

Sonderdruck aus

# POETICA

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Joachim Küpper

Mitherausgeber:

Erika Greber

Winfried Menninghaus

Glenn W. Most

Ursula Peters

Manfred Pfister

---

37. Band 2005 Heft 3–4

WILHELM FINK VERLAG  
MÜNCHEN

## INHALT HEFT 3-4 DES SIEBENUNDREISSIGSTEN BANDES

### Aufsätze

Susanne Gödde, Unsagbares sagen. Ästhetische und rituelle Aspekte des Schweigens in der griechischen Tragödie: Ödipus und Orest	255
R. Howard Bloch, Animal Fables, the Bayeux Tapestry, and the Making of the Anglo-Norman World	285
Verena Olejniczak Lobstien, „Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!“ Biblische, säkulare und poetische Gerechtigkeit im England der Frühen Neuzeit	311
Manfred Pfister, Enigma Variations: Performing 'To Be or Not to Be'	349
Remigius Bunia, Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen 'Erzähler' und 'Paratext', angestoßen durch die <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i> von E. T. A. Hoffmann	373
Niklaus Largier, Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung	393
Hannelore Schläffer, Ehestiftung, Ehebruch und sexuelle Revolution. Der Roman des 19. Jahrhunderts	413
Philipp Ekardt, Passage als Modell. Zu Walter Benjamins Architekturtheorie	429
Olga V. Solovieva, Polyphonie und Karneval. Spuren Dostoevskijs in Thomas Manns Roman <i>Doktor Faustus</i>	463
<b>Besprechungen</b>	
David E. Wellbery (Hg.): <i>A New History of German Literature</i> (Jobst Welge)	495
Walter Haug: <i>Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit</i> (Burkhard Hasebrink)	499
Jochen Bedenk: <i>Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts</i> (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul) (Johannes Endres)	506
Beda Allemann: <i>Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell</i> (Heinz Schläffer)	511
<b>TEXT + KRITIK.</b> Zeitschrift für Literatur 165.1/2005: Johannes Bobrowski; Andreas Degen: <i>Bildgedächtnis. Zur poetischen Funktion der Sinneswahrnehmung im Prosawerk Johannes Bobrowskis</i> (Stefanie Reutsch)	514

POETICA erscheint halbjährlich. Einzelheft € 45,—; Jahresabonnement € 86,— (zzgl. Versandkosten). Bezug über jede gute Buchhandlung.  
Manuskripte und Besprechungsstücke werden erbeten an einen der Herausgeber:  
Prof. Dr. Erika Greber (Slavistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)  
Prof. Dr. Joachim Küpper (Romanistik)

Prof. Dr. Winfried Menninghaus (Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)  
Prof. Dr. Glenn W. Most (Klassische Philologie)  
Prof. Dr. Ursula Peters (Mediävistik)  
Prof. Dr. Manfred Pfister (Anglistik)

— Anschriften der Herausgeber s. dritte Umschlagseite —

Ein Stübli wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:

c/o Prof. Dr. Joachim Küpper  
Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin  
Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin/Germany  
Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1-3, D-33098 Paderborn  
Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  
ISSN 0303-4178

Philipp Ekardt (New Haven)

### PASSAGE ALS MODELL

Zu Walter Benjamins Architekturtheorie

1. Zu den historischen und theoretischen Grundlagen der Benjaminschen Architekturanalyse

Die Konstruktion in der Tiefe

Jede Arbeit, die sich den architekturtheoretischen Aspekten und Implikationen von Benjamins *Passagenwerk* widmet, kommt nicht umhin, sich mit dessen wichtigstem Quellentext zur modernen Architektur auseinanderzusetzen: mit Siegfried Giedions 1929 publizierter Schrift *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*.<sup>1</sup> Giedions Text verhält sich zur – als solcher nie ausdrücklich gegründeten – Bewegung des Neuen Bauens wie ein „retroaktives Manifest“, um einen Begriff des Architekturpraktikers und -theoretikers Rem Koolhaas zu gebrauchen.<sup>2</sup> Gemeinsam mit Giedions Streitschrift *Befreites Wohnen* faßt *Bauen in Frankreich* wesentliche Tendenzen der modernistischen, reformerischen Baupraxis zusammen, die sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa und Frankreich herausgebildet hat, artikuliert diese überhaupt erst als gemeinsames Projekt und skizziert eine erste Geschichte ihrer zahlreichen Spielarten vom Werk eines Gropius, eines Mies van der Rohe, eines Marcel Breuer bis hin zum Schafte des Le Corbusier, das den Schwerpunkt von Giedions Darstellung bildet.<sup>3</sup> Gleichzeitig stellt der Text das Neue Bauen auch in eine weitere historische Perspektive, indem er es aus den ersten industriellen, infrastrukturellen und kommerziellen Architekturen des 19. Jahrhunderts, aus Fabriken, Verkehrsbrücken und Ausstellungshallen herleitet. *Bauen in Frankreich* fungiert darüber hinaus als Streitschrift für die architekturreformistische Avantgarde, die sich vom Bauhaus bis zu Le Corbusiers Gruppe *L'Esprit Nouveau* erstreckt, will deren Ziele einem breiten Publikum nahebringen

<sup>1</sup> Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*, Leipzig/Berlin 1929.

<sup>2</sup> Vgl. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York/Oxford 1978.

<sup>3</sup> Vgl. Siegfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Zürich/Leipzig 1929.

und, im Rahmen des Möglichen einer solch breitgestreuten Adresse, auch eine erste theoretische Summe des Neuen Bauens anbieten. Gemäß dem paradoxen Charakter eines Manifests, das aus der historischen Rückschau eine Perspektive nach vorn gewinnen will, haben Giedions Aussagen in *Bauen in Frankreich* gleichzeitig historisch-deskriptiven wie prognostischen, ja normativen Charakter. Ziel des Textes ist einerseits die Bestandsaufnahme der architektonischen Möglichkeiten, die sich einer modernen, das heißt industrialisierten, kapitalistischen und demokratischen Massengesellschaft bieten, andererseits die Beurteilung, inwiefern die tatsächliche Baupraxis diese Möglichkeiten ausgeschöpft habe und wo deren Verwirklichung noch zu optimieren sei.

*Bauen in Frankreich* ist bei weitem nicht der einzige architekturtheoretische Referenztext, den Benjamin im *Passagenwerk* konsultiert: zu nennen wären ferner *Urbanisme*, d. i. Le Corbusiers klassische Streitschrift für einen modernen Städtebau, Adolf Behnes *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Alfred Gotthold Meyers *Eisenbauten* oder, aus dem 19. Jahrhundert, *Das Prinzip der Hellenischen und der Germanischen Bauweise* des Schinkel-Nachfolgers Karl Bötticher.<sup>4</sup> Nichtsdestoweniger kann Giedions Schriftzitat der zentrale Bezugs- und Ausgangspunkt für Benjamins architekturtheoretisches Argument gelten, und zwar sowohl in punkto genereller Wichtigkeit und Breitenwirkung für die Praxis modernen Bauens, als auch was die Relevanz für Benjamins eigenes Unternehmen angeht. Denn nicht zuletzt definiert Benjamin den architekturbezogenen Teil seiner generellen Auseinandersetzung mit der Vorgeschichte des 20. Jahrhunderts als „Versuch, von Giedions These aus weiterzukommen“ (S. 494), die er mit den eigenen Worten des Architekturtheoretikers folgendermaßen wiedergibt: „Die Konstruktion hat im 19. Jahrhundert die Rolle des Unterbewußtseins.“ (S. 494)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Adolf Behne, *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig 1927; Karl Bötticher, „Das Prinzip der Hellenischen und der Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage. Festrede am 13. März 1846“, in: *Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Böttichers*, Berlin o. J., S. 15-65; Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1924; Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten*, Esslingen 1907.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982. Verweise erscheinen im Text. Bei Giedion, *Bauen* (wie Anm. 1), S. 3. – Giedions Formulierung ist als eindeutiger Verweis auf die Freudische Theorie angelegt. Die Implikationen dieser Parallele werden weiter unten erläutert. An dieser Stelle sei nur auf das Offensichtliche hingewiesen: daß nämlich die Wortwahl von *Bauen in Frankreich*, die auch das *Passagenwerk* reproduziert, gegenüber der strikten psychologischen Terminologie vernutzt, letztere kennt nur den Begriff des *Unbewußten*, nicht des *Unterbewußten*. Freilich, und auch dies wird zu zeigen sein, rührt Giedions Permutation des *Un-* zum *Unter-* an einen zentralen Aspekt der Freudischen Denkfigu-

In der Tat beinhaltet diese kurze Formulierung *in nuce* wesentliche Elemente des Giedionschen Denkens.

Mit der Empphase, die Giedions Satz auf den konstruktiven Teil architektonischer Praxis legt, wird auf *die* wesentliche Veränderung hingewiesen, die das Bauen im Zuge seiner Modernisierung durchläuft, nämlich dessen Transformation unter industriellen Bedingungen. Während vorindustrielles Bauen – ganz wortwörtlich – auf Stein bzw. Backstein basiert, sind die Anfänge der modernen Architektur durch die konstruktive Verwendung von Eisen bzw. Stahl markiert. Die Statik vor-moderner Gebäude setzt ein System von Steinfeilern und – besonders wichtig – soliden Mauern voraus, die als Tragwerk für das Gewicht des gesamten Komplexes fungieren, zum Beispiel für die Decken und das Dach. Mit der zunehmenden Verbreitung industriell hergestellter Eisen- und Stahlträger ändert sich die Struktur des konstruktiven Systems grundlegend. Im Gegensatz zu Stein und dessen Derivaten bieten diese neuen Baustoffe eine zentrale Verschiebung im Verhältnis von Gewicht und Tragfähigkeit, das jedes konstruktive Material, dem statische Bedeutung zukommt, bestimmt.<sup>6</sup> Während Stein sich durch hohe Tragfähigkeit bei vergleichsweise hohem Gewicht auszeichnet, tragen Eisen und Stahl schwer, wiegen aber wenig. Dies führt dazu, daß jedes auf Eisen- bzw. Stahl basierende Gebäude für seine Stabilität nicht mehr auf die Existenz solider, durchgezogener Mauern angewiesen ist, sondern durch ein konstruktives Trägersystem ausreichend gehalten werden kann. Mit anderen Worten: Während vor-industrielles Bauen fast notwendig solide Baukörper voraussetzt und produziert, ist die moderne Architektur statisch gesehen auf ein offenes und durchlässiges Skelett reduziert.<sup>7</sup> In Giedions Worten:

Der Eintritt des Eisens in die Architektur bedeutet die Umsetzung des handwerklichen in den industriellen Baubetrieb. [...] *Stein* ist nur widerstandsfähig gegen Druck. Er läßt sich in dumpfen Massen zu Gebirgen schichten [...]. *Stein* bedeutet kompakte Masse. *Stein* schließt Räume massiv ab. Die Wand trägt in ihrer ganzen Breite. Weite Horizontalfaltungen widersprechen seiner Struktur. *Eisen* kann sich ausdehnen und zusammenziehen. Es ist widerstandsfähig gegen Zug und Druck und daher gegen Biegung. Der Sinn des Eisens ist: Hohe Beanspruchungsmöglichkeit auf geringste Dimensionen zu kondensieren. [...] Eisen öffnet die Räume. Die Wand kann zur durchsichtigen Glashaute werden. Die Wand als Träger des Baues zu gestalten, wird unhaltbare Farce.<sup>8</sup>

ren, und zwar deren zeitweise Strukturierung anhand geologischer wie archaischer Tiefenmodelle.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Benjamins Zitat aus Meyers *Eisenbauten* (wie Anm. 4), *Passagen-Werk*, S. 219.

<sup>7</sup> Vgl. Giedion, *Bauen* (wie Anm. 1), S. 3, 6f. sowie 17f.

<sup>8</sup> S. 17.

Es ist ein wohlbekanntes Faktum der westlichen Architekturgeschichte, daß trotz der raschen Verbreitung und Implementierung dieser Konstruktions-techniken und -materialien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Neuerungen zunächst bei nur vergleichsweise wenigen Bauten auch zu gestalterischen Konsequenzen führten. Die Ausstellung und ästhetische Kapitalisierung des reduzierten konstruktiven Skeletts bleibt beschränkt auf eine Gruppe weniger emblematischer Gebäude, wie zum Beispiel der anläßlich der Weltausstellung von 1851 in London errichtete *Crystal Palace* oder der Eiffelturm, der 1889 ebenfalls im Rahmen einer Weltausstellung erbaut wird. Sichtbar wird das neue konstruktive System zunächst generell in Messe- und Ausstellungshallen, in den ersten Warenhäusern, in Fabriken und eben auch in den Passagen-Architekturen, die ja schon qua ihrer Situierung zwischen bestehenden Gebäuden, deren Außenmauern sie integrieren, kein eigenes Wandsystem aufweisen (vgl. S. 222). In diesen Fällen wird das tragende Eisen/Stahl-Skelett ausschließlich, oder wenigstens größtenteils, durch Glasflächen ergänzt. Die opake Mauer löst sich damit in ein transparentes Feld auf, das eine (visuelle) Austauschbeziehung zwischen Innen und Außen herstellt und damit zuvor abgegrenzte gesellschaftliche Bereiche sich durchdringen läßt.

Wir könnten kaum Auskunft über die Frage geben: Was gehört zur Architektur? Wo beginnt sie, wo endet sie? Die Gebiete durchdringen sich: Die Wände umstehen nicht mehr stark die Straße. Die Straße wird in einen Bewegungsstrom umgewandelt. [...] Das fluktuierende Element wird ein Teil des Baues. [...] Ihrer Gestaltung nach öffnen sich heute alle Bauten nach Möglichkeit.<sup>9</sup> Sie verwischen ihre selbstherrliche Grenze. Suchen Beziehung und Durchdringung.

Für Giedion – und Benjamin schließt sich dieser Meinung an, wenn er zum Beispiel die Corbusiersche Architektur als exemplarische moderne Baupraxis annimmt – haben solche Konstruktionen einen paradigmatischen Status. Sie geben Modelle für das Bauen im 20. Jahrhundert ab und stehen damit in scharfem Kontrast zu weiten anderen architektonischen Gebieten des 19. Jahrhunderts, die der fortschreitenden Abschaffung der Wand nicht zu-, sondern entgegenarbeiten.<sup>10</sup>

In diesen anderen Gebieten, die zum Beispiel den gesamten Sektor des Wohnens umfassen, wird das Skelett moderner Konstruktion genauso wie das Innere der Bauten gerade nicht freigelegt, sondern durch eine symbolische verstärkte Schicht architektonischer Bekleidung verdeckt.<sup>11</sup> Oft handelt

<sup>9</sup> S. 6f.

<sup>10</sup> Vgl. Benjamin zu Le Corbusier, *Urbanisme* (wie Anm. 4), *Passagen-Werk*, S. 513.

<sup>11</sup> Die architektonischen Fachtermini Bekleidung und Verkleidung können synonym verwendet werden und beschreiben beide die rein technische Praxis der Bedeckung

es sich bei dem Material dieser Verhüllungen um den Werkstoff Beton – nicht weniger modern als Glas oder Stahl. Die Platten werden seriell hergestellt – nicht anders als andere Industrieprodukte – und geben das eigentliche bauliche Medium für die historistischen Maskeraden des 19. Jahrhunderts ab, die Benjamin zu der Feststellung bringen: „Es gibt also Masken der Architektur [...]“ (S. 213). Anstelle der Freilegung ihres konstruktiven Systems stellen die Bauten mit diesen Masken die Stile vergangener Epochen nach und haben in der Aneinanderreihung von Neo-Gotik, -Renaissance, -Barock etc. erst Teil an der nachträglichen Einteilung des ästhetischen Erbes Europas in die Strata aufeinanderfolgender Epochenstile. Diese Praxis der Verkleidung versteht Giedion als Verleugnung, kritisiert sie dementsprechend und faßt diesen Verdrängungszusammenhang in der besagten Formel von der ‚Konstruktion als Unterbewußtem‘ der Baupraxis des 19. Jahrhunderts zusammen.<sup>12</sup>

Aus dieser Kritik leitet Giedion die Aufgabe des Neuen Bauens ab, das bislang verborgene konstruktive System sichtbar zu machen. Das Ziel dieser historischen Ausgrabungsarbeit könnte als therapeutische *déblockage* der modernen Gesellschaft von falschen ideologischen Hemmungen beschrieben werden:

Das 19. Jahrhundert hat alle Neuschöpfungen mit historisierenden Masken umkleidet, ganz gleichgültig auf welchem Gebiet. Auf dem Gebiet der Architektur ebenso wie auf dem Gebiet der Industrie oder Gesellschaft. Man schuf neue Konstruktionsmöglichkeiten, aber man hatte gleichsam Angst vor ihnen, man erdrückte sie haltlos in Steinkulissen.<sup>13</sup>

Die Giedionsche Moderne räumt diese erdrückenden Steinkulissen aus, befreit das verdrängte Unbewußte der Konstruktion und situiert sich damit

eines konstruktiv-tragenden Systems durch eine umhüllende Schicht. Keiner von beiden hat zunächst wertenden Charakter. Vgl. zum Beispiel den Eintrag ‚Verblendung‘ in *Seemans Lexikon der Architektur*, Leipzig 1994, S. 249. Die moralischen bis ideologischen Konnotationen von Unaufrichtigkeit, Verleugnung oder Verstellung erhalten diese Begriffe erst im Kontext der modernistischen Kritik an der Fassadenarchitektur.

<sup>12</sup> Tatsächlich stellt die Argumentation von *Bauen in Frankreich* diesen historischen Prozeß nicht durchweg plan dar. Wenn Giedion auf die Architekturen des Wohnens zu sprechen kommt, räumt er ein, das Haus habe sich „immer am schwierigsten Neuformulierungen gegenüber zugänglich“ erwiesen (Giedion, *Bauen* [wie Anm. 1], S. 78, vgl. *Passagen-Werk*, S. 513). Wenigstens in dieser Sparte der baulichen Produktion stellt also schon das wichtigste Manifest des Neuen Bauens die Frage, ob auf diesem Sektor tatsächlich eine lineare Gleichung zwischen konstruktiver Innovation und Funktionalität einen Sinn ergibt, ob also im Bereich des Wohnens dem Ausräumen der Bekleidung Priorität eingeräumt werden soll.

<sup>13</sup> Giedion, *Bauen* (wie Anm. 1), S. 1.

analog zur Behandlung neurotischer Repressionskonflikte durch die Freud'sche Therapie.<sup>14</sup> Die Parallele, an die Giedions Formulierung appelliert, liegt dabei im Entwurf von architektur- wie psychoanalytischer Arbeit als archaischen Unternehmen; einer Konzeption, die sich ja an zahlreichen prominenten Stellen in Freuds Schriften findet, unter anderem in dem sinnfällig *Konstruktionen in der Analyse* betitelten Aufsatz. Hier wird das Unbewußte nach dem archaischen Paradigma imaginiert als eine verschüttete Bewußtseinschicht, die untergründig arbeitet und ausgegraben werden will. Die analytische Arbeit, schreibt Freud, „zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit der des Archäologen, der eine verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt“.<sup>15</sup>

Freilich orientiert sich das Freudsche Modell in diesem Fall an einem rekonstruktiven Konzept, das auf die Herstellung eines geschlossenen baulichen Ganzen abzielt:

[...] wie der Archäologe aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen des Gebäudes aufbaut, aus Vertiefungen im Boden die Anzahl und Stellung von Säulen bestimmt, aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt, genauso geht der Analytiker vor, wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht.<sup>16</sup>

Die Giedionsche Methode hingegen läuft ganz modernistisch auf eine Vollständigkeit durch Weglassen hinaus, durch Eliminierung aller als überflüssig empfundenen Elemente. Am besten kann sie mit den frühesten Schriften Freuds zusammengelesen werden, den noch gemeinsam mit Josef Breuer verfaßten *Studien über Hysterie*, in denen die Autoren ihre therapeutische Tätigkeit als „Verfahren der schichtweisen Ausräumung des pathogenen psychischen Materials“ beschreiben, „welches wir gerne mit der

<sup>14</sup> Der weitere Verlauf der zitierten Stelle verdeutlicht, daß Giedion nicht nur eine Parallelisierung seines Projektes mit dem der Psychoanalyse, sondern auch mit dem historischen Materialismus Marx' im Sinn hat: „Man schuf den ungeheueren Kollektivapparat der Industrie, aber man versuchte den Sinn völlig unzubiegen, indem man die Vorteile des Produktionsprozesses nur einer geringen Zahl zugute kommen ließ.“ Ebd. Zur Analogie von Giedion, Freud und Marx vgl. Irving Wohlfahrt, „Construction has the Role of the Subconscious“, *Phantasmagorias of the Master Builder* (with Constant Reference to Giedion, Weber, Nietzsche, Ibsen, and Benjamin), in: Alexandre Kosika/ Irving Wohlfahrt (Hg.), *Nietzsche and „An Architecture of Our Minds“*, Los Angeles 1999, S. 141-198, hier insbes. S. 145.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, „Konstruktionen in der Analyse“, in: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Ergänzungsband, Frankfurt a. M. 1975, S. 393-406, hier S. 396 f.

<sup>16</sup> S. 397.

Technik der Ausgrabung einer verschütteten Stadt zu vergleichen pflegten“.<sup>17</sup> Wenn Freud damit, wie Isabel Plathaus formuliert, das Unbewußte „als verschüttete und vergessene Stätte der Vergangenheit“ begreift, „die sich ganz in aufklärerischer Tradition qua Technik erschließen läßt“, so wäre im Hinblick auf Giedion festzustellen, daß diesem die Technik weniger Methode als primär Gegenstand seiner therapeutischen Archäologie, nicht der architektonischen Vergangenheit, sondern der Gegenwart wird.<sup>18</sup> Hierin liegt Giedions eigentlicher Beitrag zur Architektur- und Kulturkritik des 19. Jahrhunderts, an den Benjamin dann mit Einschränkungen im *Pas-sagenwerk* anschließt, nämlich die moderne (Konstruktions-)Technik als verdrängten Bewußtseinsinhalt zu begreifen. Diese „mangelnde Technikrezeption“ (S. 152), so der Tenor, gelte es zu korrigieren.

Wenn es Giedion und Benjamin um eine selbstaufklärerische historische Standortbestimmung der industriellen, technisierten Moderne geht, deren temporale Brennweite erheblich schmaler ist als diejenige der Freudschen Analyse eines generellen menschlichen Unbehagens in der Kultur, so treten doch einige Parallelen nicht weniger klar zutage. Indem Giedion seine Analyse gemäß dem beschriebenen Schichtungsmodell von Konstruktion und Bekleidung strukturiert, weist er sich als Vertreter der „Wissenschaften der Tiefe“<sup>19</sup> mit ihren geologischen und archaischen Paradigmen aus, an denen sich auch die Freudsche Psychoanalyse zunächst ausrichtet. Wohlverstanden – es geht Giedion darum, die Konstruktion aus ihrem Status als in der Tiefe begrabene zu befreien, sie freizulegen und ein architektonisches System der Transparenz einzurichten, in dem Verhüllung nur mehr als flexible Kategorie auftritt, in dem sich also letzten Endes das Verhältnis von Schale und Kern aufhebt. Nichtsdestoweniger bleibt die Konstellation eines Schichtungs- bzw. Tiefenmodells relevant für Giedions architekturgeschichtlichen Entwurf, der als Telos zwar die Aufhebung solcher Verhüllung setzt – die Wand soll aufgelöst, die Räume geöffnet werden –, im Propägenden der Notwendigkeit solcher Aufhebung aber gerade die Wirkmächtigkeit des Ausgangskonstrukts bestätigt.

<sup>17</sup> Josef Breuer/Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 157.

<sup>18</sup> Hier zitiert nach Isabel Plathaus, *Höllenfahrten. Die epische „katäbasis“ und die Unterwelten der Moderne*, München 2004, S. 58.

<sup>19</sup> Plathaus, *Höllenfahrten*, S. 58.

### Von Giedion weiterkommen: Ein Schritt zurück

Während die historische Entwicklung, die *Bauen in Frankreich* derart skizziert, einem linearen, fortschrittsorientierten Denken entspringt, führt Benjamins Projekt von *Giedions These aus weitzukommen* zunächst genau in die entgegengesetzte Richtung. In der Tat läßt sich die Bewegung, die Benjamin im *Passagenwerk* beschreibt, als ein strategischer Schritt zurück in jene Bereiche der Kultur des 19. Jahrhunderts begreifen, die eine rationalistische und rationalisierende Moderne, wie sie Giedion propagiert, schlichtweg eliminieren möchte. Benjamins Absichtserklärung, „ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustößen“ (S. 281), offenbart dabei einerseits ein Überkommen wenigstens mit dem grundlegenden Gesichtspunkt der neu-sachlichen Avantgarden, denen der historische Prozeß synonym mit einer fortschreitenden Rationalisierungstendenz ist. Benjamins Interesse an den obsoleten Dingen setzt ja zunächst voraus, daß wachsende Obsoleszenz tatsächlich mit (technischem) Fortschritt einhergeht. Andererseits weicht Benjamin aber gerade in diesem Interesse für das Obsolete von den modernistischen Rationalistern ab, denen eine rückstandsfreie Verklappung der „Verschüttungen“ am liebsten wäre.<sup>20</sup> Architekturgeschichtlich betrachtet handelt es sich beim Bereich des Obsoleten, dem Benjamin sein Interesse widmet und an dessen Obsoleszenz er nicht zweifelt, einerseits um die Strata (historischer) Bekleidung, die die Giedionsche Moderne in ihrem Projekt der Freilegung der Konstruktion abräumen möchte; im *Passagenwerk* kommen diese vor allem in der Figur des Interieurs zum Zug. Andererseits um die veralteten und altmodischen Vorläufer moderner Konstruktion – verkörpert im Hauptgegenstand von Benjamins Schrift, nämlich den Pariser Passagen. Nicht unähnlich der Figur des Engels aus den Thesen über den Begriff der Geschichte, wendet sich Benjamin diesen Deponien historischen Schutts zu. In einem Vorgriff auf Horkheimers und Adornos Annahme, daß jede Form rationalisierender Aufklärung auch neue Formen des Mythos hervorbringt, denen sich die Kritik zu widmen habe, weil sie sich nicht einfach von selbst erledigen, fokussiert Benjamin „Kritik“ des 19. Jahrhunderts“ (S. 493) genau den Bereich des „narkotischen Historismus“ und der „Maskensucht“ (S. 493), in denen die bauliche Produktion der Epoche eben nicht das Erwachen zu neuer Klarheit und Transparenz feiert, sondern „Traumhäuser des Kollektivs: Passagen“ (S. 511) errichtet, in denen das „Kollektivbewußtsein in immer tieferen Schläfe versinkt“ (S. 492). Das *Passagenwerk* versteht sich damit als notwendiges mytho-kritisches Komplement zur architektonischen Aufklärung, die *Bauen in Frankreich* leistet.

<sup>20</sup> Giedion, *Bauen* (wie Anm. 1), S. 1.

### Von Giedions zu Benjamins Gleichung

Mit dieser Perspektivverschiebung gegenüber der Position Giedions geht Benjamins Korrektur an dessen Axiom von der *Rolle des Unterbewußtseins* einher, die die Konstruktion im 19. Jahrhundert spielte. An der Stelle, an der Benjamin diesen Satz im *Passagenwerk* zitiert, kommentiert er: „Setzt man nicht besser ein: die Rolle des körperlichen Vorgangs, um den sich dann die ‚künstlerischen‘ Architekturen wie Träume um das Gerüst des physiologischen Vorgangs legen?“ (S. 494)

Zunächst verweist Benjamin mit dieser Formulierung ganz basal auf das Faktum einer Ausdifferenzierung moderner Baupraxis in einen eher konstruktionsbezogenen und einen eher gestaltungsbezogenen Sektor, deren erster nicht mehr von den Architekten, sondern von der historisch jüngeren Profession der Ingenieure verwaltet wird. Die Industrialisierung des Bauens ermöglicht und erzeugt einen explosionsartigen Anstieg konstruktiver Tätigkeit, die der gestalterischen Kontrolle der Architekten rasch entläuft. Der „Überreichtum technischer Verfahren und neuer Stoffe, mit denen man über Nacht [...] beschenkt worden“ (S. 213) ist, überfordert die Kapazitäten des Berufsstandes, der traditionell mit der Errichtung von Häusern betraut war, und führt zu einer Spaltung in ‚Künstler-/Architekten und ‚Konstrukteure‘/Ingenieure. – „Die Halle au blé“, zitiert Benjamin Giedion, „erhielt 1811 ihre komplizierte Konstruktion aus Eisen und Kupfer ... durch den Architekten Bellangé und den Ingenieur Brunet. Es ist unseres Wissens das erste Mal, daß Architekt und Ingenieur nicht mehr in einer Person vereinigt sind ... [..]“ (S. 215).<sup>21</sup> Von nun an gilt, was ein Pariser Chanson aus dem frühen 19. Jahrhundert, den das *Passagenwerk* zitiert, auf den Punkt bringt: „L'industrie est rivale des arts“ (S. 83). In den infrastrukturell-industriell ausgerichteten Ingenieurschulen stehen die Fertigkeiten des Architekten nicht auf dem Lehrprogramm. Dessen Ausbildung wiederum vollzieht sich nun an den *Écoles des Beaux-Arts*. Seine Arbeit wird in dem Maße, in dem ihm die industriell-konstruktiven Kompetenzen entzogen werden, immer stärker zu einer ‚künstlerischen‘, von der *hardware*-Entwicklung abgekoppelten Tätigkeit.<sup>22</sup>

Über diese historische Diagnose hinaus, für die der Autor von *Bauen in Frankreich* als Gewährsmann fungiert, bedeutet Benjamins Korrektur des Giedionschen Axioms aber auch eine echte epistemologische Verschiebung gegenüber der Parallelisierung von Konstruktion und Unbewußtem, die Giedions Schrift zugrunde liegt. Mit der Einführung der neuen Variable

<sup>21</sup> Das Zitat bei Giedion S. 20.

<sup>22</sup> Vgl. *Passagen-Werk*, S. 217.

„körperlicher Vorgang“ in die Gleichung von architektonischer und psychischer Produktion vollzieht Benjamin einen entscheidenden Schritt fort von Giedions Denken erstens bezogen auf die Interpretation (moderner) Technik und zweitens hinsichtlich der Relevanz interpretatorischer Tätigkeit für eine Auseinandersetzungen mit dem Mythos in modernen Gesellschaften, wie er sich zum Beispiel in der phantasmagorischen historistischen Produktion des 19. Jahrhunderts ausdrückt.<sup>23</sup>

Erstens reiht sich Benjamin damit in eine Folge theoretischer Entwürfe ein, denen Konstruktion, Technik bzw. maschinelle Anordnungen zum Modell oder Analogon für körperliche, aber auch psychische Dynamiken werden. Es sei an Freuds hydraulisches Modell der Psyche erinnert, an Lacans Korrelation von Sprache und Kybernetik, an dessen spätere Verwendung des *automaton*-Begriffs, oder auch an Deleuze' und Guattaris Konzept der Wunschmaschinen.<sup>24</sup> Diese zunächst wenig erstaunliche Beobachtung führt im Umkehrschluß zu der vielleicht überraschenderen Einsicht, daß Benjamins Zugriff auf den Bereich moderner Technik genau genommen rigoroser, ja rigoristischer ist als derjenige Giedions. Während dem Denken Giedions die Technik in Form moderner architektonischer Konstruktion als verdrängter Bewußtseinseinhalt zugänglich, d. h. qua Interpretation erschließbar und darstellbar ist, ist eine derartige Erschließung aus der Warte Benjamins

<sup>23</sup> Der Begriff des körperlichen Vorgangs findet sich bei Freud wortwörtlich in der Traumdeutung, und zwar in Abgrenzung der Psychoanalyse gegenüber der „herrschende[n] Traumtheorie, welche im Traum einen ‚körperlichen‘ Vorgang“ sehe, insbesondere gegenüber Binz' Schrift *Über den Traum* von 1878. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. 1972, S. 99 f., hier S. 100. Freuds Vorwurf zielt dabei auf den biologisch-somatischen Reduktionismus seiner Vorläufer, „Den Traum, der doch immerhin eine Leistung des Seelenorgans bleibt, als einen körperlichen Vorgang zu bezeichnen, hat aber auch einen anderen Sinn. Es ist die *Wärde* eines psychischen Vorgangs, die damit dem Träume abgesprochen werden soll.“ Ebd. Das Kapitel V.c der Traumdeutung über die somatischen Traumquellen belegt, daß Freud ein umgekehrter Reduktionismus nicht zur Last gelegt werden kann. Vgl. S. 228-246.

<sup>24</sup> Vergleiche Freuds frühen „Entwurf einer Psychologie“ in: Sigmund Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London 1950, S. 371-466; Lacans Ausführungen zur Kybernetik im Kapitel „Psychoanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage“, in seinem *Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954-1955, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1978, S. 339-354. Zum *automaton* *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1973, S. 53-62. Zu den Wunschmaschinen verglicke das erste Kapitel „Les machines désirantes“ von Gilles Deleuze und Félix Guattaris *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris 1972, S. 7-59.

ausgeschlossen.<sup>25</sup> Der körperliche Vorgang ist, analog zum Trieb und im Gegensatz – zum Beispiel – zur Traumarbeit, eben gerade nicht Gegenstand hermeneutischen Zugriffs. In der Konsequenz bedeutet das, daß – Benjamin zufolge – Deutung im Bereich der Technik nichts zu suchen habe, weil sie hier nicht fündig wird.<sup>26</sup>

Mit dieser Annahme erweist sich Benjamin als echter Vorläufer unserer zeitgenössischen Medientheorie, zum Beispiel der Kittler-Schule, die gerne das Lacansche Register des nichtinterpretierbaren Realen mit demjenigen der technologischen Hardware parallelisiert und darin durchaus immer noch von der modernen, unversöhnlichen Scheidung von Kunst und Konstruktion markiert ist: Technische „Medien, im Unterschied zu Künsten, sind eben nicht darauf beschränkt, mit dem Gitter des Symbolischen zu arbeiten“, so Kittler in *Grammophon, Film, Typewriter*.<sup>27</sup> Und weiter, mit Verweis auf einen Klassiker der Medientheorie: „Medien zu verstehen, bleibt – trotz *Understanding Media* im Buchtitel McLuhans – eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.“<sup>28</sup> Denn erst die technischen Medien sind es, die, im Gegensatz zu bewußtseins(rück)gekoppelten Praktiken wie der Schrift den „physiologische[n] Zufall“, die reale „stochastische Unordnung der Körper“ zwar aufzeichnen, aber nicht verstehbar machen.<sup>29</sup>

Wenn Benjamin im *Passagenwerk* mit seiner Korrelation von Technik und körperlichem Vorgang zumindest partiell in eine ähnliche Richtung spekuliert, so wertet er doch interpretative Tätigkeit als solche nicht ab. Sie wird im Gegenzug sogar um so wichtiger in der Auseinandersetzung mit der imaginären Produktion des 19. Jahrhunderts, in dessen „narkotische[m] Historismus, seiner Maskensucht“ er „doch ein Signal von wahrer historischer Existenz“ (S. 493) erkennt. Benjamins Intervention sucht sich dabei ihren

<sup>25</sup> Technikinterpretation nach Giedion bestünde einerseits in der Aufhebung ihrer historistischen Verdrängung, andererseits in ihrer Darstellung durch das Neue Bauen, das ja sein konstruktives System offenlegen soll.

<sup>26</sup> Wenn es Giedion also um die Wiederaneignung des verdrängten Bewußtseinseinhalts ‚moderne Technologie‘ geht, so situiert sich die Benjaminsche Kulturtherapie eher auf einer Ebene, die die Einsicht in die Existenz moderner Technologie als hochdynamischer Kraft, vergleichbar dem Trieb, anstrebt, deren Wirksamkeit es zu realisieren und zu akzeptieren gelte. Die psychoanalytische Parallele wäre hier vermutlich am ehesten im Lacanschen Diktum „As-tu agis en conformité avec ton désir?“ zu suchen. Vgl. Jacques Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1986, S. 359-375, hier S. 359.

<sup>27</sup> Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 21.

<sup>28</sup> S. 5.

<sup>29</sup> S. 28.

Weg als Interpretation der Oberflächen und Fassaden der Epoche, mit anderen Worten: als Interpretation ihrer imaginären Interfaces. Das dieser Methode zugrundeliegende Modell läßt sich nicht mehr mit demjenigen Gediens bzw. des frühen Freud vergleichen, die eine sichere binäre Trennung von pathogenem, verdrängendem Material (Bekleidung) und verdrängtem Inhalt (Konstruktion) kennen. Vielmehr begreift Benjamin die Traumproduktion des 19. Jahrhunderts als zu deutendes Stratum, in dessen Faktor unbewußte Botschaften codiert sind, die nicht wie ein verborgener Schatz unter diesen Schichten begraben liegen, sondern in ihnen residieren. Damit sind interpretativer und therapeutischer Erfolg genauso wenig voneinander zu trennen wie Struktur bzw. Form der Äußerung vom Gehalt der unbewußten Artikulation.

#### Von den Wissenschaften der Tiefe zur Analytik der Flächen und zur Analyse als Prozeß

De facto vollzieht sich mit der Einführung dieser neuen Methode, deren Programmatik laut Benjamin darin besteht, „die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern“ (S. 281), eine Verschiebung fort von den Wissenschaften der Tiefe hin zu einer Analytik der Flächen. Das Modell des Vexierbildes erlaubt es nämlich, im Gegensatz zum archaischen Paradigma der Verschüttung, Verborgenheit als einen Modus der Einschreibung und nicht als einen der materiellen Verhüllung zu denken. Was im Vexierbild, nach Benjamin Schematismus der Traumarbeit, zunächst unsichtbar bleibt, liegt ja nicht ‚hinter‘ ihm, sondern bleibt aufgrund seiner spezifischen Art der Integration in die Faktor des Bildes (un)sichtbar.<sup>30</sup> Die zur Jahrhundertwende allseits bekannten Kippfiguren – ein Synonym für die Bezeichnung Vexierbild –, verstecken zum Beispiel einen Kelch zwischen zwei symmetrischen Profilen, indem sie ihn zunächst als weißen Hintergrund zweier im Vordergrund situierter schwarzer Silhouetten-Figuren erscheinen lassen. In ein und derselben Bewegung aber bilden sie den Kelch eben auch ab, und zwar – genau wie Benjamin schreibt –, indem sie die eine Figur in die Konturen der anderen einschreiben. Beide Stadien, dasjenige der Unsichtbarkeit und dasjenige der Sichtbarkeit des Kelches, sind dabei Funktionen ein und derselben Flächenkonstellation. In einem Vexierbild werden das Medium der Darstellung einer Botschaft und dasjenige ihrer Verhüllung damit identisch.

<sup>30</sup> Vgl. zum Schematismus der Traumbilder *Passagen-Werk*, S. 281.

In seinem Aufsatz *Zum Bilde Prousts* hat Benjamin diese Konstellation in ein räumliches Verhältnis versetzt und dafür das Modell des eingerollten Strumpfes gefunden, der, Gegenstand unablässigen Kinderspiels, „Tasche und ‚Mitgebrachtes‘ zugleich ist“.<sup>31</sup> Auch wenn Benjamin mit dieser Struktur zunächst *scheinbar* ein Tiefenmodell einführt, so handelt es sich bei der Tiefe in diesem Fall eben um genau das: den Schein *der*, aber auch den Schein *als* Tiefe, der als Funktion der durchlaufenden Oberfläche des Strumpfes zustande kommt, jedoch genauso gut wieder aufgelöst werden kann.<sup>32</sup> Das Textil des Strumpfes erstreckt sich hier über Innen und Außen, über Inhalt und Tasche, und kann deswegen nicht, wie in Giedions Modell, sauber binär in verdrängten/verborgenen Inhalt und verdrängendes/verbergendes Material gespalten werden.

Das Spiel, mit dem sich die Kinder dem Strumpf widmen, seine wiederholte Entleerung von und Wiederaufladung mit Inhalt, verweist dabei auf einen wesentlichen Aspekt, der mit den Analytiken der Fläche einhergeht: denjenigen der Verzeitlichung. Den Kindern kommt es eben genau nicht darauf an, einen diskreten Inhalt aus der Strumpftasche zu bergen. Im Gegenteil, sie wissen genau, daß am Ende des Ausrollvorgangs kein zweites Objekt auf sie wartet, sondern der wieder in seinen Flächenzustand verwandelte Strumpf. Relevant wird hier, so wird von Benjamin betont, der Prozeß des Spiels zwischen Fülle und Leere, nicht das fixe Objekt an dessen scheinbarem Ende.<sup>33</sup> Auf dieses Faktum haben Benjamin-Leser wiederholt hingewiesen, so zum Beispiel Carol Jacobs, die feststellt, die Kinder wüßten von Beginn „[...] the apparent container is empty. It is not their desire for a content which they have difficulty satisfying: they are obsessed with the *goalless* desire to repeat the game of transforming pocket and contents into the stocking [...]“<sup>34</sup> oder Bettine Menke, die vom Enthüllen als Fülle des

<sup>31</sup> Walter Benjamin, „Zum Bilde Prousts“, in: ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), Bd. 2, Frankfurt a.M. 1991, S. 310-324, hier S. 314.

<sup>32</sup> Vgl. auch Benjamins Bestimmung des Scheins im Schönen als das, was „wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt“; Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 605-653, hier S. 639.

<sup>33</sup> In seinem Aufsatz schreibt Benjamin, daß die Kinder „sich nicht ersätigen können, dies beides, Tasche und was drin liegt, mit *einem* Griff in etwas Drittes zu verwandeln, in den Strumpf“, Benjamin, „Zum Bilde Prousts“ (wie Anm. 31), S. 314.

<sup>34</sup> Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin*, Baltimore/London 1978, S. 95 (Herv. Ph.E.). – Freilich wäre, der Genauigkeit halber, anzufügen, daß die Tasche vor ihrer Ausleerung durch- aus nicht leer, sondern voll ist. Ihr Inhalt aber ist eben kein separates zweites Objekt, sondern sie selbst.

Vorgangs spricht.<sup>35</sup> Die Lektüre-, Interpretations- und Therapieprozesse, die sich mit der Analytik der Flächen verknüpfen, sind also autotelischer Natur, erreichen ihr Ziel nicht am Ende oder jenseits des Vorgangs, sondern als Vorgang.

Im Kontext des Freudischen Denkens findet sich diese zunehmende Orientierung am Prozeß im Selbstentwurf der „Psychoanalyse als narratives Unternehmen“, der, wie Plathaus zeigt, im Lauf der Zeit denjenigen von der „Psychoanalyse als neue[r] Wissenschaft der Tiefe“ ablöst oder diesen wenigstens komplementiert.<sup>36</sup> Passagen wie jene aus dem *Unbehagen in der Kultur*, die die Struktur der Psyche zunächst auf die historischen Schichten Roms abbildet, die Lage für Gegenstand archäologischer Ausgrabung werden, führen vor, daß auch die Freudische Theorie zum Austragungsort einer Krise der Tiefen- bzw. Schichtmodelle wird. In dem Moment nämlich, in dem die „phantastische Annahme“ gemacht wird, „Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen“, kollidiert das archäologische Konzept mit der Freudischen Entdeckung, „daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann“, also mit der grundlegenden Einsicht in die Existenz eines Unbewußten, das zwar nicht erinnert werden kann, aber latent eben doch höchst wirksam ist.<sup>37</sup> Alle zerstörten Gebäude müßten also an der selben Stelle noch stehen wie ihre Nachfolger, die intakten eingeschlossen. „Es hat offenbar keinen Sinn, diese Phantastie weiter auszuspinnen“, gesteht Freud ein, „sie führt zu Unvorstellbarem, ja zu Absurdem.“<sup>38</sup> Implizit ist damit gesagt, daß das Unbewußte eben nicht durch ein Gesetz der topologischen Unvereinbarkeit strukturiert ist, wie es den empirischen Raum beherrscht: „derselbe [empirische] Raum verträgt nicht zweiteilei Ausfüllung“, das Unbewußte dagegen schon.<sup>39</sup> Für die Psyche bedarf es deswegen einer anderen konzeptuellen Modellierung, und diese ist – eine Fläche: „Wenn wir das historische Nacheinander räumlich darstellen wollen, kann es nur durch ein Nebeneinander im Raum geschehen [...]“.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Vgl. Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, München 1991, S. 263-264. Dort wörtlich: „Mit dem ‚Entrollen‘ wird [...] ein [...] Modell [...] entworfen, das in Benjamin's Aufsatz über Proust in der Figur des ‚Bildes‘ auftritt. Denn dieses ist ein ‚Drittes‘, das zugleich ‚Hülle‘ und ‚Inhalt‘, Tasche und Mitlegebrachtes ist.“

<sup>36</sup> Plathaus, *Höllenfahrten* (wie Anm. 17), S. 12.

<sup>37</sup> Sigmund Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“, in: *Studienausgabe* (wie Anm. 15), Bd. 9, Frankfurt a. M. 1974, S. 191-270, hier S. 201 f.

<sup>38</sup> S. 203.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

Mit der fortschreitenden Ersetzung des Bildes „einer stratifizierten Tiefenstruktur“, „dominiert durch Metaphern aus dem geologischen Bereich“, zunächst durch jenes der archäologischen Ausgrabung, schließlich aber durch das der Unterwelt, schwenkt dann auch die Freudische Theorie und Therapie auf ein prozeßorientiertes Modell um.<sup>41</sup> Gegenüber der geologischen oder archäologischen Tiefe bietet der mythische Abgrund der Unterwelt nämlich einen entscheidenden Vorteil: Qua seines Status als Mythoschem ist er schon immer an starke narrative Schemata angeschlossen. Mit der Vorstellung der Unterwelt geht seit jeher diejenige der Unterweltreise einher, und genau diesen Konnex greift die Psychoanalyse auf: „Wenn die Unterwelt eine treffende Metapher für das Unbewußte abgibt, so ist die Unterweltreise Metapher für das Vorgehen der Psychoanalyse als eines therapeutischen wie theoretischen Prozesses.“<sup>42</sup> Über die Konstellation von Unterwelt und *katabasis* läßt sich damit die entscheidende „Verknüpfung von Topik und Prozessualität [...] in der Figur der Geschichte“ herstellen, mit der die Psychoanalyse die Relevanz ihres eigenen Vorgangs (als narrativem) unterstreicht und die Tiefe nunmehr als Anlaß und Generator für Narration interpretiert.<sup>43</sup>

Während sich also einerseits zunehmend prozeßorientierte Theorie- und Therapiekonzepte durchsetzen, bildet sich parallel eine neue Metaphorik der Analyse heraus. Wenn vexierbildhafte Flächen die Schichtungsmodelle ablösen, wird auch die interpretatorische Arbeit nicht mehr als Ausgrabung bzw. Bergung aus der Tiefe konzipiert, sondern als eine perspektivische Verschiebung, als ein optisches Einstellungsproblem. Die von Benjamin postulierte Entzifferung der Konturen des Banalen verweist dabei ebenso sehr auf sein eigenes Projekt einer physiognomischen, also oberflächenorientierten Analyse wie auf Lacans Lektüre der Poeschen Erzählung vom *Purloined Letter*, in der der entworfene Brief bekanntlich gerade nicht qua materialer Verhüllung, sondern – zweimal! – paradoxerweise durch seine offener Sichtbarkeit verborgen wird: einmal auf dem Tisch der Königin, das andere Mal im Appartement des Ministers D. In beiden Fällen geht der Brief eine Mimikry-artige Beziehung mit seiner Umgebung ein und verschwindet in, nicht aber unter der Oberfläche: „on est aveugle à ce qu'on a sous les yeux“, schreibt Lacan später.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Zitiert wird Plathaus, *Höllenfahrten* (wie Anm. 17), S. 58. Zur Verschiebung vom archäologischen Paradigma zu jenem der Unterwelt bei Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ (wie Anm. 37), vgl. Plathaus S. 65-76.

<sup>42</sup> S. 13.

<sup>43</sup> S. 59.

<sup>44</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire IV – La relation d'objet, 1956-1957*, hg. von Jacques-Alain Müller, Paris 1994, S. 326. Einschlägig Jacques Lacan, „Le séminaire sur „La

Poes Urtext der modernen *detective story*, auf den sich Lacan beruft, wird damit als Allegorie des Konfliktes zweier aufeinanderfolgender historischer Paradigmen der Detektion lesbar. Der Erfolg des Meisterdetektivs Dupin bestünde darin, daß er sich – im Gegensatz zu den immer noch am Tiefenmodell orientierten Polizeibeamten – nicht vom Minister D. täupieren läßt, der schon auf das Flächenmodell der Verbergung umgestellt hat. Die polizeiliche Suchstrategie hingegen gilt der Tiefe und den Höhlungen:

[...] we searched every where. [...] We examined, first, the furniture of each apartment. We opened every possible drawer [...]. The thing is so plain. There is a certain amount of bulk – of space – to be accounted for in every cabinet. [...] After the cabinets we took the chairs. The cushions we probed with the fine long needles you have seen me employ. From the tables we removed the tops.

Denn:

Sometimes the top of a table, or other similarly arranged piece of furniture, is removed by the person wishing to conceal an article; then the leg is excavated, the article deposited within the cavity, and the top replaced.<sup>45</sup>

Vergebens, natürlich. Während die Polizei das Quartier des Diebes immer noch auf seine Tiefen hin untersucht, hat Dupin, eben nicht *dupé*, schon erkannt, daß die neuen Methoden, denen es beizukommen gilt, in einer Ca-mouflage an die überfüllten Oberflächen bestehen, die in den Interieurs des 19. Jahrhunderts proliferieren.

Benjamins Architekturanalyse, wie sie sich im *Passagenwerk* ausdrückt, tendiert eindeutig zur Methode solcher Oberflächendechiffrierung. Ihre beiden wesentlichen Gegenstände, das bürgerliche Interieur und die Passage, bilden dabei bis zu einem gewissen Grad auch den Konflikt zwischen tiefen- bzw. kernorientierten und flächig ausgelegten Denkmodellen ab. Im folgenden wird nun zu zeigen sein, daß Benjamin mit der Privilegierung einer historischen Epistemologie, die sich am Modell der Passage ausdrückt, auch den wesentlichen Schritt zu einer Methode der Analyse und der Auseinandersetzung vollzieht, der Zeitlichkeit, verstanden als passagere Prozessualität, wichtiger Gegenstand, aber auch integrales Element ihrer eigenen Verfassung ist.

„Lettre volée“, in: *Écrits* 1, Paris 1966, S. 19-75. Außerdem Edgar Allan Poe, *The Purlined Letter*, in: *The Collected Works*, Bd. 3, hg. von Thomas O. Mabbott, Cambridge, Mass./London 1978, S. 972-997.  
45 S. 979.

## 2. Zum Gehalt der Architekturanalyse im *Passagenwerk*

Hohlformen: Interieur, Gehäuse, leere Mitte

Mit der Untersuchung des bürgerlichen Interieurs verbindet sich für Benjamin zunächst eine generelle Reflexion zur Problematik des Wohnens:

Das Schwierige in der Betrachtung des Wohnens: daß darin einerseits das Uralte – vielleicht Ewige – erkannt werden muß, das Abbild des Aufenthalts des Menschen im Mutterschoße; und daß auf der anderen Seite, dieses urchigentlichen Motivs ungeachtet, im Wohnen in seiner extremsten Form ein Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts begriffen werden muß. Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. (S. 291 f.)

In dieser Form des Wohnextremismus liegt für Benjamin ein entscheidender Schlüssel fürs Verständnis der Innenarchitektur des 19. Jahrhunderts, und zwar genau in jener Figur, in der sich ihm Ur- und rezente Geschichte aufeinander abbilden, nämlich der des Gehäuses. Die übermäßig ausgestafferten Wohnungen, die unter den zahlreichen Lagen von Draperien, Überzügen und Polsterungen konstruktiv versteiften Möblierungen interpretiert Benjamin, im Konsens mit der modernistischen Architekturkritik an der Epoche, als Panzerungen.

In genau diese Richtung führt zum Beispiel Adolf Behnes Analyse des Ideals der ‚Apartheit‘ in den Einrichtungen des 19. Jahrhunderts, die Benjamin im *Passagenwerk* zitiert. Behne konstatiert, daß sich in dieser Epoche

[...] auch in der Art, die Dinge zu stellen und zu legen, das Aparte durchsetzt [...]. Der Teppich [...] liegt schräg, übereck. Die Stühle [...] stehen schräg, übereck. [...] Aber wenn wir dieser Neigung, die Gegenstände schräg und übereck zu stellen, auf Schritt und Tritt in allen Wohnungen [...] begegnen – und das tun wir –, dann kann es nicht Zufall sein ... (S. 285)

Diese Neigung zum Aparten liest Behne einerseits als ästhetische Abhebungsstrategie für den in die Schräge gerückten Gegenstand, andererseits aber auch als Reminiszenz an alte verteidigungsstrategische Aufstellungen. Das Bürgertum sieht Behne damit in der Wohndefensive:

Um ein Stück Boden zu verteidigen, stelle ich mich zweckmäßig übereck, weil ich dann freien Ausblick nach zwei Seiten habe. Deshalb sind die Bastionen der Festung als vorspringende Winkel gebaut ... [...] So wie sich der Ritter, wenn er einen Angriff wittert, a parte stellt, in Ausfallstellung [...], ordnet Jahrhunderte später hier noch der harmlose Bürger seine Kunstgegenstände [...]. (S. 285)

Für Benjamin ist es denn auch nur ein kleiner Schritt, eine solche Interpretation mit den Klassenkampftheorien eines Lukács zu verbinden, der das Bürgertum auf zwei Seiten zwischen feudaler Aristokratie und Proletariat

ingekeilt sieht.<sup>46</sup> Wenngleich Benjamin zu solch eher kruder Rhetorik auf Distanz geht, so teilt er doch die – auch architektonische – Diagnose, daß sich hinter den pompösen Abschottungen und gehäuseartigen Panzerungen des Interieurs des 19. Jahrhunderts die historische Obsoleszenz der Bourgeoisie schon lange anbahnt, deren auch symbolische Machtbasis erodiert: „Nihilismus ist der innerste Kern der bürgerlichen Gemüchlichkeit“ (S. 286).

Mit der Rede vom Nichts, das sich im Kern der bürgerlichen Gesellschaft ausbreitet, läßt Benjamin die Figur des Gehäuses – ganz in der Manier der für seine Analyse paradigmatischen Vexierbilder – umschlagen. Dabei macht er eine ihrer Qualitäten sichtbar, die von derjenigen der Panzerung nicht zu trennen ist: ihre Hohlheit. Wie eine Muschel oder ein verlassenes Schneckenhaus umfaßt und überdeckt die Kruste des Gehäuses einen Leerraum. Wo die Giedionsche Kritik des 19. Jahrhunderts wenigstens noch die verdrängte konstruktive Basis der Epoche hinter den Fassaden ausmacht, enthüllt sich solcher Kulturkritik einfach gar nichts mehr, und dieses Nichts wird zum Ausweis der Obsoleszenz eines maroden, wortwörtlich ausgehöhlten Systems, so etwa in der Rede vom „Imperialismus, der sich breit und hoch ausspannt“ (S. 116) wie eine Krinoline.

Tatsächlich zitiert Benjamin hier einen gängigen Topos der modernen Kulturkritik, sei es an der viktorianischen Kultur des 19. Jahrhunderts, sei es an der post-traditionellen Moderne allgemein, sei es von linker oder von rechter Seite. Die Figur des Nichts in der Hülle, des leeren Zentrums oder der verlorenen Mitte ist wirkmächtige Verbilligung, wenn es darum geht, scheinbar überlebte und aus dem Lot geratene gesellschaftliche Zustände zu denunzieren. Wortwörtlich findet sich der Topos unter anderem bei Musil, der im *Mann ohne Eigenschaften* die Wiener Hofburg als „ein großes Gehäuse mit wenig Inhalt“ beschreibt, und damit ein Bild der ihrer Hochzeit nachgeisternden, ehemals absoluten Monarchie entwirft, die kurz vor ihrer Abschaffung steht.<sup>47</sup>

Ähnlich Broch, der den Kaiser Franz Joseph I in einem „Gehäuse der Einsamkeit“ gefangen sieht.<sup>48</sup> Diesem korrespondiert Brochs Darstellung der österreichischen Kaiserloge, Institution an sämtlichen Theatern im Habsburgischen Reich, die zu jeder möglichen Vorstellung dem Herrscher oder seiner Entourage den besten Platz des Hauses garantierte, in den aller-

<sup>46</sup> Vgl. *Passagen-Werk*, S. 285.

<sup>47</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 84.

<sup>48</sup> Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, hg. von Paul Michael Lützel, Frankfurt a. M. 2001, S. 67. Vgl. zum Gehäuse auch Wohlfahrt, „Construction has the Role of the Subconscious“ (wie Anm. 14), S. 145f., wo der Autor einen Vergleich des Topos bei Benjamin und Weber unternimmt.

meisten Fällen aber natürlich unbesetzt blieb. In einer Umschlagsbewegung, die genau parallel zur Benjaminischen verläuft, konstatiert Broch: „Für ein wahrhaft sehendes Auge freilich wirkte diese ständig unbenützte, ständig verdunkelte Loge eher als Museumstück, ja eigentlich [...] als ein Symbol für das leergewordene Schema der monarchischen Barockgeste.“<sup>49</sup> Mit den Begriffen der Entleerung und der Schematisierung liefert Broch die Stichworte für die Formulierung, die seine Kritik am 19. Jahrhundert auf den Punkt bringt, nämlich die Rede von der „Vakuum-Architektur“ – wenn „je Armut durch Reichtum überdeckt wurde, hier geschah es“.<sup>50</sup> Das Nichts, das von den Fassaden überdeckt wird, diese aber nicht deckt, ihnen keinen Kredit verschafft, ist ihm dabei einerseits eines der sich zersetzenden absolutistisch-monarchischen Machtform, andererseits eines der ethischen Orientierung. Im leeren Zentrum liegt ein „Wert-Vakuum“, das nach Broch das Resultat des Säkularisierungsprozesses sei, der den „Zentralwert des Glaubens“ erodieren lasse, ihn aber durch keine neuen Orientierungen ersetze, sondern bloß durch spektakuläre Inszenierungen kompensiere: „wo die neuen Bürgerstädte nach einem neuen Gemeinschaftszentrum als Kathedralen-Ersatz fahndeten“ finden sie nur die „Place de l'Opéra“, die sie „zu solcher Würde zu erheben“ wünschen – vergeblich.<sup>51</sup>

Jeglicher politischer Übereinstimmung mit Broch unverdächtig kommen die Ausführungen des nationalreaktionären bis nationalsozialistischen Katholiken Sedlmayrs, wenigstens was die Diagnose angeht, zu ähnlichen Ergebnissen. Im *Verlust der Mitte* konstatiert er, die moderne Architektur – beginnend mit dem 19. Jahrhundert – stünde „im Leeren“ und als „etwas Ausgehöhletes“, als reines „Gewand“ und „bloße Dekoration“, seitdem die Kirche ihre baulich wie ethisch zentrierende Funktion eingebüßt habe: „Die Kirche ist nicht mehr imstande, einen festen Typus des Kirchengebäudes hervorzubringen. Sie tastet unentschieden nach leeren Gehäusen, um in ihnen Halt zu finden.“<sup>52</sup> Jeglicher Bautätigkeit, die den Ansprache habe, „die Stelle der alten, großen, sakralen Architektur einzunehmen und eine eigene Mitte zu bilden“, hafte „das Wesenlose einer Geisterbeschwörung“ an.<sup>53</sup>

Selbst Adorno, dessen Analyse des Interieurs in seinem Kierkegaard-Buch wesentlicher Stichwortgeber für Benjamins Interpretation ist, zeigt sich bei aller dialektischen Komplexität seiner Argumentation letzten Endes

<sup>49</sup> Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* (wie Anm. 48), S. 52.

<sup>50</sup> S. 40 und 7.

<sup>51</sup> S. 41.

<sup>52</sup> Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948, S. 17-19.

<sup>53</sup> S. 16 und 18.

wohl auch nicht frei von der Figur der verlorenen Mitte. Adorno liest es als Ausweis der „Not des beginnenden hochkapitalistischen Zustands“, daß in Kierkegaards Schriften symptomatisch „[o]bjektlose Innerlichkeit [...] objektive Geschichte“ aus- und sich damit einschleife.<sup>54</sup> Es formieren sich „Enklaven isolierter Innerlichkeit“, es entsteht eine eben gehäuseartige Form der Intertorität, „deren Verschluss Übergeschnappt ist“.<sup>55</sup> Auslöser für diesen Einschluss des Selbst, der Adorno ein Ausschluss der Geschichte ist, sei „die Erkenntnis der Verdinglichung des gesellschaftlichen Lebens, der Entfremdung des Menschen von einer Wirklichkeit, die bloß noch als Ware an ihn herangebracht wird“.<sup>56</sup> Warenform und Entfremdung vom Gebrauchscharakter liest Adorno damit ganz dogmatisch marxistisch als Ursachen einer Kultur des falschen Scheins, die sich im bürgerlichen Interieur ausdrückt, und die dieses rein parataktisch organisiert, so wie das Subjekt dem Bereich der objektiven Geschichte bloß abgeschlossen gegenüber stehe, sich zu ihr aber in keine Beziehung zu setzen wüßte:

Alle Raumgestalten des Interieurs sind bloße Dekoration; fremd dem Zweck, den sie vorstellen, bar eigenen Gebrauchswertes, erzeugt allein aus der isolierten Wohnung, die wieder von ihrem Nebeneinander erst gebildet wird. [...] die vollständige Fata Morgana verfallener Ornamente empfängt ihre Bedeutung nicht durch den Stoff, aus welchem sie gefertigt ist [ – das wäre die material- oder konstruktionsstreue, modernistische Lösung – Ph. E.], sondern aus dem Intérieur, das den Trug der Dinge als Stilleben vereint. Hier werden verlorene Objekte im Bild beschworen.<sup>57</sup>

Diesen Schild eines simulierten Objektbezugs errichtet Subjektivität, die durch Kommodifizierung kolonisiert worden ist: „Das Selbst wird im eigenen Bereich von Waren ereilt und ihrem geschichtlichen Wesen. Deren Scheincharakter ist geschichtlich-ökonomisch produziert durch die Entfremdung von Ding und Gebrauchswert.“<sup>58</sup> Mit dieser Formulierung macht Adorno indirekt die verlorene Mitte deutlich, die seiner Interpretation des Interieurs zugrunde liegt, und der seine Interpretation auch nachtrauert: die angenommene nichtentfremdete Korrelation von Ding und Gebrauch in einem hypothetischen Stand der Unschuld. Im *Passagenwerk* transponiert Benjamin diese strukturelle Annahme eines verlorenen Zentrums zurück in

<sup>54</sup> Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit zwei Beilagen*. Frankfurt a. M. 1966, S. 73 und 61.

<sup>55</sup> S. 61 und 50. – Letzteres eine Formulierung aus Kierkegaards *Krankheit zum Tode*.

Bei Adorno, *Kierkegaard* (wie Anm. 54) nachgewiesen auf S. 258.

<sup>56</sup> S. 73.

<sup>57</sup> S. 81.

<sup>58</sup> Ebd.

die räumlichen Konfigurationen der Appartements des 19. Jahrhunderts und verknüpft dabei die Motive der Panzerung, des Kokons und der Hohlheit: Hier „[...] leben war ein dichtes sich eingewebt, sich eingesponnen haben in ein Spinnennetz, in dem das Weltgeschehen verstreut, wie ausgesogene Insektenleiber herumhängt. Von dieser Höhle will man sich nicht trennen.“ (S. 286)

Übereinstimmend mit Adorno besteht auch für Benjamin ein parataktisches, nicht-integriertes Verhältnis zwischen den Wohnungen des 19. Jahrhunderts und ihren Bewohnern. Denn wenn die Benjaminische Definition des Gehäuses auch beinhaltet, daß dieses „den Abdruck seines Bewohners“ trägt, also von ihm geprägt wird, so stellt das Gehäuse-Werden der Wohnung für ihn doch eben einen Ausnahmefall dar: „Wohnung wird *im extremsten Fall* zum Gehäuse.“ (S. 292, Hervorhebung Ph. E.) Für das bürgerliche Interieur ist genau dieser Sonderfall die Regel. Das Interieur stellt damit den Fall eines Ausnahmezustands des Wohnens dar, der die Epoche in aller Breite kennzeichnet: „Das 19. Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futural des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte [...]“ (S. 292). Der Begriff der Sucht zeigt dabei schon an, daß die Beziehung der Bewohner zu ihrer Bleibe eben keine gesicherte mehr ist, sondern durch einen übermäßigen Aneignungsdrang kom-pensiert werden muß: „Wohnen als Transitivum – im Begriff des ‚gewohn-ten Lebens‘ z. B. – gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist. Es besteht darin, ein Gehäuse uns zu prägen.“ (S. 292) Wenn Wohnen zum Transitivum wird, wenn das Bleiben in eine hektische Aktivität der Aneignung umschlägt, dann bedeutet das impli-zit, daß für Benjamin die Beziehung von Wohnung und Bewohnern ebenso aus dem Lot geraten ist wie für Adorno die von Ding und Gebrauch. Wäh-rend Adornos Analyse allerdings den Scheincharakter der historistischen und exotischen Objekte der bürgerlichen Wohnung der Epoche ebenso in den Vordergrund rückt wie ihre Akkumulation, legt Benjamin den Schwerpunkt auf die zunehmende Auspolsterung der Gehäuse. Wenn den Bewoh-nern ihre Wohnung zu entgleiten droht, so kompensieren sie dies durch die Einrichtung spurenfreundlicher Sekundärmilieus – Etuais, Überzüge, Futte-rale –, in denen der Vorgang der Prägung durch den Bewohner noch einmal stattfinden kann. Es sind „Vorkehrungen, um Spuren aufzufangen und zu bewahren“ (S. 298) und ihr bevorzugtes Material ist „Plüsch – der Stoff, in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken“ (S. 294). Kurz bevor die mo-dernistische Architektur das Bleiben und die Bleiben überkommenen Sinnes wohnungsgeschichtlich erledigt, und die Schalen der Gehäuse löcherig werden wie sich zersetzender Muschelkalk – „Das zwanzigste Jahrhundert machte

mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.“ (S. 292) –, scheint so ein letztes Mal noch die Urform alles Wohnens auf – das Dasein im Gehäuse.

#### Der Bau als Übergang

Das Aufblitzen eines archaischen Moments verbindet sich bei Benjamin auch mit der zweiten architektonischen Formation, der er seine Aufmerksamkeit schenkt, und auf die er noch größeres Gewicht als auf die Analyse des Interieurs legt. Die Rede ist natürlich von der Passage, die ihm bekanntlich als „die wichtigste Architektur des 19ten Jahrhunderts“ (S. 1002) gilt. Wenn im Interieur das Urbild des Wohnens aufscheint, so offenbart sich in der Passage, besonders in ihren frühesten Formen, ein Blick auf die archaischen Strata der gesamten Siedlung, und zwar im Medium ihrer Konstruktion. Benjamin schreibt über die ersten Vorläufer der später eisernen Passagen, die sich noch als ausgedehnte hölzerne Stände und Galerien zwischen die Wohngebäude von Paris setzen:

Die Galerie [...] ist aus Holz. Holz tritt auch bei den gewaltigen Umwandlungen im Bilde der Großstadt transitorisch immer wieder auf, baut mitten in den modernen Verkehr in hölzernen Bauzäunen, hölzernen Planken, die über die aufgerissenen Substruktionen gelegt sind, das Bild ihrer dörflichen Urzeit. (S. 139)<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Die Auslassung, die im angeführten Zitat getätigt ist, birgt den Schlüssel zu einer Reihe interessanter Verweise, die Benjamins Schrift mit mindestens zwei zentralen Korpora des 19. Jahrhunderts thematisch verknüpfen. Vollständig lautet Benjamins Satz, „Die Galerie, die zu den Müttern führt, ist aus Holz.“ Mit der Erwähnung der Mütter könnte erstmals ein Bezug zu Goethes zweitem Faust hergestellt sein, in dem der Held bekanntlich einen Abstieg zu den vorgeschichtlichen Schicksalsgöttinnen, den „Müttern“ unternimmt und auf den Benjamin an anderer Stelle hinweist, „Die Ideen – im Sprachgebrauch Goethes, Ideale – sind die faustischen Mütter.“ (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 [wie Anm. 32], S. 203-430, hier S. 215). Diesen Abstieg bereitet das Drama beziehungsweise durch einen Dialog zwischen Mephistopheles und Faust auf einer „Finstere[n] Galerie“ vor (Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hg. von Erich Trunz, München 1977, S. 190, die Erwähnung der Mütter auf S. 191). Ihre Fortsetzung findet diese Szene dann im Spektakel auf der Bühne des Rittersaals, S. 196-201. Von hier wären das Benjaminsche und das Goethesche Motiv der Unterweltreise zu vergleichen, ebenso beider Interesse für Phänomene des Übergangs, der Transformation, der Passage und des Gestaltwandels. Zu Benjamins Behandlung dieses Themenkomplexes siehe unten. Im Kontext des Goetheschen Denkens wäre wohl bei den morphologischen Schriften sowie bei denen zur Wolkenlehre anzusetzen, die die Transformation verschiedener Wolkentypen zum Gegenstand haben.

Ein wesentlicher Unterschied, der die Erscheinung des konstruktiven Urphänomens Holz – „Holz ist ein archaisches Element im Straßenbild“ (S. 142) – von derjenigen des Urphänomens Gehäuse trennt, liegt ganz offensichtlich darin, daß deren jeweilige Aktualisierungen im 19. Jahrhundert sich in den getrennten Sphären von öffentlichem und privatem Raum manifestieren: die Holzkonstruktion in der Passage, das Gehäuse im Interieur.

Wichtiger aber noch ist die Differenz im jeweiligen Verhältnis, in das sich Passage und Interieur zur Zeitlichkeit der Erscheinung ihrer Urbilder setzen. Das Dasein im Gehäuse ist aufs Bleiben ausgerichtet und das Interieur des 19. Jahrhunderts führt dieses Bleibenwollen gar, wie die Analyse gezeigt hat, zu den verschiedensten Formen des Abkapselns, der Panzerung und der Ossifizierung, also der übermäßigen Stabilisierung. Damit aber steht das Gehäuse dem zeitlichen Modus der Erscheinung seines Urbildes genau entgegengesetzt. Denn dieses Bild zeigt sich ja als temporäres, momentanes Aufblitzen oder Aufscheinen. Mit genau diesem Modus aber stimmt der Bautyp der Passage überein. In Benjamins Schrift verhält sie sich deshalb zur verweigten Zeitlichkeit des Interieurs diametral.<sup>60</sup> Der Modus der Passage ist nämlich, ganz wie ihr Name sagt, der des Übergangs; also ein Modus, der fundamental die eigene Zeitlichkeit oder Verzeitlichung

Der zweite Verweis, der von Benjamins Beschreibung ausgeht, dürfte zu Wagners *Ring* führen, in dem Wotan den Rat der aus dem Boden auftauchenden Muttergöttin Erda sucht (im *Rheingold*), bzw. deren Warnung empfängt (*Siegfried*). Die monumentale Rezeptionsgeschichte des Rings läßt leicht vergessen, daß Wagner seine Opern ursprünglich auch in einen transitorischen Kontext gestellt sehen wollte. Für seinen *Siegfried* erwog der Komponist zunächst eine provisorische Bühne aus Holzplanen und -balken („von Bret und balken“), die nach drei Tagen der Aufführung wieder eingestissen, die Partitur verbrannt werden sollte, so Wagner in einem Brief an Uhlig vom 20. September 1850 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, hier S. 425-426). Vgl. hierzu Andreas Huyssen, „Monumental Seduction“, in: *New German Critique* 69/1996, S. 181-200, insbesondere S. 188. Der Schritt zum transitorisch auftauchenden konstruktiven Urphänomen Holz, wie es Benjamin schildert, ist kein großer.

Mit diesen Verweisen reiht sich das *Passagenwerk* in die Folge der großen Allegorien kapitalistischer Produktion. Der Vergleich mit Wagner macht allerdings von Anfang an auch die Differenzen klar, die Benjamins Unterweltfahrten von denjenigen des 19. Jahrhunderts trennen. Während im *Rheingold* der Abstieg Wotans und Loges ins Reich Mimes das Bild einer unterirdisch-industriellen Produktion stellt, führen die Abgründe der Benjaminschen Passagen immer nur wieder zu dem, was in Wagners Modell nicht figuriert – in den Bereich der Zirkulation. Es kommt ja auch der gesamte Sektor der schweren Industrie im *Passagenwerk* praktisch nicht vor. – Für die Analyse eines Jahrhunderts, das sich wie kaum ein anderes als Epoche der Industrialisierung (selbst) konzipiert, ein bemerkenswertes Faktum.

<sup>60</sup> Man denke auch an Adornos oben dargestellte Diagnose der Geschichtsverweigerung, in die sich die bürgerliche Wohnung begibt.



mythischen zu einer säkularen Gesellschaft entwerfen.<sup>64</sup> Die Theorien des leeren Zentrums bleiben dabei auf einen depressiven binären Wechselmodus beschränkt. Gegenwartsdiagnostisch konstatieren sie den Verlust einer angenehmen früheren stabilen Orientierung im Glauben, prognostisch entkommen sie im Guten wie im Schlechten nicht der Logik ihres eigenen Modells: Entweder die verlorene Mitte muß reaktionär reinstauriert werden (Sedlmayr), oder der Status quo wird eben als einer der negativen Zentrierung affirmiert (Broch, Musil).<sup>65</sup> Im letzteren Fall macht sich das Denken aber strukturell nicht frei vom Modell einer durch die Religion (oder durch eine religiös sanktionierte, absolute Monarchie) stabilisierten, hypothetisch problemfreien traditionellen Gesellschaft, deren Verlust eben nicht in einem Prozeß der Trauer durchgearbeitet, sondern in melancholischer Stasis eingefroren wird.

Das Modell der Passage hingegen erlaubt es, die Beziehung von einer Gesellschaft der Religion und des Mythos zu einer der Säkularität als eben solche zu denken: als Passage, als Übergang, in dem die Herkunft aus dem ersten Stadium und dessen lang anhaltende Wirksamkeit ebenso wenig gezeugnet wird, wie deren Transformation in einen post-religiösen Zustand, aus dem es kein Zurück mehr gibt, der aber auch kein unproblematischer ist. Neben der oben erwähnten kirchenbaulichen Referenz, in der die Passage eben gerade nicht als Ersatzkathedrale begriffen wird, thematisiert Benjamins Architekturanalyse das Problem der Beziehung von Mythos und Moderne anhand von zwei weiteren Beispielen: der Beziehung von Passage und Triumphbogen bzw. Tor einerseits, sowie dem Entwurf der Passagen als Unterwelt des 19. Jahrhunderts andererseits.

<sup>64</sup> Winfried Menninghaus unterstreicht Benjamins Interesse an den Figurationen des Mythischen in den technischen Dingwelten der Moderne. Vgl. Winfried Menninghaus, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986. Ich verweise auf S. 26. Besondere Bedeutung kommt dabei der Architektur zu. Benjamin nennt die Architektur als „wichtigstes Zeugnis der latenten ‚Mythologie‘“ *Pasagen-Werk* (wie Anm. 5), S. 1002. Vgl. auch Menninghaus, S. 27.

<sup>65</sup> Ähnlich Musil und Broch übrigens auch Kracauer, der in seiner *Analyse eines Stadtplans* zum Verhältnis von Zentrum und Faubourgs schreibt: „Breite Straßen führen aus den Faubourgs in den Glanz der Mitte. Sie ist die gemeinte Mitte nicht. Das Glück, das der Armut draußen zugebracht ist, wird von anderen Radien getroffen als den vorhandenen. Doch müssen die Straßen zur Mitte begangen werden, denn ihre Leere ist heute wirklich.“ Siegfried Kracauer, „Analyse eines Stadtplans“ (1928), in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 14-17, hier S. 17.

### Tore zur Unterwelt

Wenn Benjamin die Passagen als Schwellenarchitekturen bestimmt, so ergibt sich ihm hieraus die Verknüpfung zu einem antiken Bautypus, der im imperialen Paris Wiederauferstehung feiert, und der die „mythologische [...] Topographie“ der Stadt prägt (S. 139): das Tor allgemein, der Triumphbogen im besonderen.<sup>66</sup> Das Tor, so Benjamin, habe sich „aus dem Erfahrungskreis der Schwelle [...] entwickelt“ und verwandele den, „der unter seiner Wölbung hindurchschreitet“ (S. 139). Die Schwellenerfahrung stellt damit einen gemeinsamen (ur)historischen Nenner von Tor und Passage dar, und erlaubt es, letztere mit der antiken Formation des Triumphbogens zu verbinden. Benjamins Gewährstext für die Interpretation der römischen *porta triumphalis* ist dabei Ferdinand Noacks in der Bibliothek Warburg gehaltener Vortrag *Triumph und Triumphbogen*, den allgemeinen anthropologischen bzw. ethnologischen Rahmen steckt Arnold van Genneps Klassiker *Les Rites de passage* ab, dem Benjamin allerdings nur implizit Referenz erweist.<sup>67</sup>

Die Verbindung dieser beiden Texte kommt nicht von ungefähr. Schon Noacks Vortrag stellt den Triumphbogen als eine architektonische Manifestation dar, deren Errichtung im Wesentlichen der Abhaltung jener Übergangs- und Transformationsriten dient, die van Genneps Studie zum ersten Mal theoretisch wie systematisch untersucht. Das Gennepsche Basistheorem lautet dabei: „Chaque société générale contient plusieurs sociétés spéciales, qui sont d'autant plus autonomes et dont les contours sont d'autant plus précis que la société générale se trouve à un degré moindre de civilisation.“<sup>68</sup> Die Entwicklungsstufe einer Gesellschaft, bei van Gennep verstanden als Grad ihrer Säkularisierung, korreliert umgekehrt dem Maß, in dem sie in deutlich geschiedene Subsysteme eingeteilt ist. Die Trennung von heiligen und profanen Teilen der Gesellschaft ist dabei besonders intensiv: „entre le monde profane et le monde sacré il y a incompatibilité, et à tel point que le passage de l'un à l'autre ne va pas sans un stage intermédiaire.“<sup>69</sup> Dieser *stage intermédiaire*, in dem sich der Übergang von einem zum anderen Subsystem vollzieht, wird durch bestimmte Riten reguliert und gestaltet:

<sup>66</sup> Vgl. zum folgenden auch Menninghaus, *Schwelkenkunde* (wie Anm. 64), S. 45-49.

<sup>67</sup> Ferdinand Noack, „Triumph und Triumphbogen“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1925-1926*, hg. von Fritz Saxl, Leipzig/Berlin 1928, S. 147-201. Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris 1909; Benjamin verwendet wenigstens den Ausdruck *rite de passage*, zum Beispiel auf S. 151. Noack wiederum zitiert van Gennep explizit auf S. 153.

<sup>68</sup> Gennep, *Les Rites de passage* (wie Anm. 67), S. 1.

<sup>69</sup> S. 2.

„[...] toutes les séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre. [...] je crois légitime de distinguer une catégorie spéciale de *Rites de Passage* [...]“<sup>70</sup> Der Triumphbogen, so Noacks Expansion von Genèps These, ist ein fixes architektonisches Medium für die Abhaltung solcher Übergangsriten. Dieses „Tor, freistehend [ – also abgekoppelt von pragmatisch-säkularen Passagen; Ph.E.], für den Durchgang bei einem besonderen Akte bestimmt“ wird zum Beispiel vom Feldherren durchschritten, der in dieser Passage zum Triumphator wird, und damit eine symbolische Trennung zwischen seinen Taten auf dem Schlachtfeld und seiner Wiederkehr in den Rechtsraum der Stadt setzt.<sup>71</sup> „Jede Befleckung, alle Schuld des mordenden Krieges – ob ursprünglich auch einmal die Gefahr, die von den Geistern der Erschlagenen drohte? – ist von Feldherm und Heer genommen, bleibt [...] draußen vor dem heiligen Tor zurück.“<sup>72</sup> Die symbolische Abgrenzung oder Trennung wird also durch die heilige Passage verfügt, die einen Wandlungsprozeß impliziert.

Nicht nur im *arc de triomphe*, sondern auch in den modernen Passagen findet Benjamin nun Bezüge zu einer „mythologischen Topographie von Paris“ (S. 139): „Diese Tore – die Eingänge der Passagen – sind Schwellen“ (S. 142) „Vorm Eingang der Passage [...] Penaten. Die Henne, die goldene Pralinéier legt, der Automat, der unsern Namen stanzt und jener andere, der uns wiegt – das moderne γωφί οσούροβ – Glücksspielapparate, die mechanische Wahrsagerin hüten die Schwelle.“ (S. 141) Für Benjamin ist das Besondere an diesen modernen Inkorporationen der heiligen Schwellen, daß sie an deren vielleicht älteste mythologische Manifestation anschließen, nämlich den Übergang in die Unterwelt. „Vor dem Eingang der Passage ein Briefkasten: eine letzte Gelegenheit, der Welt, die man verläßt, ein Zeichen zu geben.“ (S. 141) Im Eingang in die abgedunkelten Zonen der Passagen bildet sich Benjamin damit die Hadespforte ab, die auch schon Noack mit den *rites de passage* in Verbindung gebracht hat.<sup>73</sup> Freilich beinhaltet Benjamins Interpretation gegenüber einem planen Anschluß an die anthropologischen und ethnologischen Theorien der Schwelle eine entscheidenden Verschiebung, wie das folgende Zitat zeigt:

Man zeigte im alten Griechenland Stellen, an denen es in die Unterwelt hinabging. Auch unser waches Dasein ist ein Land, in dem es an verborgenen Stellen in die Unterwelt hinabgeht, voll unscheinbarer Örter, wo die Träume münden. Alle Tage

<sup>70</sup> S. 13 f.

<sup>71</sup> Noack, „Triumph und Triumphbogen“ (wie Anm. 67), S. 154.

<sup>72</sup> S. 151. Dasselbe Zitat bei Benjamin S. 151.

<sup>73</sup> Vgl. Noack, „Triumph und Triumphbogen“ (wie Anm. 67), S. 153.

gehen wir nichtsahnend an ihnen vorüber, kaum aber kommt der Schlaf, so lasten wir mit geschwinden Griffen zu ihnen zurück und verlieren uns in den dunklen Gängen. Das Häuserlabyrinth der Städte gleicht am hellen Tage dem Bewußtsein; die Passagen (das sind die Galerien, die in ihr vergangenes Dasein führen) münden tagsüber unbemerkt in die Straßen. Nachts unter den dunklen Häusermassen aber tritt ihr kompaktes Dunkel erschreckend heraus und der späte Passant hastet an ihnen vorüber, es sein denn, daß wir ihn zur Reise durch die schmale Gasse ermuntern haben. (S. 135)

Hier legen sich nicht einfach eine mythische und eine moderne Schicht aufeinander. Die Unterweltpforte des antiken Griechenland und der Eingang in die Pariser Passage des 19. Jahrhunderts sind vermittelt durch den Wechsel von Tag und Nacht, durch die Instanz von Wachen und Traumproduktion im Schlaf, von Bewußtem und Unbewußtem. Schon das Aufrufen des delphischen Mottos, „Erkenne dich selbst“ läßt ja das Projekt der Freudischen Therapie und Theorie anklingen. Dieses Zwischenschalten der Psychoanalyse zwischen Antike und Moderne schließt Benjamins Denken einerseits an die vermutlich erfolgreichste und plausibelste Aktualisierung des Mythischen im modernen Bewußtsein an, nämlich Freuds Wissenschaft vom Unbewußten. Andererseits weist die Geste in Richtung der Psychoanalyse aber auch darauf hin, daß Benjamins Unterweltskonzeption, hierin der Freudischen analog, eben nicht primär einen Ort der Stasis, sondern einen des Durchgangs bezeichnet: die Passage.

#### Passage des Archaischen

Wenn die Psychoanalyse sich als „narratives Unternehmen“ zu begreifen beginnt, dann transformiert sie ihre früheren Ausgrabungen zu Passagen der Tiefe, in Unterweltsreisen, die Möglichkeitsbedingung ihres eigenen Projektes werden.<sup>74</sup> Ganz wie im klassischen Beispiel der *Odyssee* stellt der Abstieg in die Unterwelt dabei weder Anfang noch Ende, weder Ausgangs- noch Zielpunkt der Narration dar. Odysseus Reise in den Hades, um den Schatten des Teiresias zu befragen, liegt vielmehr eingebettet in die Erzählung von seinem langen Weg, der ihn von Troja eben nicht direkt nach Ithaka bringt, sondern über zahlreiche Umwege, von denen einer durch die Unterwelt führt. Die *katabasis* des Odysseus, genauso wie die psychoanalytische Exploration des Unbewußten, erweist sich damit als (notwendiger) theoretischer und therapeutischer Umweg, und genau in dieser Hinsicht hat

<sup>74</sup> Zitiert wird Platthaus, *Höllenfahrten* (wie Anm. 17), S. 12. Vgl. auch S. 13.

sie auch exemplarischen Charakter für Benjamins architektonisches Denken, das die Unterwelt als transitorischen Bereich entwirft.<sup>75</sup>

Demn wohin führt der Eingang, das Tor zu den Passagen, das Benjamin als quasi-mythische Schwelle deutet, das von modernen Penaten, also Schwellengöttern bewacht wird? Wohin führt diese Schwelle? In eine Passage, einen Raum, der selber „Schwelle“, „Zone“ von „Wandel“ und „Übergang“ ist (S. 618). Die Unterwelt des Mythos ist bei Benjamin damit schon immer als zu durchquerende und nicht als Endstation bestimmt, und wie die Psychoanalyse sich von der Durchquerung des Unbewußten unterscheidende Transformationen erhofft, so auch Benjamin vom Durchgang durch den Mythos. Hierin liegt der vielleicht wichtigste Unterschied Benjamins zu dem Mythos-Bezug, den die Theorien des verlorenen Zentrums herstellen können. Während diese nur ein schematisches Entweder/Oder zwischen vollständiger Auslieferung an Mythos und Religion oder vollkommen mythosfreien Moderne als präkären, instabilen Zustand kennen, leistet Benjamins Theorie der Passage ein Doppeltes: sie artikuliert den Übergang von Mythos zur Moderne, aber genauso die anhaltende Notwendigkeit einer (therapeutischen) Passage durch die mythischen, irrationalen, weder durch Aufklärung noch Säkularisierung zu beseitigenden Elemente, die auch der modernsten Gesellschaft noch innewohnen, weil auch sie sich (immer noch) auf der Passage aus dem Mythos in die Moderne befindet.

Die Passage ist für Benjamin aber nicht nur der Modus einer Auseinandersetzung der Moderne mit dem Mythischen. Die Passage ist auch der Modus der Erscheinung des Mythischen oder Archaischen in der Moderne. Die Urbilder des Wohnens und der Konstruktion, das Dasein im Gehäuse und das archaische Baumaterial Holz treten ja als transitorische Phänomene auf. Sie scheinen für einen kürzeren oder längeren historischen Moment auf, um dann aber wieder zu vergehen. Genauso der mythische Charakter des Eingangs zur Passage, der sich nur bei Nacht enthüllt. Der Erscheinung des Mythischen und Archaischen in der Moderne weist Benjamins Theorie damit begrenzte Zeitfenster zu. Vergleichbar dem Freudischen Trieb artikulieren sich die Urschichten momentan, eruptiv, wie in Fehlleistungen oder Träumen, möglicherweise mit Wucht und repetitiv insistierend, immer aber verzeitlicht. Wenn die Moderne also nach Benjamin ein Bedürfnis nach Durchquerung des Mythisch-Archaischen hat, dann liegt das auch daran, daß eben dieses Archaische die Moderne noch immer durchquert. Wenn die Moderne den Mythos passieren muß, so auch deswegen, weil die Moderne selber (immer noch) Passage des Mythischen ist.

<sup>75</sup> Zur *katabasis* als Umweg, nicht als Ende von Erzählungen vgl. S. 14.

### Passieren des Passierens

Daß solcher Durchgang kein Ende findet, liegt auch daran, daß in der Moderne das Passieren immer nur bei sich selbst ankommt. Hiermit ist die entscheidende Transformation angezeigt, die das Passieren und die Passagen im Zuge ihrer Modernisierung durchlaufen. Dieser Prozeß kann nämlich genau als Passage zum unabschließbaren Passieren dargestellt werden. Rituelle Gesellschaften stabilisieren sich, wie van Genneps Theorie nahelegt, durch eine starke Trennung von sakralem und profanem Bereich, die wiederum eine Vermittlung zwischen beiden in den *rites de passage* nötig machen. Man könnte hier von starken oder intensiven Passagen reden, die die Relevanz des vollzogenen Übergangs wiedergeben. Nun diagnostiziert aber auch schon van Gennep das Offensichtliche, nämlich daß in modernen, säkularisierten Gesellschaften der Bereich des Heiligen schrumpft und zunehmend an Bedeutung verliert.<sup>76</sup> Parallel dazu verlieren auch die Trennungen zwischen den gesellschaftlichen Subsystemen ihre Intensität: „Dans nos sociétés modernes, il n'y a de séparation un peu nette qu'entre la société laïque et la société religieuse, entre le profane et le sacré.“<sup>77</sup> Je weniger stark die generelle Trennung zwischen sakralem und profanem Bereich ist, desto weniger intensiv vollziehen sich auch die Übergänge des Individuums, das solche Gesellschaften durchquert. Dies diagnostiziert auch Benjamin: „In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwelenerfahrungen geworden.“ (S. 617) Der Übergang von Kindheit zur Adoleszenz zum Beispielspiel, oder derjenige von der Adoleszenz zum Dasein als Erwachsener wird abnehmend von *rites de passage* begleitet, weil mit dem Mythisch-Sakralen überhaupt die Riten schwinden.<sup>78</sup> Die Passage in traditionellen Gesellschaften vollzieht sich damit distinkt, abgegrenzt und intensiv, die in modernen schwach, aber auch zunehmend entgrenzt und deswegen permanent: „Das Dasein in diesen Räumen“, schreibt Benjamin, „verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen.“ (S. 162) Moderne Gesellschaften befinden sich damit auf dem Weg von den *rites de passage* zu *passages sans rites*, oder im Prozeß der *rites en passage* zu ihrer eigenen Auflösung.

<sup>76</sup> Vgl. Gennep, *Les Rites de passage* (wie Anm. 67), S. 2.

<sup>77</sup> S. 1.

<sup>78</sup> Vgl. auch Menninghaus, *Schwellenkunde* (wie Anm. 64), S. 31, der in diesem Zusammenhang vom „unmythische[n] und quasi heimatlose[n] Passieren der Schwelle“ spricht.

## Verbindlichkeit des Vergänglichen: Passage als Modell

Mit der architektonischen Figur der Passage stellt Benjamin also ein Modell bereit, das die zwei großen historischen Stadien von Mythos und Moderne verknüpft und gleichzeitig den Übergang von einem zum anderen beschreibt.<sup>79</sup> Von der rituell regulierten Passage zwischen distinkten Abschnitten vollzieht sich eine Wandlung hin zu einem Modus des Passierens in Permanenz. Man könnte, in Anlehnung an Benjamins Formel vom transitiven Wohnen, davon sprechen, daß die Passage damit zu einer intransitiven Größe wird, deren Aktivität immer nur zu sich zurück führt. Wenn Wohnen im 19. Jahrhundert zum Transitivum wird, so wird das Passieren parallel zum Intransitivum. Es kommt nun darauf an, sich in der Zirkulation einzurichten.

Mit einer solchen Beschreibung gerät man durchaus in die Nähe von Analysen der modernen Gesellschaft, wie sie die zeitgenössische Systemtheorie anbietet. So weist die Luhmann-Schülerin Elena Esposito in ihrer Arbeit über die *Paradoxien der Mode* – also ebenfalls einem Benjamin-schen Thema aus dem Kreis des *Passagenwerks* – darauf hin, daß beim Übergang von stratifizierten zu funktional differenzierten Gesellschaften sich auch die „Eindeutigkeit der Sachdimension“ verflüchtigt, die vorher kommunikativer Konsens war.<sup>80</sup> Während sich im ersten Stadium alle auf die Basis einer gemeinsamen Ontologie beziehen und im Modus der Beobachtung erster Ordnung eine stabile gesellschaftliche Aufteilung im Blick haben, ändert sich das mit der dynamisierenden Moderne:

In der Entwicklung der Formen der Moderne ist die traditionelle, eindeutige Ordnung nach und nach durch einen komplexen, nicht-befehligen Umgang mit den Erscheinungen ersetzt worden – durch ein instabiles und nicht eindeutiges, auf der Beobachtung zweiter Ordnung basierendes Gleichgewicht, das eben nicht auf der Welt und auf einer ‚prästabilierten‘ [sic] Ordnung beruht, sondern auf der Beobachtung der Welt und der anderen Beobachter. Stabilität ist nun nicht mehr Voraussetzung, sondern Ergebnis einer anspruchsvollen Form der Verknüpfung unterschiedlicher Instabilitäten.<sup>81</sup>

Eine solche anspruchsvolle Verknüpfung variierender instabiler Beobachtungen kann sich nur im Modus eines Rückbezugs auf die jeweilige Beobachtungen anderer Beobachter beziehen. Jede Beobachtung wird nun aber

<sup>79</sup> Vgl. auch hierzu Menninghaus' Schrift *Schwellenkunde* (wie Anm. 64), die Benjamins Werk seiner „geschichtsphilosophischen Intention“ wie seinem „Hauptgegenstand“ nach als eines der Passage begriff: S. 49 f.

<sup>80</sup> Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*, Frankfurt a. M. 2004, S. 26.

<sup>81</sup> S. 10.

selber Gegenstand andauernder Varianz, weil sie ja nicht mehr in einem stabilisierten/statischen, sondern in einem dynamischen, sich verändernden System gemacht wird: „Die Reflexivität orientiert sich nun an der Differenz vorher/nachher, und es muß angezeigt werden, zu welchem Zeitpunkt eine bestimmte Beobachterperspektive geäußert wird.“<sup>82</sup> Beobachtung zweiter Ordnung ist damit stets verzeitlicht, und dieser Index gilt für jegliche Semantisierung in der modernen Gesellschaft: „Ist einmal die Eindeutigkeit der Sachdimension aufgegeben, so kann man die soziale Komplexität nicht einschränken, und *nichts kann sich dem Einzug der Zeitdimension entziehen*.“<sup>83</sup> In einem paradoxen *loop*, der nach Esposito der der Mode ist, erweist sich damit nur jene Aussage als verbindlich, die vergänglich ist und ihre Vergänglichkeit auch prozessiert, indem sie ihren jeweiligen zeitlichen Index reflexiv in sich einträgt. De facto bedeutet dies, daß nur das Passage-re, also das, was sich in der Passage verbindet, noch als Bezugsprozeß (und eben nicht: Bezugspunkt) taugt.

Nichts anderes sagt ja auch Baudelaire, der wichtigste Kronzeuge ästhetischer Modernität für Benjamins Denken, in seinem berühmten Sonett *À une passante*, in dem sich die übergroße Verbindlichkeit eines *rencontre* gerade aus dessen Flüchtigkeit ableitet: „Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître [...]“<sup>84</sup> Die statuarisch-fixe Qualität von Passant und Moment ergeben sich paradoxerweise aus ihrer Beweglichkeit und dem temporalen Flux, dem sie ausgesetzt sind. Die Passantin ist „agile“, hat aber eine „jambe de statue“; das temporale Ensemble ist „Un éclair ... puis la nuit“, projiziert aber genau deshalb „l'éternité“.<sup>85</sup>

Wissens- und Analyseformen, die sich solchen Bedingungen gewachsen zeigen wollen, tun also gut darin, sich auf ihre zeitliche ‚Basis‘, ihre paradoxen Nicht-Grundierung im Prozeß zu berufen. Genau das tut die Freudsche Psychoanalyse, wenn sie auf die Relevanz des therapeutischen Vorgangs oder der Narration ihrer eigenen Entwicklung hinweist. Ebenso das Benjaminsche Modell der Passage, das in diesem Fall freilich eine doppelte Leistung vollbringen muß: sich einerseits der Zeitlichkeitsanforderung der Moderne zu stellen, andererseits aber auch den historischen Prozeß abzubilden, der von einem Stadium, in dem dieser Zwang zur Temporalisierung so nicht herrscht – nämlich dem Mythos –, zum aktuellen verzeitlichten Stand der Dinge führt.

<sup>82</sup> S. 26.

<sup>83</sup> S. 26, Hervorhebung Ph. E.

<sup>84</sup> Baudelaire, *À une passante*, in: Ch. B., *Œuvres complètes* (wie Anm. 61), S. 92 f., hier S. 93.

<sup>85</sup> S. 92 f.

Tiefen können damit nicht mehr als punktuelle Residuen – als Wissenskerne – gedacht werden, sondern nur noch als zu durchquerende Zonen. Räumliche Konstellationen werden Funktionen von Zeitabläufen. Spatiale Fülle ist ein Effekt der temporal variierenden Zustände von Flächen, wie das Beispiel des Strumpfes demonstriert, den die Kinder ‚voll und räumlich‘ in der Hand halten, aber auch in ein Stadium der ‚Flächigkeit‘ überführen können, das eben nicht ‚leer‘ ist, sondern der Dichotomie von voll und leer entkommt, weil es ihr voraus- bzw. nachgeht.

In Benjamins Passagen-Modell verhalten sich Mythos und Moderne zueinander wie die beiden Seiten dieses Strumpfes. Im temporalen Austauschprozeß sind sie einander ‚Tasche‘ und ‚Mitgebrachtes‘ zugleich: Die Moderne wird zum Ort, den der Mythos durchquert, zur Passage, die als Medium den Mythos beinhaltet; und der Mythos wird Zone, die die Moderne zu durchqueren hat, wird Kanal für den Durchgang der Moderne. Der Mythos scheint in der Moderne auf, und diese vollzieht ihre Passage des Mythos.

Gemeinsamer Fluchtpunkt dieser wechselseitigen Passage von Mythos und Moderne – und damit auch das Scharnier zwischen diesen Bereichen – ist die Traumwelt, in der sich die Benjaminschen Modelle von Strumpf und Passage aufeinander abbilden: „Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben – wie der Traum [...]“ (S. 513); damit stellen sie das Komplement, oder Vexierbild, zum „Strumpf, der die Struktur der Traumwelt“ hat, und genau genommen kein (zugängliches) Innen.<sup>86</sup> Benjamins Unternehmen im *Passagenwerk* kann deswegen durchaus auch als Versuch verstanden werden, eine Innenperspektive auf die oder aus der faszinierenden räumlichen Struktur zu gewinnen, die in sich selbst gerollt Inhalt und Behälter zugleich ist. Auch die Passage ist Hülle und zugleich das, was in ihr enthalten ist, nämlich ein Übergang, und damit bereits in dem Maße verzeitlicht, wie das Strumpfobjekt, dessen räumliche Tiefe ja Effekt des Kinderspiels von ein- und austrollen ist. In diesem Strumpf – und auch in der Passage – bilden sich Benjamins Geschichte und Gegenwart der Moderne ab.

<sup>86</sup> Benjamin, „Zum Bilde Prousts“ (wie Anm. 31), S. 314.