willem van Reijen schreibt dazu: „Warten ist die Chiffre für die geschichtsphilosophische Spekulation auf den Eingriff des Messias. Er wird uns erlösen, d.h. befreien von unserer Fixierung auf Intentionen. Des Heils teilhaftig zu sein bedeutet die Teilhabe am intentionslosen Sein.“¹⁸¹ Scholem erwähnt in diesem Zusammenhang in seinem Essay *Walter Benjamin und sein Engel* den Begriff „Tikkun“ aus der jüdischen Mystik. „Zugleich steht in Benjamins Sinn aber der kabbalistische Begriff des *Tikkun*, der messianischen Wiederherstellung und Ausbesserung, die das im ‚Bruch der Gefäße‘ zerschlagene und korrumpierte ursprüngliche Sein der Dinge und auch der Geschichte zusammenflickt und wiederherstellt.“¹⁸² Das Warten spielt auch eine Rolle in der biografischen Notiz *Agesilaus Satander*, von der es zwei Fassungen gibt, die erste geschrieben am 12. August 1933, die andere, die an dieser Stelle betrachtet wird, am 13. August 1933 auf Ibiza.¹⁸³ Im Zentrum des kleinen Textes „über sich selbst und seinen Engel“¹⁸⁴ steht ein geheimer Name, der dem Erzähler von den Eltern beigegeben wurde, von dem dieser jedoch keinen Gebrauch macht.¹⁸⁵ Bald aber verwandelt der Name sich zu einem Bild, einem

¹⁷⁹ Anja Lemke: Gedächtnisräume. S.163.

¹⁸⁰ Von der Zukunft heißt es in der bereits begegneten Textpassage aus *Über den Begriff der Geschichte*: „Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr konnte jede Sekunde die kleine Pforte sein, durch die der Messias treten konnte.“ (GS I.2.704)

¹⁸¹ Willem van Reijen: Sammeln und Übersetzen. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. 2001. S.253-267. Hier: S.259.

¹⁸² Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1972. S.87-134. Hier: S.132,133.

¹⁸³ Der Titel *Agesilaus Satander* ist, wie Scholem nachweist, ein Anagramm „mit einem überzähligen i gewissermaßen ornamental versiegelt, [...] von ‚Der Angelus Satanas‘.“ (Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*. S.111,112.) Ein ganzes Blatt mit zusammengestellten Anagrammen befindet sich im Nachlass. Ein Anagramm Benjamins war etwa Anni M. Bie.

¹⁸⁴ Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*. S.91.

¹⁸⁵ 1978 schreibt Gershom Scholem in seinem Aufsatz *Die geheimen Namen Walter Benjamins*, dass, wie aus einem gefundenen Aktenstück zu Walter Benjamin hervorgehe, diese geheimen Namen, die beiden nach seinem Rufnamen, nämlich Benedix Schönflies sein könnten. (Vgl. Gershom Scholem: *Die geheimen Namen Walter Benjamins*. In: Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*. Vierzehn Aufsätze und kleinere Beiträge hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983. S.73-77.

Bild des Erzählers, wie man meinen könnte. Dieses Bild verliert, wenn der Name bekannt wird, „die Gabe menschenähnlich zu erscheinen“ (GS VI.522.). „Im Zimmer, das ich in Berlin bewohnte, hat jener, ehe er aus mein Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild an der Wand befestigt: Neuer Engel.“ (GS VI.522) Der geheime Name tritt aus sich selbst, um Bild zu werden, Bild des Engels (des Erzählers). In diesem Zusammenhang schreibt Scholem von

der jüdischen Tradition vom persönlichen Engel eines jeden Menschen, der sein geheimes Selbst darstellt und dessen Name ihm doch verborgen bleibt. In angelischer Gestalt, zum Teil aber auch in der Form seines geheimen Namens, ist das himmlische Selbst des Menschen (wie alles andere Erschaffene) in einen Vorhang eingewebt, der vor Gottes Thron hängt.¹⁸⁶

Die Worte „gerüstet und geschient“ (GS VI.522) verweisen, wie es auch Scholem nachzeichnet, auf Paul Klees Bild *Angelus Novus* (1920), das Benjamin seit Juni 1921 besaß.¹⁸⁷ Vor seiner Flucht aus Paris 1940, so beschreibt es Scholem, löste Benjamin das Bild aus dem Rahmen und verbarg es in einem Koffer, den Georges Bataille in der Pariser Bibliothèque Nationale versteckte.

Wartend wie das dem Regen lauschende Kind auf den Fischotter, so zeigt sich der Erzähler dem Neuen Engel. „Er wußte vielleicht nicht, daß sich die Stärke dessen, den er so treffen wollte, derart am besten zeigen konnte: nämlich wartend.“ (GS VI.522) Warten, das bezieht sich in *Agesilaus Santander* auch auf den Planeten Saturn, unter dem der Erzähler, wie es in der Notiz heißt, geboren wurde, das „Gestirn der langsamsten Umdrehung, dem Planeten der Umwege und der Verspätungen“ (GS VI.522). Geduld und die Haltung des Wartenden, das sind auch Eigenschaften, wie sie Scholem Walter Benjamin selbst zuschreibt.

Daß er in so desperater Situation doch noch zu einer bei aller Melancholie ausgeglichenen und nicht total ins Hoffnungslose ableitenden Betrachtung sich entschloß, in der ein gewisses Gleichgewicht der ihn bewegenden Antriebe seines Lebens hergestellt wurde, gibt einen Blick auf die Kräfte frei, die damals und noch so lange seine Selbsterstörung verhinderten und die er im Bilde der „Geduld“ zusammenfaßt, deren er sich hier mit so überwältigender Berechtigung rühmt.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Gershom Scholem: Walter Benjamin und seine Engel. S.108.

¹⁸⁷ Das Bild ist heute zu sehen im Israel Museum in Jerusalem. Seit 1921 begleitet das Bild Walter Benjamin, sogar dann, wenn er es gerade nicht bei sich hatte als inneres Bild wie etwa in Ibiza. In der IX. These in *Über den Begriff der Geschichte* wird Klees *Angelus Novus* zum Engel der Geschichte, der jedoch das Zerschlagene nicht mehr zusammenfügen kann. (vgl. GS I.2.697,698)

¹⁸⁸ Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. S.110.

Insbesondere erscheint auch interessant, dass jenes Notizbuch aus den Jahren 1932/1933, wie Scholem schreibt, auf den Seiten 37-39 die Fassungen des *Agesilaus Santander* enthalten und gleich davor, auf den Seiten 31-35, die Studie *Lehre vom Ähnlichen*.¹⁸⁹ In eine Nähe gerückt erscheinen die beiden Texte aber nicht nur im Notizbuch, sondern auch in manchen Gedanken, liest man jene Textpassage aus *Agesilaus Santander*: „Der Engel aber ähnelt allem, wovon ich mich habe trennen müssen: den Menschen und zumal den Dingen. In den Dingen, die ich nicht mehr habe, haust er. Er macht sie durchsichtig und hinter jedem erscheint mir der, welchem sie zugehört sind.“ (GS VI.523) Dieser Engel, der mit der Gabe belehnt ist, sich ähnlich zu machen, vermag die Dinge aufzulösen, sie durchsichtig zu machen und dem Erzähler so das Erinnerungsbild zurückzurufen, das Bild jener Menschen, die hinter den Dingen stehen.

Durchsichtig und wolkig ist auch der Geist der Ähnlichkeit, Entstellung und Entstellung, die Mummerehlen. Die beiden Texte, im Notizbuch nah zusammengerückt, sind es auch in einem Wort, der „Ähnlichkeit“. An der Mummerehlen vermag in einem magischen Lesen augenblickshaft Ähnlichkeit (d.h. unsinnliche Ähnlichkeit) aufzublitzen. (vgl. Kapitel II) Der Engel in *Agesilaus Santander* ähnelt allem, dem Erinnerung inne wohnt. In der entstellten oder unsinnlichen Ähnlichkeit – denn der Engel kann den Dingen, denen er sich ähnlich macht, nur „unsinnlich“ ähneln – vermag der Neue Engel auf Paul Klees Bild Erinnerungsbilder in „Entstellung“ zu bewahren, wie das rückwärtige Muster des Teppichs, das im ersten Kapitel begegnet ist. Ist der Neue Engel, der Engel in *Agesilaus Santander*, ein Engel der Erinnerung? Eine Ähnlichkeit, die vielleicht bestehen könnte zwischen dem Engel und der Mummerehlen, ist die Fähigkeit, Dinge zu lockern, sie durchsichtig zu machen in „entstellter“ Ähnlichkeit. „Was man von ihr erzählt hat – oder mir wohl nur erzählen wollte –, weiß ich nicht. Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schneegestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt.“ (GS IV.1.262) Indem die Mummerehlen flockig ist, löst und lockert sie die Dinge von innen und vermag auch so jede Gestalt anzunehmen, allem zu ähneln. Die Mummerehlen *in* der Farbe und *in* Worten verummmt das Kind.

¹⁸⁹ Vgl. Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. S.91-94.

Ein anderes, übertragenes Bild der Mummerehlen ist im Liniengebilde einer Zeichnung von Paul Klee aus dem Jahr 1914 (Abb.28) zu sehen. Die Zeichnung trägt keinen Titel. In Tusche sind zarte, zum Teil mehrfach strichlierte und immer wieder vom Blatt abgesetzte Linien gezogen. Die Linien, so scheint es, drängen auf die linke Blatthälfte. Auch Spuren, Verschmutzungen von Aquarellfarbe sind darauf zu erkennen. Liest man die Zeichnung von der oberen Bildkante hin zur unteren, so sieht man ein Liniengefüge, das in einer engen Beziehung – man möchte an den „Gestaltzusammenhang“ denken – ineinandergreift, das Gefüge verdichtet sich, es entstehen Ranken, Kreise, vielleicht Augen. Die Linien und Ranken setzen sich fort, bis sich daraus eine Figur „entstaltet“ – denn eine fixierte „Gestalt“ nimmt das Gebilde, das jetzt entsteht, nicht an – man denkt dabei an einen Geist oder an einen Engel. Flügel sind vielleicht angedeutet an jenen Stellen, an denen die Linien schraffiert sind. Scheint an dieser Gestalt jenes Konstruktionsprinzip sich zu manifestieren, das der Mummerehlen eignet? Die Form ähnelt einer Wolke und so erscheint jener Geist oder Engel auf Klees Zeichnung (als übertragenes Bild der Mummerehlen) beweglich. Die „Form“, die er annimmt, „entstaltet“ sich aus einem Liniengefüge und könnte in diesem auch wieder verschwinden, sich auflösen. Auch durchsichtig ist der Geist, in seinem Inneren setzt sich das Liniengeflecht der oberen Blatthälfte fort. Das der Mummerehlen eigene Prinzip, allem zu ähneln, unmittelbar die Sprache selbst zu sein (Kapitel II), die Dinge in ihrem Inneren zu lockern und durchsichtig zu machen, scheint, vielleicht, auf das Bild der Mummerehlen in der Zeichnung von Paul Klee übertragbar zu sein.

In der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und in anderen literarischen Schriften Walter Benjamins fungieren die „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ als eine Art poetisches Verfahren. Das zentrale Bild dafür ist die Mummerehlen als „das Stumme, Lockere, Flockige“ (GS IV.1.262). Aus einem kindlich-spielerischen Missverstehen, einer Entstellung entstanden, ist sie so verknüpft mit jenen mystischen sprachphilosophischen Überlegungen Benjamins zur Ähnlichkeit in den Studien *Lehre vom Ähnlichen* sowie *Über das mimetische Vermögen*.¹⁹⁰ Da

¹⁹⁰ Scholem schreibt, „Benjamin wußte, daß mystische Erfahrung vielschichtig ist, und es war gerade diese Vielschichtigkeit, die in seinem Denken und in seiner Produktion eine so große Rolle spielt. Wenn ich aus eigener Erfahrung sprechen darf, war der erstaunlichste Zug an Benjamin die Verbindung von ausgesprochener Hellsicht mit der Gabe für dialektische Schärfe einerseits, aber

diese wie die Notiz [*Antithetisches über Wort und Name*] als „vergleichende Redaktion“ (GS VII.2.794) zwischen dem frühen Sprachaufsatz und der *Lehre vom Ähnlichen* zeigt, engstens mit seinem frühen Sprachaufsatz von 1916 zusammenhängen, ist die Mummerehlen auch selbst und unmittelbar (magisch) Sprache. Sie teilt nichts mit, außer sich selbst. (vgl. GS II.1.153). So spricht sie magisch und unmittelbar – Sprache ist in diesen Studien nicht Mittel oder ein „verabredetes System von Zeichen“ (GS II.1.207). Unmittelbarkeit und Magie ist das Wesen einer „reinen Sprache“ (GS IV.1.13) – *in Sprache, in Ornament und in Farbe*. Gerade in diesen Medien spricht die Mummerehlen, da diese Sprache sind. (Kapitel II)

Die unsinnliche Ähnlichkeit begegnet auf zweierlei Weise. Zum einen in der engen Verknüpfung mit der Sprachphilosophie; im Prozess des „magischen Lesens“ der unsinnlichen Ähnlichkeiten, in dem diese flüchtig hervorblitzen können, vermag an diesen, ebenso flüchtig, ein Abglanz jener reinen (magischen) Sprache oder der reinen Farbe erhascht werden.¹⁹¹ Befähigt dazu ist insbesondere das Kind. Die starke Trennung von Subjekt und Objekt ist in ihm noch nicht vollzogen, es ist den Dingen näher und kann sich diesen anähnlichen. So vermag es auch von der Mummerehlen verummumt zu werden und in dieser Vermummung, wie es in den Kapiteln I und III begegnet ist, vermögen im Prozess des Vergessens (Erinnerns) augenblickshaft Erinnerungsbilder zu erscheinen. Im Vorwort zur Fassung letzter Hand der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* schreibt Walter Benjamin davon, der „Bilder habhaft zu werden“ (GS VII.1.385). „Ich halte es für möglich, daß solchen Bildern ein eigenes Schicksal vorbehalten ist.“ (GS VII.1.385) Auch das Bucklicht Männlein sammelt Bilder von dem Kind.

Ich denke mir, daß jenes „ganze Leben“, von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat. Sie flitzen rasch vorbei wie jene Blätter der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unserer Kinematographen waren. Mit leisem Druck bewegte sich der Daumen an ihrer Schnittfläche entlang; dann wurden

auch die Neigung, diese Hellsicht mit phantastischen Theorien zu verbinden [...].“ (Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. S.90)

¹⁹¹ Ein anderes Verfahren, um einen solchen Abglanz der reinen Sprache vielleicht zu erhaschen, das ist die Übersetzung. In *Die Aufgabe des Übersetzers* heißt es: „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.“ (GS IV.1.18)

sekundenweise Bilder sichtbar, die sich voneinander fast nicht unterscheiden. (GS IV.1.304)

Zum anderen wirken die unsinnlichen Ähnlichkeiten als poetisches Verfahren unmittelbar auf das Sprachgewebe des Textes ein. In *Die Aufgabe des Übersetzers* schreibt Benjamin über Hölderlins Sophokles-Übersetzung, dass in ihr „der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird“ (GS IV.1.21). Auch im Surrealismus-Essay schreibt Benjamin Ähnliches, „[...] wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen 'Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb. Bild und Sprache haben den Vortritt.“ (GS II.1.296) Kindliche Sprachspiele und Umwandlungen sowie der Bezug auf eine Ästhetik der europäischen Avantgarde verweisen auf eine Sprache, in der „Sinn“ nicht mehr maßgebend ist, vielmehr die Sprache selbst „den Vortritt“ (GS II.1.296) hat.¹⁹²

Die Verknüpfung von Sprachphilosophie und Sprachentstaltung bzw. -entstellung erscheint in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und anderen *Denkbildern* vereint in der Verwandlung der Muhme Rehlen in die Mummehrehlen (GS IV.1.260-263). Andere Umwandlungen dieser Art sind: Worte und Wolken (GS IV.1.261); „Bagdad und Babylon, Akko und Alaska, Tromsö und Transvaal“ in *Schmöker* (GS IV.1.275); das Zusammentreten von Tor und Halle als Hallesches Tor in *Winterabend* (GS IV.1.288,289); die Entstellung der gnädigen Frau zur Näh-Frau in *Der Nähkasten* (GS IV.1.289); das Wort Brauhausberg mit der Aura, die dieses umgibt, und dem dazu evozierten Erinnerungsbild in *Schmetterlingsjagd* (GS IV.1.244,245); das Wort

¹⁹² Die historischen Umstände der Entstehung der *Lehre vom Ähnlichen* 1933 zeichnet Michael Opitz nach: „Die zeitliche Parallele zwischen der Ausarbeitung einer Theorie der Mimesis und den gesellschaftspolitischen Umwälzungen in Deutschland ist insofern mitzudenken, als Benjamin angesichts eines totalitär-diktatorischen Systems, dessen Herrschafts- und Machtgebaren auch auf den sprachlich-ästhetischen Bereich ausgriff, zu Überlegungen kommt, die den Nachahmungsbegriff, wie er in der faschistischen Ästhetik Gestalt annahm, grundsätzlich in Frage stellen.“ (Michael Opitz: *Ähnlichkeit*. In: *Benjamins Begriffe* Bd. 1. S.15-49. Hier: S.25.) Benjamin greife, schreibt Opitz weiter, mit seiner Idee der unsinnlichen Ähnlichkeit auf die Ästhetik der europäischen Avantgarde zurück. Burkhardt Lindner schreibt von der „Rettung“ des mimetischen Vermögens. Diese „ist zugleich vom Bann der großbürgerlichen Klassenherkunft und vom historischen Ende der großbürgerlichen Stadt durchzogen. Die Fragmente konstituieren eine Großstadt-Topografie, die vom Verfall gekennzeichnet ist: Noch bevor sie im *Faschismus* tatsächlich zerfallen ist, zeigen ihre Fundamente bereits Risse und Verwitterungsspuren. Die Verstehens-, besser gesagt, Mißverstehensversuche des Kindes – also alle seine Erfahrungen, in denen es das Realitätsprinzip entstellt - 'ahnen' dies genauer als die Erwachsenen [...].“ (Burkhardt Lindner: *Das 'Passagen-Werk', die 'Berliner Kindheit' und die Archäologie des 'Jüngstvergangen'*. In: Norbert Bolz u. Bernd Witte [Hrsg.]: *Passagen*. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1984. S. 27-48. Hier: 31.)

Braunschweiger in *Myslowitz – Braunschweig – Marseille* (GS IV.2.729-737); die Straßenecke Steglitzer Straße-Genthiner, deren Name für das Kind sich aus dem Vogel Stieglitz herleitet in *Steglitzer Ecke Genthiner* (GS IV.1.248); die Markthalle in *Markthalle Magdeburger Platz*, die dem Kind zur Mark-Thalle wird „und wie diese beiden Wörter in der Gewohnheit des Sprechens verschliffen waren, daß keines seinen ursprünglichen Sinn beibehielt, so waren in der Gewohnheit meines Gangs durch diese Halle verschliffen alle Bilder [...]“ (GS IV.1.252); die Großmutter in *Blumeshof 12* (GS IV.1.257), deren Bild in einer „riesigen Plüschblume“ (GS IV.1.257) haust mit dem Namen Blume-zooof; Farben, Seifenblasen und Wolken in *Die Farben* (GS IV.1.263), Konfiserie und Frisierladen in *Der Nähkasten* (GS IV.1.290) sowie Stern und Stein in *San Gimignano* (GS IV.1.364-366).

In einem Brief an Martin Buber aus dem Jahr 1916 schreibt Benjamin: „In wie vielerlei Gestalten auch die Sprache sich wirksam erweisen mag, sie wird es nicht durch die Vermittlung von Inhalten sondern durch das reinste Erschließen ihrer Würde und ihres Wesens tun.“¹⁹³ Nur in der Entstellung vermag Sprache ihr Wesen und ihre Würde zu bewahren. Novalis schreibt: „Wenn der Philosoph nur alles ordnet, alles stellt, so löst der Dichter alle Bande auf. Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen.“¹⁹⁴ Dichter und Philosoph, so könnte man meinen, wirken in der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und den *Denkbildern* gleichermaßen. Zauberworte erscheinen zu lassen und nicht allgemeine Zeichen ist die Aufgabe einer Poesie, in der Sprache den „Vortritt“ (GS II.1.296) hat. Ein (Zauber-)Wort zieht sein unsinnlich Ähnliches nach sich.

Hoa, das chinesische „tuschen“, ist soviel wie kua, „anhängen“: man hängt fünf Farben an die Dinge. Farben „anlegen“ sagt das Deutsche. In solch farbenbehängte, undichte Welt, wo bei jedem Schritt sich alles verschiebt, wird das Kind als Mitspieler aufgenommen. Drapiert mit allen Farben, welche es beim Lesen und Betrachten aufgreift, steht es in einer Maskerade mitten inne und tut mit. Beim Lesen – denn es haben auch die Worte zu diesem Maskenball sich eingefunden, sind mit von der Partie und wirbeln, tönende Schneeflocken, durcheinander. „Prinz ist ein Wort mit einem umgebundenen Stern“, sagte ein Junge von sieben Jahren. Kinder, wenn sie

¹⁹³ Zit. nach: Willem van Reijen u. Herman van Doorn: Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik. Frankfurt a. M. 2001. S.44.

¹⁹⁴ Zit. nach: Herbert Uerlings [Hrsg.]: Theorie der Romantik. Stuttgart 2005. RUB 18088. S.103.

Geschichten sich ausdenken, sind Regisseure, die sich vom „Sinn“ nicht zensieren lassen. (GS IV.2.609)

Im literarischen Schreiben Walter Benjamins und durch das poetische Verfahren der unsinnlichen Ähnlichkeit ist es dem Erzähler beizeiten möglich, Regie zu führen mit den Worten wie das Kind und sich vom „Sinn“ nicht zensieren zu lassen. In einer undichten Welt, in der sich alles verschiebt, in der Farben und Worte gleichermaßen wie Schneeflocken oder Seifenblasen durcheinander wirbeln und tönen weben den „Gestaltzusammenhang“ (GS II.1.111) lose auf den Rückseiten die Mummerehlen oder die unsinnlichen Ähnlichkeiten als poetisches Verfahren. Vereint sind in der Mummerehlen *Ähnlichkeit*, *Entstaltung* und *Gestaltzusammenhang*. In der *Literarischen Welt* veröffentlichte Walter Benjamin 1926 *Phantasiesätze, von einem elfjährigen Mädchen nach gegebenen Worten nachgebildet* wie „Freiheit – Garten – verblichen – Begrüßung – wahnsinnig – Nadelöhr / Da die Freiheit nicht so schnell errungen wird, wie die Blätter im Garten verblichen sind, so ist die Begrüßung desto stürmischer, und selbst die wahnsinnigen Leute, die ein Nadelöhr für größer als einen Affen halten, tun mit.“ (GS IV.1.803) Das Kind „tut mit“ (GS IV.2.609) in der Wort- und Farbenmaskerade und wird vermummt von der Mummerehlen. So ist das Kind „über und über beschneit vom Gelesenen“ (GS IV.1.113) und wenn es Odradek lachen hört, klingt es „wie das Rascheln in gefallen Blättern“¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. S.284.

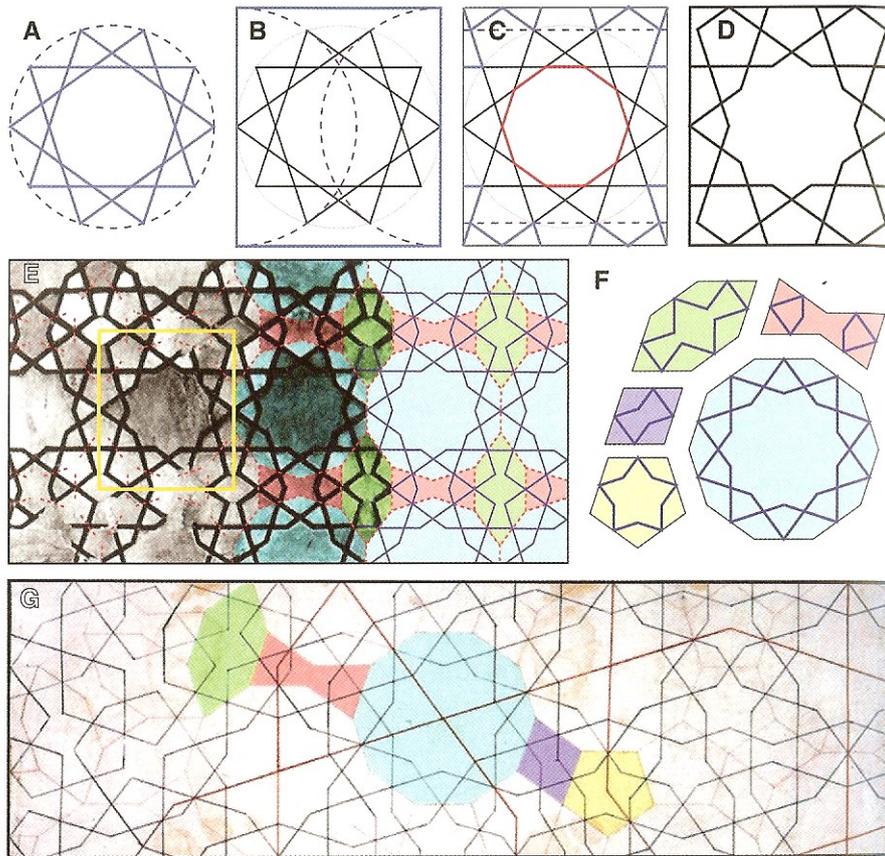


Abb.1: „Girih-Fliesen“ nach Peter Lu und Paul Steinhardt.

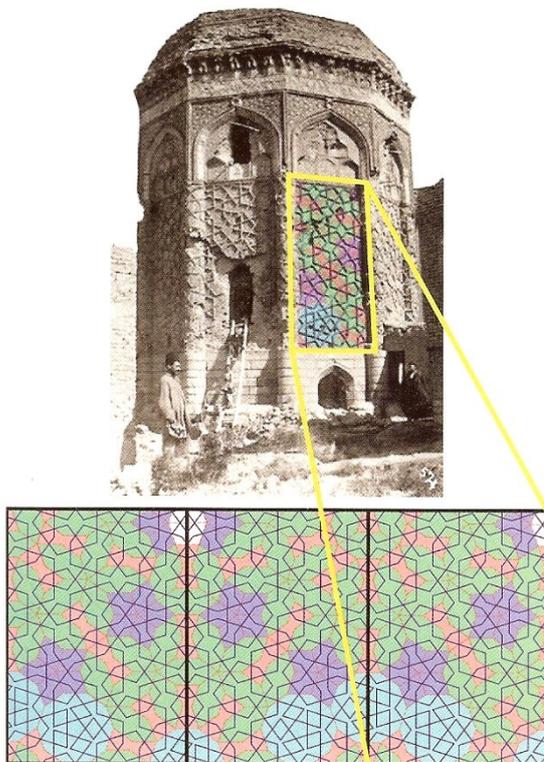


Abb.2: Mausoleum in Margha (Iran) nach Peter Lu und Paul Steinhardt.

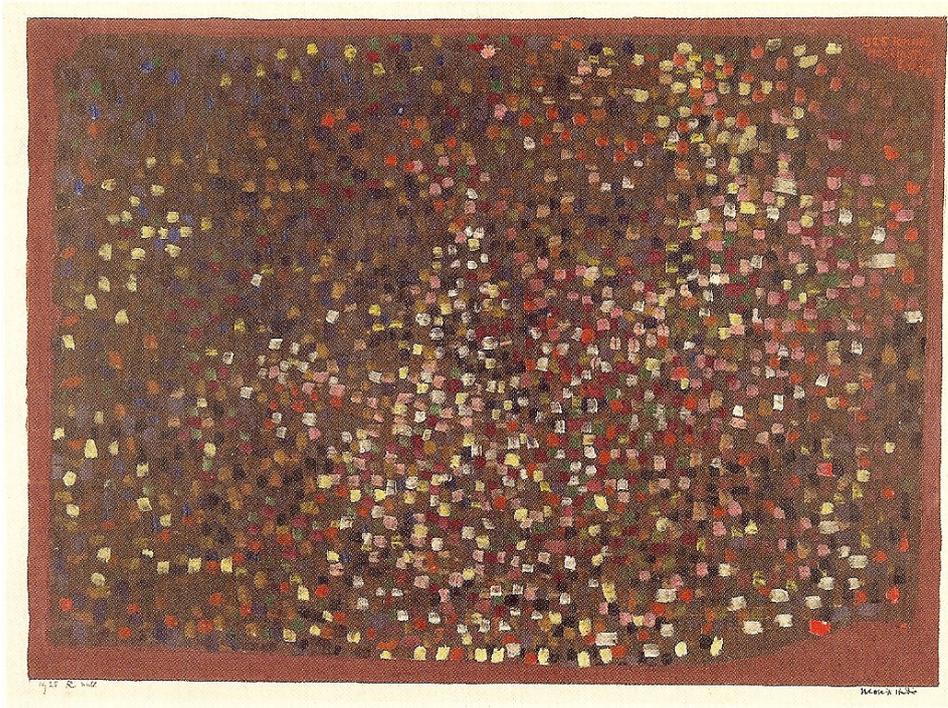


Abb.3: Paul Klee: Mosaikstudie, 1925.



Abb.4: Alhambra, Kuppel des Saals der drei Schwestern.

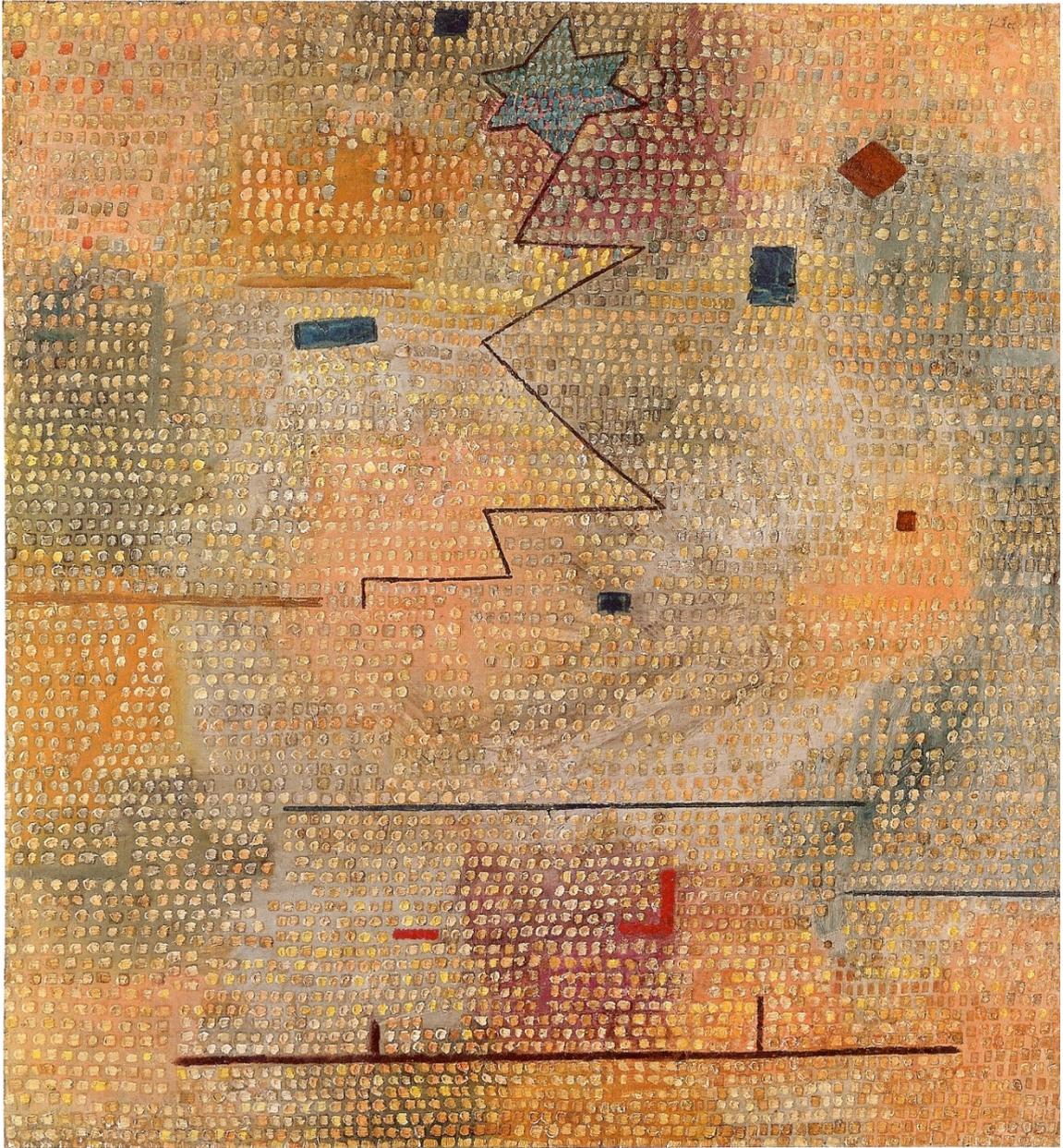


Abb.5: Paul Klee: Aufgehender Stern, 1931.

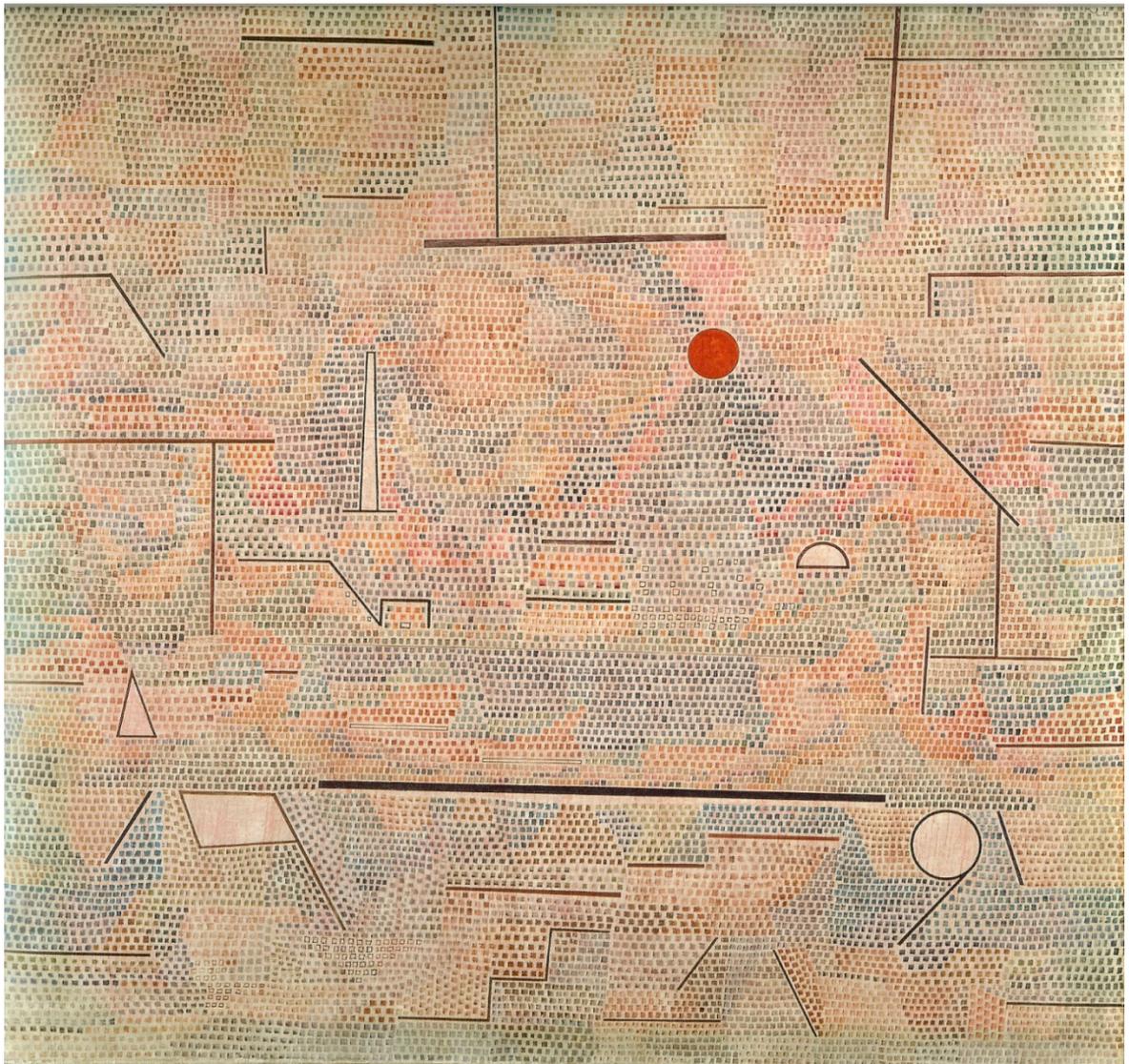


Abb.6: Paul Klee: Das Licht und Etlliches, 1931.

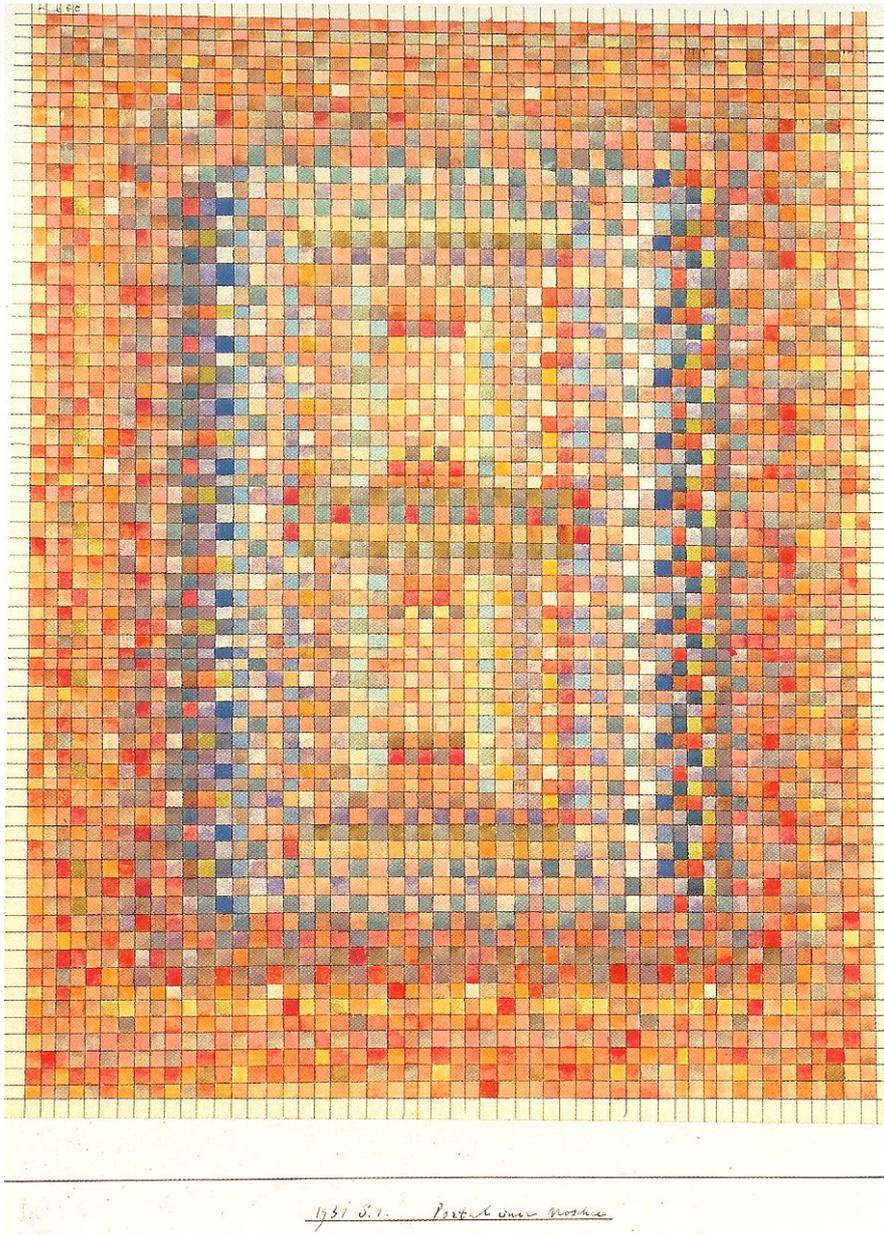


Abb.7: Paul Klee: Portal einer Moschee, 1931.

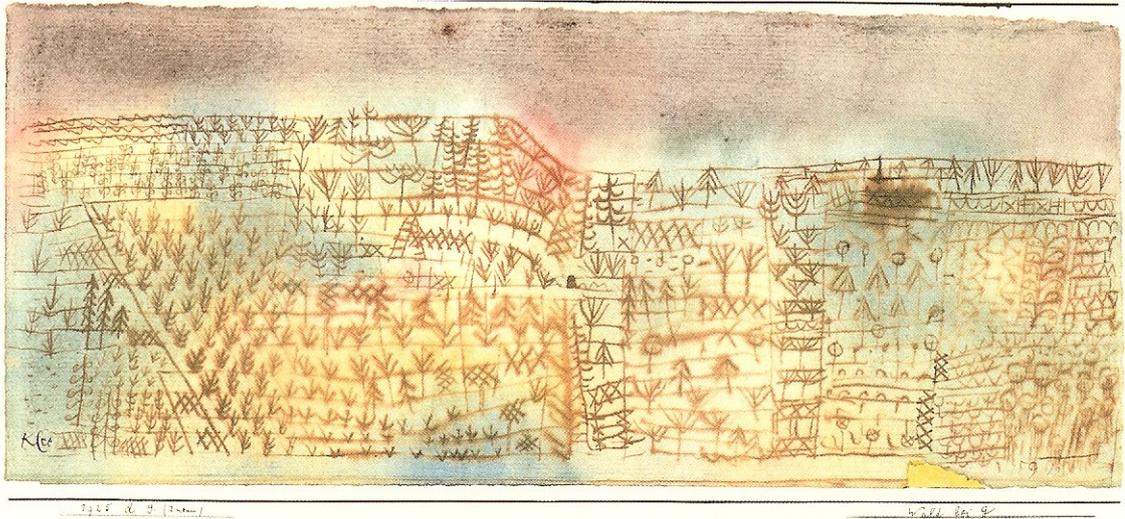


Abb.8: Paul Klee: Wald bei G., 1925.



Abb.9: Paul Klee: Teppich der Erinnerung, 1914/1921.

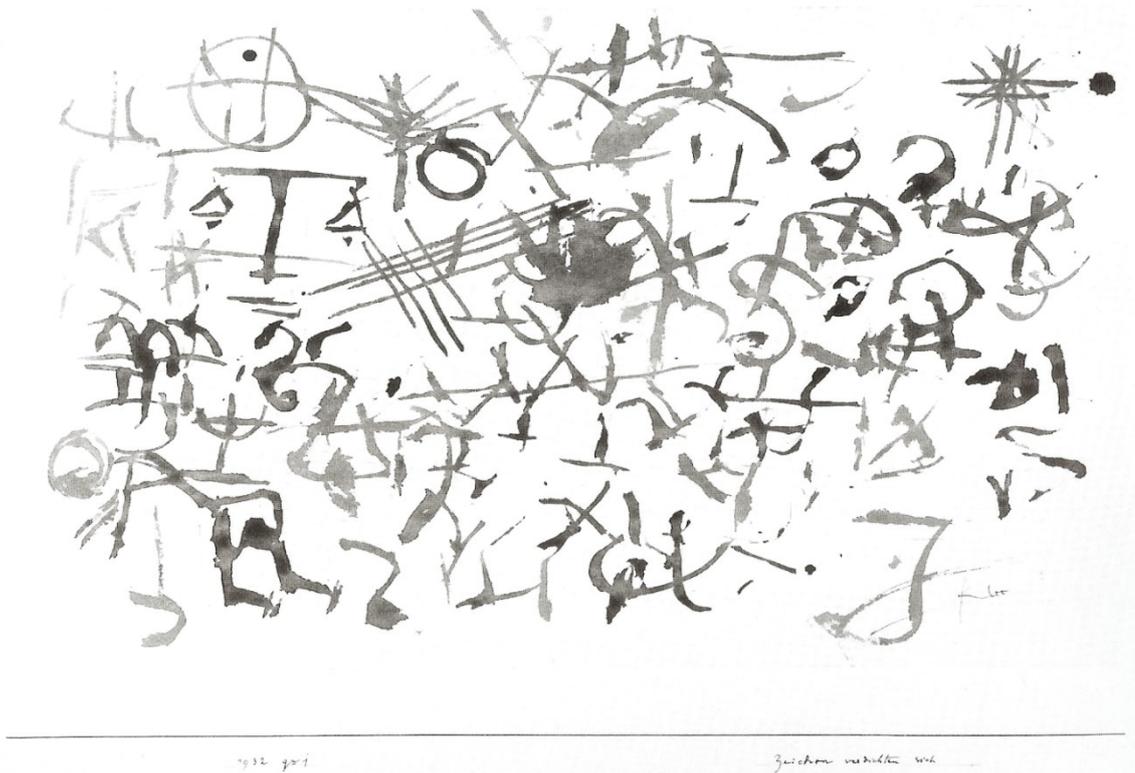


Abb.10: Paul Klee: Zeichen verdichten sich, 1932.

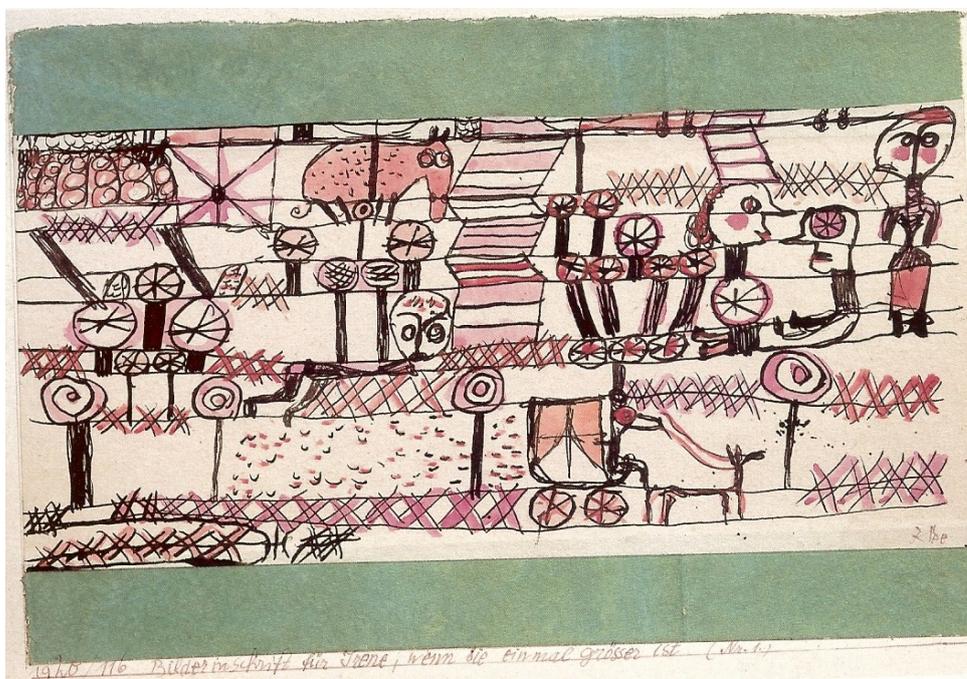


Abb.11: Paul Klee: Bilderinschrift für Helene, wenn sie einmal grösser ist Nr.1, 1920.



Abb.12: Paul Klee: Pflanzenschriftbild, 1932.

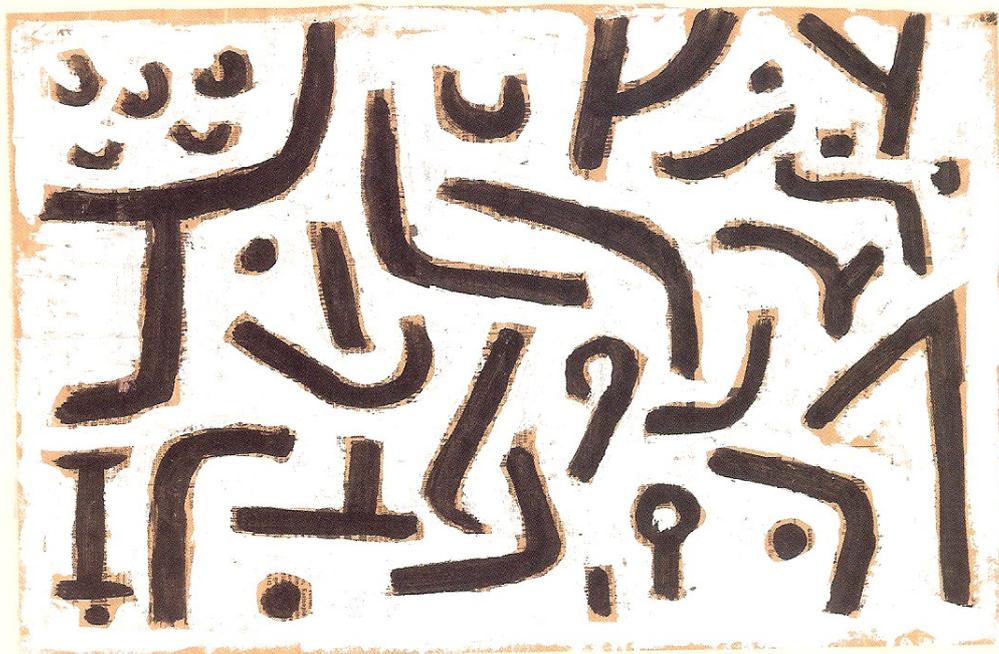
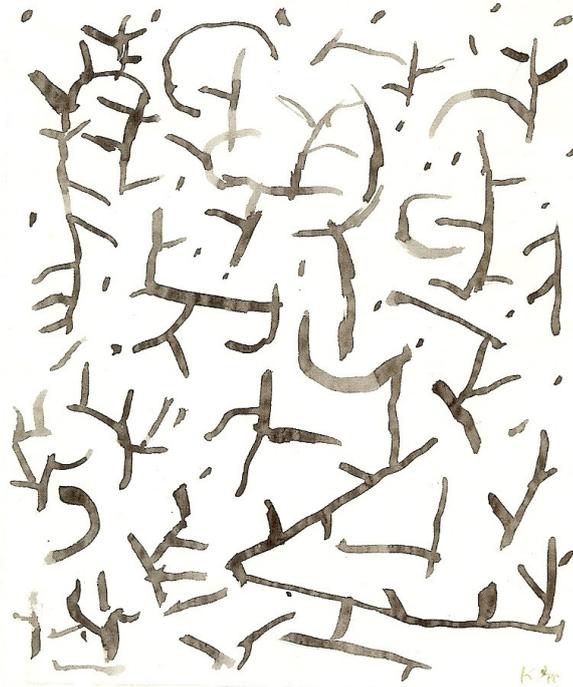


Abb.13: Paul Klee: Wachstum regt sich, 1938.



1938 R 6 Bewachung

Abb.14: Paul Klee: Bewachung, 1938.



Abb.15: Paul Klee: Zweige im Herbst, 1932.

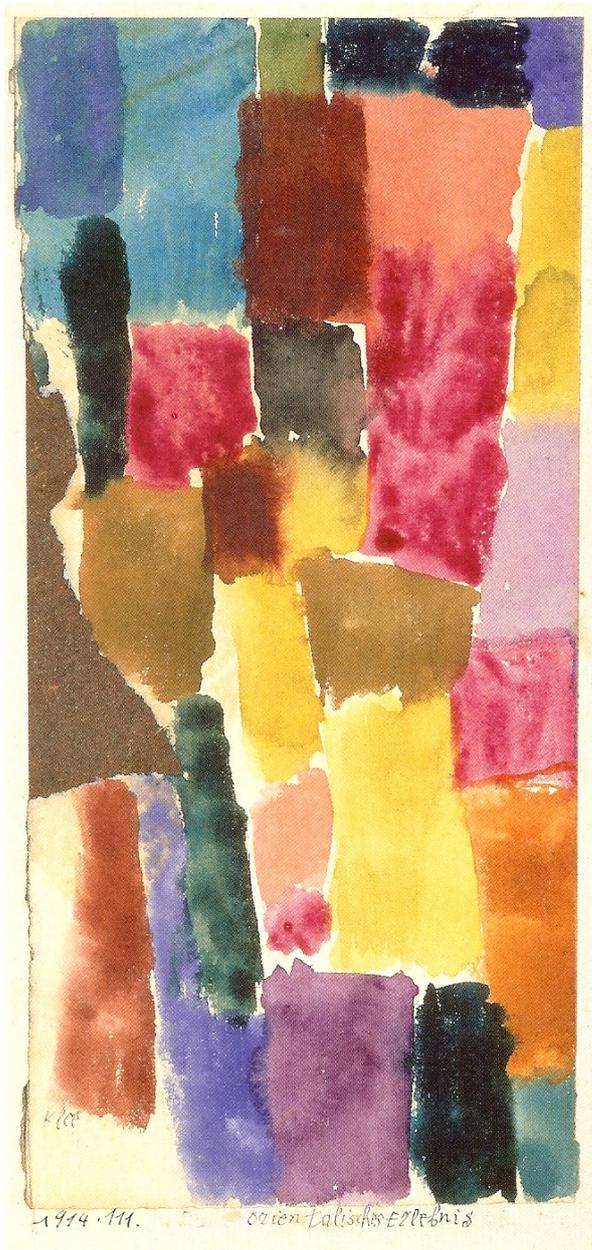


Abb.16: Paul Klee: orientalisches Erlebnis, 1914.

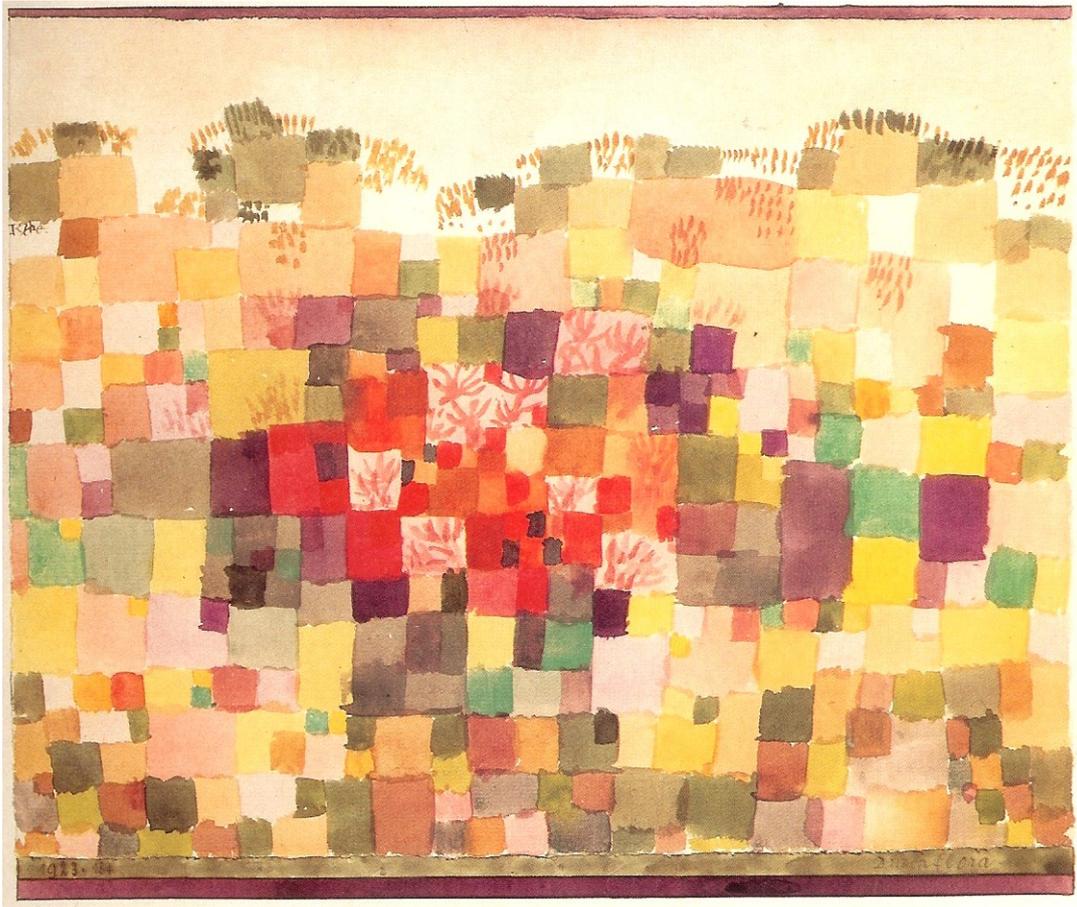


Abb.17: Paul Klee: Dünenflora, 1923.

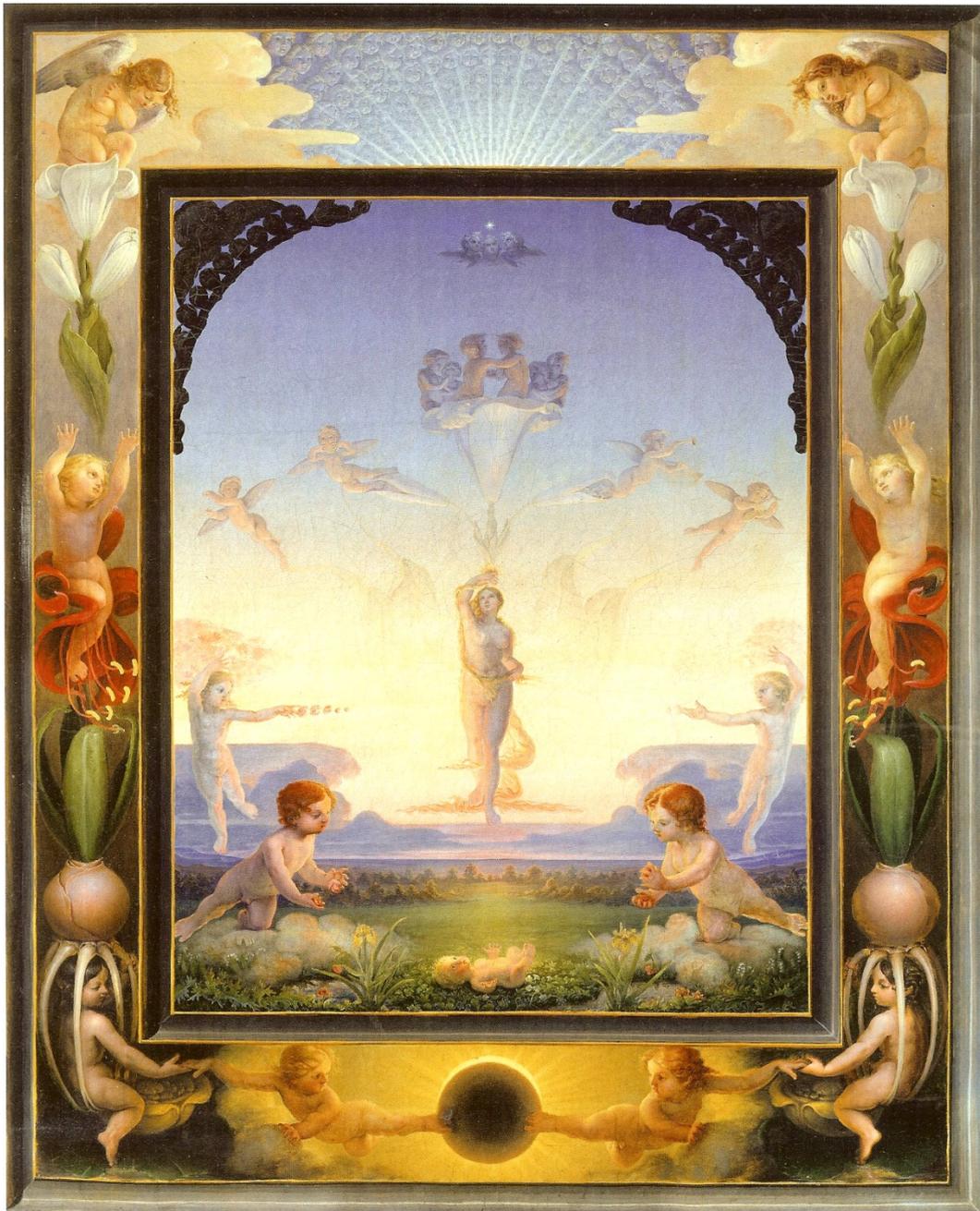


Abb.18: Philipp Otto Runge: Der kleine Morgen, 1808.

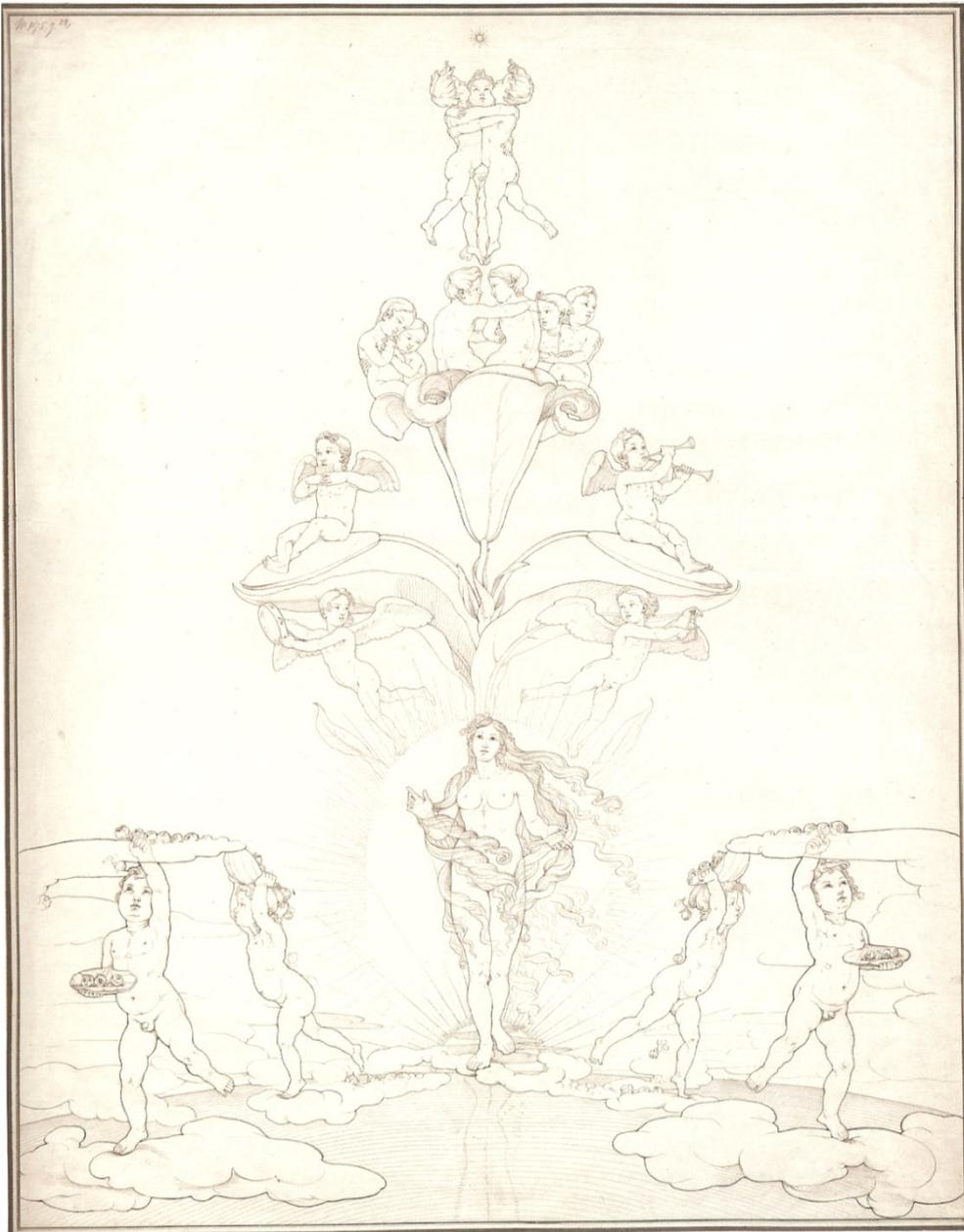


Abb.19: Runge: Der Morgen (Entwurf zum Mittelbild), 1807,1808.



Abb.20: Runge: Der Morgen (Studie), 1807,1808.



Abb.21: Runge: Die zwei Rosengenien links und das Kind auf der Wiese, 1808.



Abb.22: Runge: Die Genien auf der Lichtlilie, 1809.



Abb.23: Rungo: Der große Morgen (Detail), 1809.



Abb.24: Paul Klee: nördlicher Garten in Blüte, 1928.



Abb.25: Paul Klee: Côte de Provence 3, 1927.



Abb.26: Wassily Kandinsky: Entwurf zu „Träumerische Improvisation“, 1913.



Abb.27: Kinderzeichnung aus der Sammlung von Paul Klee, 1930.



Abb.28: Paul Klee: orientalischer Lustgarten, 1925.

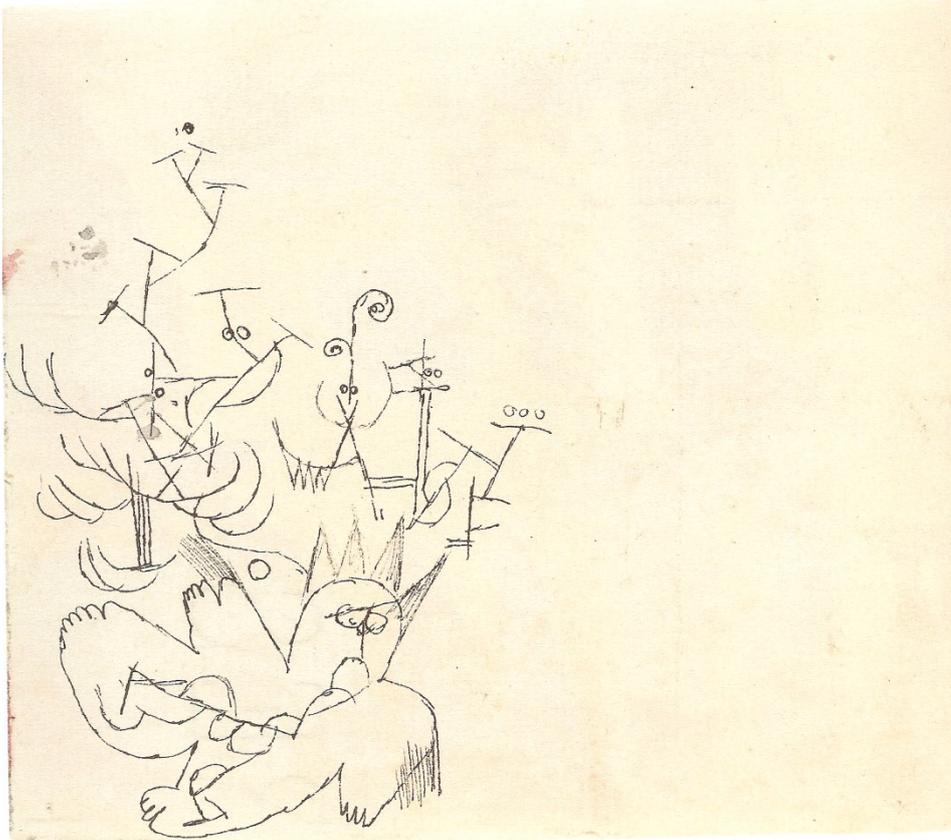


Abb.29: Paul Klee: Ohne Titel, 1914.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Sämtliche Werke / Briefe. Bd. 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857 – 1860. Hrsg. von Friedhelm Kemp u.a. München, Wien 1989.
- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.7-122.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.203-430.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.430-508.
- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.509-604.
- Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.605-653.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften. Bd. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, 1991. S.691-704.
- Benjamin, Walter: Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin „Dichtermut“ – „Blödigkeit“. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.105-126.
- Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.140-157.

- Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.204-210.
- Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.210-213.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.295-310.
- Benjamin, Walter: Zum Bilde Prousts. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.310-324.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.368-385.
- Benjamin, Walter: Franz Kafka / Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.409-438.
- Benjamin, Walter: Malerei und Graphik / Über die Malerei oder Zeichen und Mal. In: Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 1991. S.602-607.
- Benjamin, Walter: „Alte vergessene Kinderbücher“. In: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.14-22.
- Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.194-199.
- Benjamin, Walter: Lob der Puppe / Kritische Glossen zu Max v. Boehns „Puppen und Puppenspiele“. In: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.213-218.
- Benjamin, Walter: Chichleuchlauchra / Zu einer Fibel. In: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.267-278.

- Benjamin, Walter: Grünende Anfangsgründe / Noch etwas zu den Spielfibeln. In: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.311-314.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.9-21.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.83-148.
- Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.235-304.
- Benjamin, Walter: Denkbilder. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.305-438.
- Benjamin, Walter: Aussicht ins Kinderbuch. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.609-615.
- Benjamin, Walter: ABC – Bücher vor hundert Jahren. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.619-620.
- Benjamin, Walter: Myslowitz – Braunschweig – Marseille / Die Geschichte eines Haschisch-Rausches. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.729-737.
- Benjamin, Walter: „Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet“ / Novelle. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.780-787.
- Benjamin, Walter: Sammlung von Frankfurter Kinderreimen. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.792-796.
- Benjamin, Walter: Phantasiesätze, von einem elfjährigen Mädchen nach gegebenen Worten gebildet. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.802-803.
- Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. V. Frankfurt a. M. 1982, 1991. S.45-59.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk / H [Der Sammler]; M [Der Flaneur]. In: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, 1991. S.269-280; S.524-569.

- Benjamin, Walter: Zur Ästhetik. In: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1985, 1991. S.109-129.
- Benjamin, Walter: Berliner Chronik. In: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1985, 1991. S.465-519.
- Benjamin, Walter: Agesislaus Santander / erste Fassung / zweite Fassung. In: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1985, 1991. S.520-523.
- Benjamin, Walter: Protokolle zu den Drogenversuchen. In: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1985, 1991. S.558-618.
- Benjamin, Walter: Der Regenbogen / Gespräch über Phantasie. In: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1989, 1991. S.19-26.
- Benjamin, Walter: Berliner Puppentheater. In: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1989, 1991. S.80-86.
- Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert / Fassung letzter Hand. In: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1989, 1991. S.385-432.
- Benjamin, Walter: [Antithetisches über Wort und Name]. In: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1989, 1991. S.795-796.
- Bergson, Henri: Einführung in die Metaphysik. Hrsg., übers. u. eingeleitet von Sabine S. Gehlhaar. Cuxhaven 1988.
- Haman, Johann Georg: Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensnennung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. In: Sämtliche Werke. Bd. III. Schriften über Sprache, Mysterien, Vernunft. 1772-1788. Wien 1951. S.25-33.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre. In: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 13 Naturwissenschaftliche Schriften I. Textkrit. durchgesehen u. komm. von Dorothea Kuhn u. Rike Wankmüller. München 1981, 1994. S.315-536.

- Kafka, Franz: Die Sorge des Hausvaters. In: Franz Kafka: Schriften und Tagebücher. KA hrsg. von Jürgen Born u.a. Frankfurt a. M. 2002. S. 282-284.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst / insbesondere in der Malerei. Vorwort u. Kommentar zur revidierten Neuauflage v. Jelena Hahl-Fontaine. 3. Aufl. Bern 2009, 1952.
- Klee, Paul: Studienreise nach Tunesien. In: Felix Klee [hrsg.]: Tagebücher von Paul Klee 1898-1918. Köln 1957.
- Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 1. Das dichterische Werk. 3.Aufl. Stuttgart 1977. S.79-112.
- Pamuk, Orhan: Rot ist mein Name. 13. Aufl. München, Wien: 2008.
- Paracelsus, Theophrastus: De natura rerum. In: Werke. Bd. V. Pansophische, magische u. gabalische Schriften. Hrsg. von Will-Erich Peuckert. Darmstadt 1968. S.53-133.
- Runge, Philipp Otto: Brief an Goethe / Wolgast, 3.7.1806. In: Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre hrsg. von Julia Hebing. Hamburg 1959. S.73-81.
- Waterhouse, Peter: passim. Reinbek bei Hamburg 1986.

Sekundärliteratur

- Anger, Jenny: Der dekorative Klee. In: Paul Klee – Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern hrsg. von Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein. Bern: 2000. S. 239-254.
- Arendt, Hannah: Walter Benjamin (Essay, 1968/71). In: Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente hrsg. von Detlev Schöttker u. Erdmut Wizisla. Frankfurt a. M. 2006. S. 45-97.
- Arnheim, Rodolf: Zu Anfang war das Kind. In: Jonathan Fineberg [Hrsg.]: Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.14-25.
- Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008.
- Baumgartner, Michael [u.a.]: Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009.

- Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. 3.Aufl. München 2009.
- Bernofsky, Susan: Lesenlernen bei Walter Benjamin. In: Übersetzen: Walter Benjamin hrsg. von Christiaan L Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. 2001. S.268-279.
- Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011.
- Bröcker, Michael: Sprache. In: Michael Opitz u. Erdmut Wizisla: Benjamins Begriffe. Bd. II. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011. S.740-773.
- Brüderlin, Markus: Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe. In: Ornament. Motiv – Modus – Bild hrsg. von Vera Beyer u. Christian Spies. München 2012. S.348-375.
- Brüderlin, Markus u. Fondation Beyeler [Hrsg.]: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Ausst. Kat. Basel 2001.
- Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie. 2.Aufl. Würzburg 2011.
- Bürger, Peter: Benjamins Kunsttheorie. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste hrsg. von Detlev Schöttker. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2004. S.168-183.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. In: Michel Foucault Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits Bd. I 1954-1969. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M. 2001. S.812-830.
- Frank, Isabelle: Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl. In: Die Rhetorik des Ornaments hrsg. von Isabelle Frank u. Freia Hartung. München 2001. S.77-99.
- Fransicono, Marcel: Paul Klee und die Kinderzeichnung. In: Jonathan Fineberg [Hrsg.]: Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.26-51.
- Friedel, Helmut u. Josef Helfenstein [Hrsg.]: Auf der Suche nach dem Universellen: Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. In: Fineberg, Jonathan: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.56-91.

- Friedel, Helmut u. Josef Helfenstein [Hrsg.]: Paul Klee und die Rückkehr zu den „Uranfängen“. In: Fineberg, Jonathan: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.92-129.
- Gerlach-Laxner, Uta u. Ellen Schwinzer [Hrsg.]: Paul Klee – Reisen in den Süden: „Reisefieber praecisiert. Ausst. Kat. Ostfilder-Ruit b. Stuttgart 1997.
- Haxthausen, Charles W.: Zwischen Darstellung und Parodie: Klees „auratische“ Bilder. In: Paul Klee – Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern hrsg. von Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein. Bern: 2000. S.9-26.
- Hofmann, Werner: Die Kunst des Verlernens. In: Jonathan Fineberg [Hrsg.]: Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.136-144.
- Hofmann, Werner [Hrsg.]: Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800. Ausst. Kat. München 1977.
- Husslein-Arco, Agnes u. Sabine B. Vogel [Hrsg.]: Die Macht des Ornaments. Ausst. Kat. Wien 2009.
- Kimmich Dorothee: „Nur was und anschaut sehen wir“ Benjamin und die Welt der Dinge. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste hrsg. von Detlev Schöttker. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2004. S.156-167.
- Lemke, Anja: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. Würzburg 2005.
- Lemke, Anja: „Im Gestöber der Lettern“ Mediale Übersetzungsprozesse der Erinnerung in Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ In: Thomas Küpper [Hrsg.]: Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Bielefeld 2003. S.34-50.
- Lindner, Burkhardt: Allegorie. In: Michael Opitz u. Erdmut Wizisla: Benjamins Begriffe. Bd. I. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011. S.50-94.
- Lindner, Burkhardt [Hrsg.]: Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: 2006.
- Lindner, Burkhardt: Das ‚Passagen-Werk‘, die ‚Berliner Kindheit‘ und die Archäologie des „Jüngstvergangenen“. In: Norbert Bolz u. Bernd Witte [Hrsg.]: Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1984. S. 27-48.

- Lingner, Michael: Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. Zur Vorgeschichte und Bedeutung von Adolf Hölzels Ornamentik als Übergangsphänomen der modernen Kunstgeschichte. In: Ornament und Geschichte: Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne hrsg. von Ursula Franke u. Heinz Paetzold. Bonn 1996. S. 191-214.
- Menninghaus, Winfried: Benjamins programmatische Aufsätze über Sprache. In: Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt a. M. 1995. S.7-77.
- Monnier, Adrienne: Ein Portrait Walter Benjamins. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1972. S.70-73.
- Opitz, Michael: Ähnlichkeit. In: Michael Opitz u. Erdmut Wizisla: Benjamins Begriffe. Bd. I. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011. S.15-49.
- Primavesi, Patrick: Hölderlin-Lektüre. In: Patrick Primavesi: Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Basel, Frankfurt a. M. 1998. S. 7-113.
- Schneider, Birgit: Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments ausgehend von Gottfried Semper. In: Ornament. Motiv – Modus – Bild hrsg. von Vera Beyer u. Christian Spieß. München 2012. S. 254-283.
- Gershom Scholem: Die geheimen Namen Walter Benjamins. In: Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleinere Beiträge hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983. S.73-77.
- Scholem, Gershom: Walter Benjamin (1964). In: Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983. S.9-34.
- Scholem, Gershom: Walter Benjamin und sein Engel. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1972. S.87-134.
- Scholz, Dieter u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008.
- Schöttker, Detlev: Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste hrsg. von Detlev Schöttker. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2004. S. 10-29.

- Schütz, Erhard: Benjamins Berlin. Wiedergewinnung des Entfernten. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste hrsg. von Detlev Schöttker. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2004. S.32-47.
- Van Reijen, Willem: Sammeln und Übersetzen. In: Übersetzen: Walter Benjamin hrsg. von Christiaan L Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. 2001. S.253-267.
- Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001.
- Vogl, Joseph: Goethes Farben. In: Prekäre Bilder hrsg. von Thorsten Bothe u. Robert Suter. München 2010. S. 124-137.
- Weigl, Sigrid: Bildwissenschaft aus dem „Geiste wahrer Philologie“. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der „neuen Kunstwissenschaft“ und der Warburg-Schule. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste hrsg. von Detlev Schöttker. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2004. S.112-127.
- Weigl, Sigrid: Die Lektüre, die an die Stelle der Übersetzung tritt. Benjamins psychoanalytische Reformulierung seiner Theorie der Sprachmagie. In: Übersetzen: Walter Benjamin hrsg. von Christiaan L Hart Nibbrig. Frankfurt a. M. 2001. S.236-252.
- Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Werke in einem Band hrsg. u. komm. v. Martin Tremel, Sigrid Weigl u. Perdita Ladwig. Berlin 2010. S. 424-491.
- Witte, Bernd: Paris – Berlin – Paris. Zum Zusammenhang von individueller, literarischer und gesellschaftlicher Erfahrung in Walter Benjamins Spätwerk. In: Norbert Bolz u. Bernd Witte [Hrsg.]: Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1984. S.17-26.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Hrsg. von Helga Grebig. München 2007.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. 3.Aufl. München 2009. S.136.
- Abb.2: Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. 3.Aufl. München 2009. S.137.
- Abb.3: Baumgartner, Michael [u.a.]: Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009. S.154.
- Abb.4: Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. 3.Aufl. München 2009. S.133.
- Abb.5: Scholz, Dieter u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008. S.216.
- Abb.6: Scholz, Dieter u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008. S.217.
- Abb.7: Baumgartner, Michael [u.a.]: Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009. S.155.
- Abb.8: Aigner, Carl u. Carl Djerassi [Hrsg.]: Paul Klee. Meisterwerke der Sammlung Djerassi. Ausst. Kat. München u.a. 2002. S.96.
- Abb.9: Baumgartner, Michael [u.a.]: Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009. S.152.
- Abb.10: Paul Klee. Leben und Werk. Ausst. Kat. hrsg. von Paul-Klee-Stiftung, Bern u. Museum of Modern Art, New York. Stuttgart 1987. S.264.
- Abb.11: Scholz, Dieter u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008. S.111.
- Abb.12: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S.134.
- Abb.13: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S.189.
- Abb.14: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S.188.

- Abb.15: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S.135.
- Abb.16: Baumgartner, Michael [u.a.]: Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee Teppich der Erinnerung. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2009. S.212.
- Abb.17: Paul Klee. Leben und Werk. Ausst. Kat. hrsg. von Paul-Klee-Stiftung, Bern u. Museum of Modern Art, New York. Stuttgart 1987. S.211.
- Abb.18: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.177.
- Abb.19: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.161.
- Abb.20: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.164.
- Abb.21: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.167.
- Abb.22: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.197.
- Abb.23: Bertsch, Markus u.a. [Hrsg.]: Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Ausst. Kat. München 2011. S.205.
- Abb.24: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S.149.
- Abb.25: Baumgartner, Michael u. Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten. Ausst. Kat. Hrsg. von Zentrum Paul Klee Bern. Ostfildern 2008. S. 153.
- Abb.26: Friedel, Helmut u. Annegret Hoberg [Hrsg.]: „Der Blaue Reiter“. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus. Ein Tanz der Farben. Ausst. Kat. München 2010. S.135.
- Abb.27: Fineberg, Jonathan: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst. Ausst. Kat. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart 1995. S.116.
- Abb.28: Scholz, Dieter u. Christina Thomson [Hrsg.]: Das Universum Klee. Ausst. Kat. Ostfildern 2008. S.212.
- Abb.29: Friedel, Helmut u. Annegret Hoberg [Hrsg.]: „Der Blaue Reiter“. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus. Ein Tanz der Farben. Ausst. Kat. München 2010. S.174.

Abstract

„Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen. ' Dieses Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz.“ (GS IV.1. 262) Die Welt des Kindes in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ist entstellt. Diese *Entstellung* verweist auf zweierlei. Zum einen auf die inneren Bilder der *mémoire involontaire*, dem unwillkürlichen Eingedenken, das Benjamin in seinem Essay *Zum Bilde Prousts* bespricht. Unwillkürlich erinnert kann jedoch nur das werden, was bereits vergessen ist. Vergessen fungiert als eine andere Form des Erinnerns, die ihr „Bild“ auf dem Netzwerk der Rückseite eines Teppichs findet, das als solches ein entstelltes ist. Auch das Ornament, dem sich das erste Kapitel widmet, ist Bild und Sprache der Erinnerung, indem es *Gestaltzusammenhang* (GS II.1.111) auf jener Rückseite herzustellen vermag.

Entstellung verweist zum anderen auf *Ähnlichkeit*, eine entstellte Ähnlichkeit. Sprachphilosophisch fundiert ist diese „unsinnliche Ähnlichkeit“ (GS II.1.207) in Benjamins Studien *Lehre vom Ähnlichen* sowie *Über das mimetische Vermögen* aus dem Jahr 1933. Die sprachphilosophischen Studien Walter Benjamins sowie das Einwirken derselben in die Poetik der *Berliner Kindheit* und der *Denkbilder* werden im zweiten Kapitel besprochen. Ihr zentrales Bild finden die unsinnlichen Ähnlichkeiten in dem Denkbild *Die Mummerehlen*. Im Missverstehen der Wörter Muhme Rehlen aus einem Kindervers (ver)dichtet das Kind einen Geist, die Mummerehlen.

Die unsinnlichen Ähnlichkeiten als ein poetisches Verfahren in Walter Benjamins literarischem Schreiben zu lesen, ist das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit. Zum einen stehen diese in enger Verknüpfung mit Benjamins frühem Sprachaufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) sowie der Notiz [*Antithetisches über Wort und Name*] (1933), in denen Sprache nicht als Mittel und als „verabredetes System von Zeichen“ (GS II.1.207) angesehen wird. Unmittelbarkeit und Magie ist das Wesen einer „reinen Sprache“ (GS IV.1.13). Im Prozess eines „magischen Lesens“ (vgl. GS II.1.209) der unsinnlichen Ähnlichkeiten, in dem diese flüchtig hervorblitzen können, vermag an ihnen, ebenso flüchtig, ein „Abglanz“ jener reinen (magischen) Sprache oder der reinen Farbe vernommen werden. Dieses Verfahren ist durchaus messianisch zu verstehen. Die Farbe als fluides Medium wird im dritten Kapitel besprochen.

Farbe ist in Walter Benjamins Studien *Zur Ästhetik* eng mit dem Begriff der *Entstaltung*, den er in seiner Studie *Phantasie* (1920/21) bespricht, verbunden. Entstehung als Gestalt auflösendes Prinzip eignet der Mummerehlen als das „Stumme, Lockere, Flockige“ (GS IV.1.262). Bilder der Entstehung sind Wolke und Seifenblase. Insbesondere in Bildern von Paul Klee wird sichtbar, dass Farbe als Medium nicht Gestalten illustriert, sondern selbst als Prinzip der Entgrenzung und Auflösung des Gegenstandes fungiert.

Zum anderen wirken die unsinnlichen Ähnlichkeiten unmittelbar auf das Sprachgewebe des Textes ein. Kindliche Sprachspiele und Umwandlungen sowie der Bezug auf die Ästhetik der europäischen Avantgarde verweisen auf eine Sprache, in der „Sinn“ nicht mehr maßgebend ist, vielmehr die Sprache selbst „den Vortritt“ (GS II.1.296) hat. („[...] wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen 'Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb.“ (GS II.1.296)) Beispiele für solche Sprachentstellungen sind etwa die Verwandlungen der Muhme Rehlen in Mummerehlen, von Blumeshof 12 in Blume-zooof oder der gnädigen Frau in die Näh-Frau.

Nur in der Entstellung vermag Sprache ihr Wesen und ihre Würde zu bewahren und gerade das Kind scheint dazu befähigt zu sein. *Ähnlichkeit*, *Entstaltung* und *Gestaltzusammenhang* verweisen so auf jene poetischen Verfahren, die als kindlich-avantgardistisches Spiel und eng verknüpft mit seiner Sprachphilosophie auf Walter Benjamins literarisches Schreiben einwirken.

Curriculum vitae

Persönliche Daten:

Vorname: Natalie Isabel

Zuname: Neumaier

Geburtsdatum: 29.09.1986

Ausbildung:

2005: Matura, Gymnasium Wien

Seit 2006: Universität Wien, Kunstgeschichte

2006 – 2013: Universität Wien, Deutsche Philologie

Seit 2010: Akademie der bildenden Künste Wien, Bildende Kunst / Klasse
erweiterter malerischer Raum, Daniel Richter / seit 2011 Klasse für
Graphik und druckgraphische Techniken Gunter Damisch