

## STUFEN DER SCHÖNHEIT BEI WALTER BENJAMIN\*

TETSUJI KUBO

Schönheit spricht primär die Sinnlichkeit des Menschen an. Sie erregt seine Triebe und blendet den Menschen. Daher verwickelt sie ihn in Konflikte und führt in den Untergang. Die Herrschenden haben die blendende Schönheit gern in ihren Dienst genommen. In der vormodernen Gesellschaft war die Schönheit ein Attribut der politischen Macht. In der modernen Gesellschaft hat die Schönheit hauptsächlich die Funktion, durch den Appell an Wünsche Bedürfnisse nach Waren zu erregen (Reklame) und die Marktmacht der Eigentümer der schönen Ware zu steigern. Traditionellerweise wurde daher die Schönheit von Jenseitsreligionen und Metaphysiken als bloßer Schein geringgeschätzt, weil sie den Menschen an die Immanenz fesselt. Andererseits wurde seit Platon oft der Schönheit ein religiöser oder metaphysischer Auftrag verliehen: sie sollte von der Immanenz in die Transzendenz hinauflocken<sup>1</sup>.

Diese Ambivalenz gegenüber der Schönheit nimmt Benjamins Essay über Goethes ‘Wahlverwandtschaften’ auf.

Der Essay besteht aus drei Teilen: Das Mythische als Thesis; Die Erlösung als Antithesis; Die Hoffnung als Synthesis<sup>2</sup>. Wie aus diesem Schema zu ersehen ist, versucht Benjamin zu zeigen, daß das Mythische das Prinzip ist, welches das irdische Leben bestimmt, daß die Erlösung nur Antithesis, also nur als Negation möglich ist, und daß gerade aus dieser Struktur von Thesis und Antithesis die Hoffnung auf die Erlösung Anderer dialektisch entspringt. Die Frage ist, welche Rolle hierbei der Schönheit zufällt.

Anhand des Textes lassen sich drei Stufen oder Typen der Schönheit unterscheiden, obwohl Benjamin nicht ausdrücklich von “Stufen” oder “Typen” spricht: (1) naive Schönheit, (2) blendende Schönheit, (3) rührende Schönheit.

### (1) Naive Schönheit

Gegen die voreiligen Interpretationen, die Ottilie als eine Heilige betrachten, betont Benjamin Ottiliens zweideutige Unschuld und ihre damit zusammenhängende scheinhafte Schönheit.

---

\* Die vorliegende Arbeit geht auf den Vortrag zurück, den ich am 6.6. 1998 auf der Frühjahrstagung der Japanischen Gesellschaft für Germanistik gehalten habe. Ich danke R. Habermeier für nützliche Hinweise und stilistische Verbesserungen.

<sup>1</sup> Vgl. Platon: Symposion, 210e–212a.

<sup>2</sup> Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972 ff., Bd I, S.835–837 (‘Disposition zu den Wahlverwandtschaften’). — Im folgenden werden Benjamins Werke nach dieser Ausgabe mit Band und Seitenzahl direkt im Text zitiert.

Ottiliens Wesen ist zweideutig: Ihre keusche Unberührtheit ist zugleich "der Begierde das Willkommenste" (I, 175). Die Keuschheit "ruft den Schein einer Unschuld des natürlichen Lebens hervor" (I, 174). Diese Idee der natürlichen Unschuld, die "ihre äußerste und folgenreichste Formulierung im Ideal der Jungfräulichkeit dem Christentum" (I, 174) verdankt — Ottilie erscheint in einem Schauspiel einmal als die Gottesmutter —, wird von Benjamin verworfen. Das Christentum sieht den Widerpart der mythischen Urschuld in der Jungfräulichkeit; aber eine echte natürliche Unschuld ist, so Benjamin, nicht an die bejahte oder verneinte Sexualität, "sondern einzig an ihren Gegenpol(,) den — gleichermaßen natürlichen — Geist gebunden" (I, 174). Dieser Geist kann sich im einheitlichen, z.B. komischen Charakter einfach ausdrücken; dagegen ist "jede Erscheinung des bloßen sexuellen Lebens" (I, 174) ohne Beziehung zur Geistigkeit. Somit ist auch die Jungfräulichkeit dämonisch-zweideutig.

Ottilie ist verschlossen. Ihr pflanzenhaftes Stummsein reicht nicht in die Sphäre der Moralität. Denn diese Sphäre zeigt sich "vom Sprachgeist erhellt" (I, 176). Der Gedanke, daß sich das Moralische oder das Geistige in der sprachlichen Mitteilung entfaltet, gehört zu Benjamins eigenster Sprachauffassung seit dem frühen Aufsatz 'Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen' von 1916<sup>3</sup>. Ottiliens Entschluß zum Sterben bleibt nicht nur vor den Freunden geheim, sondern kommt auch für sie selbst unfaßlich zustande. Keineswegs ist somit der Entschluß moralisch. Während der tragische Held durch die Entscheidung die mythische Welt von Schuld und Unschuld verläßt und in "das Diesseits von Gut und Böse" eintritt, ist diese Moralität "niemals dem zagenden Mädchen erreichbar" (I, 177)<sup>4</sup>.

Benjamin geht noch weiter und sagt nachdrücklich, daß nicht nur im Sterben, sondern schon im Leben Ottilie durch das Schweigen der moralischen Stimme überschattet ist. "Mit diesem Schweigen hat verzehrend im Herzen des edelsten Wesens sich der Schein angesiedelt" (I, 177). Auch Ottiliens Tagebuchführung ist eine Ergänzung des Schweigens. Darüber hinaus sieht Benjamin hierin ein Hindernis für die wahre Liebe:

"In ihrem Tagebuche allein scheint zuletzt sich noch Ottiliens menschliches Leben zu regen. [...] wenn es die Gefahr des Tagebuches überhaupt ist, allzufrühe die Keime der Erinnerung in der Seele aufzudecken und das Reifen ihrer Früchte zu vereiteln, so muß sie notwendig verhängnisvoll dort werden, wo in ihm allein das geistige Leben sich ausspricht. Und doch stammt zuletzt alle Kraft verinnerlichten Daseins aus Erinnerung. Erst sie verbürgt der Liebe ihre Seele. Die atmet in dem Goetheschen Erinnern" (I, 177 f.).

Hierzu zitiert Benjamin die platonische Anamnesis der Seelenwanderung aus Goethes Gedicht

<sup>3</sup> Vgl. II, 146.

<sup>4</sup> Vom tragischen Helden heißt es hier: "[...] im tragischen Worte des Helden ist der Grat der Entscheidung erstiegen, unter dem Schuld und Unschuld des Mythos sich als Abgrund verschlingen." (I, 176) In 'Schicksal und Charakter' bezeichnet Benjamin den tragischen Menschen als "noch stumm". "[...] als solcher heißt er Held [...]. Das Paradoxon der Geburt des Genius in moralischer Sprachlosigkeit [...] ist das Erhabene der Tragödie." (II, 175) Der tragische Held entscheidet schweigend. Wenn man dies berücksichtigt, verläßt die Kontrastierung der untragischen Ottilie mit dem tragischen Helden im Wahlverwandtschaften-Essay. — Was zu Benjamins These der Sprachlichkeit der moralischen Entscheidung wenig paßt, ist, daß das Mädchen und der Jüngling der Novelle 'Die wunderlichen Nachbarskinder' im entscheidenden Augenblick, als sie ins Wasser springen, ihre Absichten nicht klar ausdrücken. Darauf geht Benjamin nicht ein. Vgl. R. Habermeyer: Goethes Eros der weiblichen Schönheit, in: Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences 39 (1998), S.37 f.

an Charlotte von Stein: "Ach, Du warst in abgelebten Zeiten/Meine Schwester oder meine Frau". Platon läßt die Seele aus dem Ideenreich in das Erdenleben hinabsinken. Die Erinnerung daran sublimiert den rohen Eros der sinnlichen Schönheit zur Liebe der idealen Schönheit. Auch dann wenn die Erinnerung nicht so hoch hinaufführt, sondern nur in die Vergangenheit des irdischen Seelenwandels, mildert sie die Begierde, veredelt sie das sinnlich Äußere zur Innerlichkeit, verleiht der Liebe ihre Seele. Das Tagebuch der Jugendlichen aber, das ihr Leben zur Erinnerung festhalten soll, spiegelt das junge Ich in der Unendlichkeit der eigenen Sprache und Schrift, so daß sie leicht der Eitelkeit anheimfallen kann. Denn Ottilie ist noch durch keine Erfahrungen gereift. Insofern bestimmt Benjamin Ottiliens Schönheit als bloß sinnliche: "Ottiliens Dasein weckt solche Erinnerung nicht, in ihm bleibt wirklich Schönheit das Erste und Wesentliche." (I, 178) Ihre Schönheit führt nicht hinauf in das Ideale. Platonische Erinnerung an die Idee der Schönheit führt uns ins Göttliche, während Schönheit ohne solche Erinnerung uns an die Immanenz der rohen Sinnlichkeit fesselt.

Daher sieht Benjamin einen Zusammenhang zwischen Ottiliens verschlossenem Wesen und ihrer weniger epischen, sondern eher äußerlich-malerischen Schönheit. Frappierend ist ihre Ähnlichkeit mit der Helena in 'Faust II'. Bei der Erscheinung beider ist die dämonische Beschwörung im Spiel.

"In den Wahlverwandtschaften [...] ragen die dämonischen Prinzipien der Beschwörung in das dichterische Bilden selbst mitten hinein. Beschworen nämlich wird stets nur ein Schein, in Ottilien die lebendige Schönheit, welche stark, geheimnisvoll und ungeläutert als 'Stoff' in gewaltigstem Sinne sich aufdrängte" (I, 179) —

das heißt, als dämonische Materie. Der "geisterhafte Ursprung" (I, 179) dieser Schönheit zeigt sich im kargen Stil des Romans.

Ottiliens naive Schönheit bleibt also nicht naiv und unschuldig. Auch die naive Schönheit kann sich auf Dauer nicht der Reflexion erwehren, und sei es einer unbewußten Reflexion in Gestalt der dämonischen Absicht: die naive Schönheit affirmiert sich durch die Verführung — oder stößt sich von sich durch das Aufgehen in die Sitte oder in die religiöse Askese ab. Wie Ottiliens naive Keuschheit zugleich der Begierde das Willkommenste ist, so reizt ihre geheimnisvolle Schönheit die Leidenschaft. Wenn diese ihrem Schein verfällt, "muß ihr Chaotisches verheerend ausbrechen" (I, 186).

## (2) Blendende Schönheit

Im Gegensatz zur naiven Keuschheit Ottiliens kommt Lucianens Unberührtheit aus einer "Geistigkeit" (I, 173), aus einer reflektierten, freien Absicht, das heißt aber bei ihr aus einem eitlen Selbstbewußtsein. Luciane zielt mit ihrer Schönheit auf Macht und veranstaltet dazu eine Turbulenz von Vergnügungen, die auf sie selbst zentriert sind. Lucianens Schönheit ist blendend. Der "triumphierende" Schein dieser Schönheit ist "Lucianens [...] oder Lucifers" (I, 193). "Lucifer" meint Benjamin absichtlich zweideutig: einerseits der leuchtende Morgenstern, der helle Planet Venus; andererseits ein Name des Teufels, der ein vom Himmel gefallener Engel ist<sup>5</sup>. Mit dem Doppelsinn deutet Benjamin auf den satanischen Zug der blendenden Schönheit hin.

<sup>5</sup> s. Jes. 14, 12.

### (3) Rührende Schönheit

Die Hauptfiguren des Romans scheinen sich am Ende zu versöhnen. Aber die wahre Versöhnung ist, so Benjamin, nur möglich zwischen Gott und dem einzelnen Menschen: erst in der Erlösung söhnt sich der Mensch mit den anderen Menschen aus. Die Versöhnung der Romanfiguren ist deswegen ein Schein, der durch Ottiliens Schönheit erregt wird.

Wie die wahre Versöhnung, so bezieht sich auch die wahre Liebe auf das Göttliche. Die "wunderlichen Nachbarskinder" der Novelle, die dem Roman als Gegensatz eingelegt ist, erreichen eine wahre Versöhnung, weil sie aus moralischer Entscheidung ihr Leben einsetzen und durch Gottes Fügung gerettet werden. Hier spielt die Schönheit keine Rolle. Das Mädchen der Novelle "ist nicht wesentlich schön, Ottilie ist es" (I, 186)<sup>6</sup>.

Ottilie und Eduard hegen keine wahre Liebe zueinander. Die Versöhnung, die Ottiliens äußerliche Schönheit "mythisch in Leben und Sterben verheißt" (I, 184), ist scheinhaft. Benjamin kontrastiert so mehrmals das Paar der Novelle und die Liebenden im Roman, geht dann aber auf eine interpretatorische Wende zu: Schließlich will Benjamin Ottiliens Schönheit retten, und zwar anders als Goethe — der "nazarenische" (I, 200), d.h. christliche Schluß des Romans, Ottiliens konventionelle Heiligung, mißfällt Benjamin. Stattdessen entwirft er den Prozeß einer dialektischen Überwindung des Scheins. Der Prozeß durchläuft drei Stationen: von der Leidenschaft durch die Neigung zur Rührung.

"In der Neigung löst der Mensch von der Leidenschaft sich ab. Es ist das Wesensgesetz, welches diese wie jede Ablösung aus der Sphäre des Scheins und den Übergang zum Reiche des Wesens bestimmt, daß allmählich, ja selbst unter einer letzten und äußersten Steigerung des Scheins sich die Wandlung vollzieht." (I, 186)

Die Neigung führt die Menschen, die der Leidenschaft entsagen, zwar nicht unmittelbar ins Ideenreich hinauf, sondern "nur dem Untergang [...] entgegen" (I, 191). Aber sie richtet sie nicht zugrunde wie die Leidenschaft, sondern sie geleitet "die Liebenden hinab, ausgesöhnt erreichen sie das Ende" (I, 191). So wenden Ottilie und Eduard zuletzt "einer Schönheit sich zu, die nicht mehr dem Schein verhaftet ist, und sie stehen im Bereich der Musik" (I, 191). Und diese erzeugt, so Benjamin, die Rührung, die über Leidenschaft und Neigung steht, die zur scheinhaften Liebe gehören. Diese Interpretation des Goetheschen Romans ist sehr problematisch und unterschiebt ihm viel von Benjamins eigener Philosophie.

Zuerst zieht er nicht den Roman selbst, sondern Goethes Gedicht 'Trilogie der Leidenschaft' heran. In den Versen "Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!/Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen" weicht der Schein einer ersehnten Trübung. Der Schein glänzt und blendet nicht mehr. "Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen/Den Götterwert der Töne wie der Tränen", wodurch also "die sichtbare Welt" (I, 191) entschwindet. Dieses Auge gehört jedoch nicht einer der Romanpersonen, sondern dem Dichter Goethe.

Dann zitiert Benjamin aus Hermann Cohens 'Ästhetik des reinen Gefühls':

<sup>6</sup> Allerdings gibt Goethe dem Mädchen durchgängig — auch nach dem Sprung ins Wasser — das Beiwort "schön": "die schöne Feindin", "die vor ihm fortgerissene Schöne", "seine schöne Beute", "der schöne, halbstarre, nackte Körper".

“Nur der Lyriker, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen sät, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften.” (I, 191)

Cohens Hinweis auf das Lyrische dient zusammen mit der ‘Trilogie der Leidenschaft’ Benjamin dazu, die Romandeutung in den Wendepunkt zu führen. Die Neigung, zwar noch zur scheinhaften Liebe gehörig, ruft jedoch “wie die Verschleierung des Bildes durch die Tränen in der Musik, so in der Aussöhnung den Untergang des Scheins durch die Rührung” (I, 192) hervor. Diese steigert, jenem dialektischen Wesensgesetze gemäß, die Verführungskraft der Schönheit aufs höchste:

“Eben die Rührung nämlich ist jener Übergang, in welchem der Schein — der Schein der Schönheit als der Schein der Versöhnung — noch einmal am süßesten dämmert vor dem Vergehen. Sprachlich können weder Humor noch Tragik die Schönheit fassen, in einer Aura durchsichtiger Klarheit vermag sie nicht zu erscheinen. Deren genauester Gegensatz ist die Rührung. Weder Schuld noch Unschuld, weder Natur noch Jenseits gelten ihr streng unterschieden. In dieser Sphäre erscheint Ottilie, dieser Schleier muß über ihrer Schönheit liegen. Denn die Tränen der Rührung, in welchen der Blick sich verschleiert, sind zugleich der eigenste Schleier der Schönheit selbst. Aber Rührung ist nur der Schein der Versöhnung” (I, 192) —

steigert doch ihre Verschleierung die Süße der Schönheit, den Reiz der Triebe.

Benjamins Interpretation steht freilich vor der Frage: wo und wann denn Ottilie und Eduard zuletzt in den scheinlosen Bereich, den der Musik, eintreten? Ihr gemeinsames Flötenspiel in einem frühen Romankapitel kann es nicht sein, denn es ist so dilettantisch, daß Benjamin kritisiert: “Von Musik ist ihre Welt ganz verlassen.” (I, 192)

Der wirkliche Eintritt in die echte Musik, die zur völlig scheinlosen Welt leitet, findet im Roman selbst nicht statt. Benjamin selber sagt gegen Ende seines Essays:

“Schließt eigentliche Mysterien die Musik, so bleibt dies [= die Welt des Romans] freilich eine stumme Welt, aus welcher niemals ihr Erklingen steigen wird.” (I, 201)

Die rührende Schönheit erscheint in der Musik, und diese führt an die Schwelle zum Jenseits des Mythischen, vermag aber nicht darin einzugehen. Die Musik ist Grenzfigur wie der tragische Heros, der Genius und der komische Charakter<sup>7</sup>. Ottilie jedoch vergeht ohne Musik.

Anders als Goethe, wie gesagt, will Benjamin Ottiliens Schönheit retten. Nicht Ottiliens Heiligung, sondern die Dialektik des Scheins, der Augenblick seiner Selbstüberwindung, soll das letzte Wort sein.

Die Rührung, die “tränenvolle Klage” (I, 192) kommt im Roman nicht vor. Die Überwindung des Scheins findet hier nicht statt, nicht in der Kunst, sondern auf der höheren Ebene, nämlich in den lebenden Menschen: im Autor Goethe und im Leser, und noch mehr in den Interpreten: in Benjamin und uns.

“Je tiefer die Rührung sich versteht, desto mehr ist sie Übergang; ein Ende bedeutet sie niemals für den wahren Dichter. [...] Übergang aber wird die Rührung [...] zu dem einzig objektiven Gegenstände der Erschütterung sein, zum Erhabenen. Eben dieser Übergang

<sup>7</sup> Vgl. ‘Schicksal und Charakter’, II, 174 f und ‘Ursprung des deutschen Trauerspiels’, I, 285 ff.

ist es, der im Untergang des Scheins sich vollzieht." (I, 193)

Im Untergang des Scheins erscheint eine Ahnung des Höheren, das Erhabene. Wenn die Liebenden auch nicht die wahre Versöhnung erreichen, so hoffen doch *wir*, der Dichter und die Leser, auf ihre Erlösung, die sie sich nicht selbst wünschen dürfen. Der Schein der Versöhnung "allein ist das Haus der äußersten Hoffnung" (I, 200). So wird die Zweideutigkeit der Schönheit nicht etwa in der Richtung auf deren direkter Bejahung gerechtfertigt, sondern Benjamin läßt diese Zweideutigkeit dialektisch umschlagen; am Ende erregt die Schönheit die eindeutige Hoffnung auf die Unsterblichkeit Anderer. Es liegt nahe, in dieser Interpretation eine Vorform von Benjamins Deutung der Allegorie im Barockbuch zu sehen. Das Zweideutige, das scheinbar Schlechte, das Kitschige, das Profanste, das Verrufenste — sie sind Bilder, die auf das Göttliche oder das Wahre hinweisen. Benjamins Œuvre ist voll von solchen Bildern.

Ist die Unsterblichkeit oder die Wahrheit also jenseits oder über der Schönheit? Benjamin stellt angesichts der vergehenden Schönheit Ottiliens die Frage, ob Schönheit überhaupt Schein sei. Nicht sollen wir der vulgär-idealistischen Ästhetik z.B. Solgers folgen, daß die Schönheit die Wahrheit sichtbar mache, also eine bloße Erscheinung der Wahrheit sei. Benjamin skizziert "geschichtsphilosophische Ordnungen" (I, 196), in denen sich die Schönheit als Relation des Scheins für uns Menschen dreistufig variiert:

(1) das Zeitalter, in dem die Schönheit den göttlichen Seinsgrund für uns notwendig verhüllt;

(2) das Zeitalter, in dem die Offenbarung das Geheimnis ablöst;

(3) die Unzeit, in der das Geheimnis, enthüllt, sich in nichts verflüchtigt.

In unserem Zeitalter, das der Offenbarung nicht würdig ist, muß sich die Wahrheit als Schönheit darstellen, damit die Wahrheit sich nicht verflüchtige. In diesem Sinne ist die Schönheit "nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen" (I, 195). Sie kann aber — in unserem Zeitalter — "sich selbst gleich nur unter der Verhüllung" (I, 195) bleiben. "[...] weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle" (I, 195).

Benjamin führt diese Auffassung von Schönheit und Wahrheit in der Vorrede des 'Ursprungs des deutschen Trauerspiels', Platons 'Symposion' interpretierend, nochmals aus. Er kondensiert dieses auf zwei Kernthesen: (1) Wahrheit ist der Wesensgehalt der Schönheit; (2) Die Wahrheit muß schön sein. Von der zweiten These ausgehend, erklärt Benjamin, daß die Wahrheit nicht an sich schön ist, sondern für den Eros. Dieser ist ursprünglich das Sehnen nach der sinnlichen Schönheit, wird aber nach dem Übersinnlichen gelenkt. Wenn der Eros das Übersinnliche, die Wahrheit sucht, ist er seiner ursprünglichen Natur jedoch nicht untreu. Denn auch die Wahrheit ist schön.

Wenn die Wahrheit für den, der sie sucht, schön ist, so haftet ihr "ein Hauch von Relativität" (I, 211) an, nämlich die Relation auf den Eros. Das heißt aber keineswegs, daß die Schönheit eine bloße Hülle für die Wahrheit, etwas ihr Unwesentliches, sei.

"Das Wesen der Wahrheit als des sich darstellenden Ideenreiches verbürgt vielmehr, daß niemals die Rede von der Schönheit des Wahren beeinträchtigt werden kann." (I, 211)

Die Wahrheit kann nicht abstrakt und unsichtbar, für sich, bleiben — sie muß uns erscheinen. Allerdings kann sie sich, wie Benjamin im Wahlverwandtschaften-Essay sagt, in unserem

Zeitalter nicht direkt offenbaren. Die Wahrheit muß sich darstellen, daher muß sie schön sein. Die Wahrheit ist im Wesen selbst Relation auf uns, und in unserem Zeitalter ist sie Schönheit, nicht Offenbarung.

Andererseits gibt Platon auch der Wahrheit eine Aufgabe, nämlich dem Schönen das Sein zu verbürgen. "In diesem Sinne [...] entwickelt er die Wahrheit als den Gehalt des Schönen." (I, 211) Die Schönheit ist also kein völlig Relatives, kein bloßer Schein, keine bloße Blendung.

Die Wahrheit, der Gehalt der Schönheit, darf nicht enthüllt werden. Wenn er enthüllt würde, würde er sich in Unscheinbarkeit verflüchtigen. Gerade in diesem Punkt findet Benjamin die wichtigste Rolle der Kunstkritik. Schon im Wahlverwandtschaften-Essay heißt es<sup>8</sup>: die Wahrheit kann nicht direkt erfragt werden. Aber die Kritik kann, indem sie den Sachgehalt des Werkes darstellt, seinen Wahrheitsgehalt virtuell zeigen. Und die vollendete Einsicht in den Sachgehalt wird mit der Einsicht in den Wahrheitsgehalt zusammenfallen<sup>9</sup>, was allerdings wohl nur am letzten Tag der Geschichte möglich wird. In unserem Zeitalter darf die Kunstkritik nicht enthüllen, sondern sie muß, durch die genaueste Erkenntnis der Hülle, das Schöne als "Geheimnis" (I, 195) darstellen.

In der Vorrede des Barockbuchs spricht Benjamin anstatt des Sachgehalts von der Idee. Die Kunstkritik zerteilt die Werke mittels der Begriffe in Elemente und konfiguriert aus den Elementen als Mosaiksteinen die Ideen. (Diese Darstellung, die Sache des Kritikers ist, bedarf aber zu ihrer vollendeten Wahrheit der Kodifikation durch die Geschichte. Erst die Geschichte, in der sich Gott offenbart, erhebt die Darstellung zur "Lehre" (I, 207) — oder nicht.) Der Vorgang der Darstellung ist "das Aufflammen der in den Kreis der Ideen eintretenden Hülle" (I, 211). Diese Flamme, von der auch der Wahlverwandtschaften-Essay spricht<sup>10</sup>, ist die philosophische Schönheit.

Von der philosophischen Schönheit führt sein Denken zu den späteren "dialektischen Bildern".

"Geschichtliche Wahrheitserkenntnis ist nur möglich als Aufhebung des Scheins: diese Aufhebung aber soll nicht Verflüchtigung, Aktualisierung des Gegenstandes bedeuten (<) sondern ihrerseits die Konfiguration eines *schnellen* Bildes annehmen." ('Pariser Passagen I', V, 1034, Hervorhebung von Benjamin)

Hier sieht man, wie Benjamin seine alte Terminologie, freilich mit neuen Inhalten füllend, benutzt. Benjamin nennt dieses Bild, das Bild der Geschichte, zwar nicht schön, aber er charakterisiert es immer wieder mit ästhetischen, auf die Wahrnehmung bezogenen Ausdrücken: Das Bild ist schnell, blitzt auf, huscht vorbei. Es ist eben keine abstrakte, ewige Wahrheit wie in der traditionellen Alethiologie, sondern Darstellung für geschichtliche Menschen.

HITOSTUBASHI UNIVERSITY

<sup>8</sup> Zu den folgenden Punkten s. auch I, 128 u. 172 f.

<sup>9</sup> Vgl. I, 128.

<sup>10</sup> Vgl. I, 126.