



Dialektik des Nebels. Zu den Motiven der Wolken und des Wetters bei Walter Benjamin

I. Schichten und Figuren

*Wolkenatmosphäre, Wolkenwandelbarkeit
der Dinge im Visionsraum¹*

Ein Wolkenmann

In seinem *Sammelsurium* hat Ben Schott nützliche Informationen aus vielen Bereichen des antiken und modernen Lebens zusammengetragen. Darunter befindet sich auch eine grafische Übersicht der verschiedenen Atmosphäreschichten der Erde. Diese sind als eine gewölbte Sedimentierung der aus dem Griechischen abgeleiteten Namen für einzelne Abschnitte des Luftraums dargestellt.² Die bezeichnenden Buchstaben runden sich im Druckbild selbst wie Wolken übereinander und formen dabei eine Figur, die der Silhouette einer menschlichen Gestalt nicht unähnlich ist: Die obere Exosphäre bildet den Kopf und die untere Troposphäre die Beine eines solchen Wolkenmannes. Die Namen der Atmosphäreschichten mögen dabei profaner Natur sein. Die griechischen Bezeichnungen folgen einer topischen Ordnung. Nach der Troposphäre (Zone am Äquator) folgen zwei mittlere Schichten – Stratosphäre und Mesosphäre –, dann eine auf die Sonnennähe anspielende Schicht, die Thermosphäre, bevor die äußere, die Exosphäre, erreicht wird. In vielen traditionellen Kulturen aber wird der Raum von einem stehenden oder sitzenden Menschen ausgefüllt.³

(1) Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, in: *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974–89 (im Folgenden als *GS* abgekürzt), Band V, 2. Teilband, S. 1024.

(2) Vgl. Ben Schott, *Schotts Sammelurium*, Berlin 2004, S. 42.

(3) Die alten Ägypter kennen die Himmelsgöttin Nout (vgl. Aby M. Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg 1993, S. 218–219); in China wird der Himmelsmann mit dem Kaiser identifiziert und gibt Orientierungen für links und rechts ab (vgl. Marcel Granet, *Right and Left in China* [1933], in: Rodney Needham [Hg.], *Right and Left: Essays on Symbolic Classification*, Chicago 1973). Auch Gershom Scholem bezieht sich in seinen Aufsätzen über den Golem auf die kabbalistische Vorstellung des weltumspannenden Urmenschen Adam Kadmon. Er erläutert, dass der Golem wie Adam aus Lehm geschaffen wird; seine Bildung erfolgt in gewisser Hinsicht parallel zu derjenigen des Menschen. Vgl. ders., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt/M. 1973, S. 213–215 und S. 217–219. In einer wichtigen Szene von Paul Wegeners Film *Der Golem (D 1920)* hält das künstliche Geschöpf den Dachstuhl, um den kaiserlichen Hof zu retten. Das apothetische Bild mag damit auch für Adam Kadmon stehen. Siehe Abb. 2 am Ende des Textes.

ATMOSPHÄRENSCHICHTEN

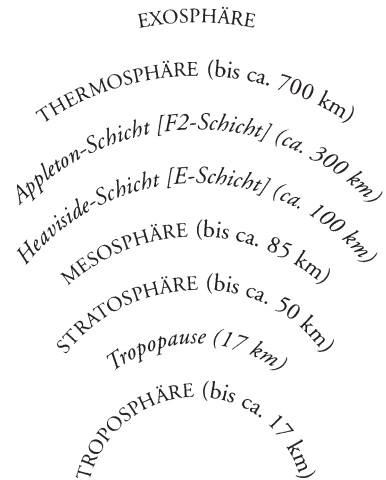


Abb. 1: Aus: Ben Schott, *Schotts Sammelsurium*, Berlin 2004, S. 42.

Wolken als Medium

Traditionelle wie moderne Betrachtungsweisen aber folgen einer Logik des Zwischen: Die Wolkengebilde häufen sich in diesen Zonen zwischen dem Sternenhimmel und der Erde auf. Sie selbst sind nicht fest und ihren oberen Rand bildet so das Flüchtige wie ihr unterer Rand durch das Feuchte gesetzt erscheint. Festzuhalten ist nun, dass dieser zwischen dem Flüchtigen und Feuchten platzierte Raum selbst ein Medium bildet. Darin sind die Wolken eine Erscheinungsform, die eine große Darstellungskraft besitzt. Die menschliche Sprache nimmt deren Formen auf und gestaltet sie selbst durch: Wolken *sammeln* und *ballen* sich, sie steigen auf, sinken und zerstreuen sich, sie *stehen*, *schweben*, *treiben*, *ziehen*, *fahren übers Land*.⁴

Wolkenlosigkeit als Mangel

Eine weitere Eigenschaft der Wolken im Himmelsraum besteht in ihrer jeweiligen lichten Durchdringbarkeit oder opaken Dichte. Aus der Perspektive des antiken Erdenbewohners, der von der flachen Scheibe aus nach oben blickt, ergibt sich eine den Blick trübende Schichtung, die oft auch einen Berggipfel als den Ort der antiken Götter verdeckt.⁵ Steht der Beobachter dann in der Neuzeit mit Petrarca selbst erst auf einem solchen Berg oder befindet sich in einem Flugzeug, dann blickt er aus sonnigen Höhen auf die Erde oder eben auf die Wolkendecke herab, die ihm nun den Blick in umgekehrter Richtung verwehrt.⁶ Auch in dieser Hinsicht bilden Wolken eine sich zwischen

(4) Vgl. z. B. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdr. München 1960, Band 30 (*Wilb-Ysop*), S. 1284.

(5) Vgl. Hanns Bächthold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, New York 1987. Unveränderter Nachdruck der Ausgaben von 1927–1942, Band 9 (*Waage-Zypresse*), S. 803–814.

(6) Vgl. Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, Stuttgart 1995.

Subjekt und Objekt schiebende Umgebung, die Blicke nach oben und unten jeweils nach ihrer Beschaffenheit abschottet oder hindurchlässt. Vollends deutlich wird das mediale Moment der Wolken, wenn man sich als Betrachter selbst in einer solchen befindet. In der Wolke ist man medienlos, alles scheint nah und fern zugleich, die Perspektive reduziert sich zur Zweidimensionalität, in der der Referenzpunkt verloren geht; Nahraum und Fernraum, Traumraum und physikalischer Raum werden eins.⁷

Denkt man sich den Zustand eines von Wolken durchwirkten Raums als Medium nun als den normalen, dann ist man umgekehrt auch in der Lage, den Raum, der sich bei schönem Wetter klar von der Erde zum Himmel wölbt, als einen der abwesenden Wolken wahrzunehmen. Solche Luft ist als durchsichtige stofflich und unstofflich zugleich.⁸ Auch wenn die Wolke fehlt, so tritt das Medium, um mit Goethe zu sprechen, als mehr oder weniger Trübes hervor.⁹

II. Auren als Wolken um die Dinge

Von horizontalen Umnebelungen

Wolkenlosigkeit als Mangel, Wolken als Medium und die Vorstellung eines Wolkenmannes sind Stichworte, unter denen auch Walter Benjamins Beschäftigung mit dem Wetter steht. Benjamin rekurriert an verschiedenen Stellen seines Werkes auf solche Motive. So lässt sich zunächst sein Aurabegriff als ein medial aufgeladener Raum bestimmen – als ein Halo, ein Schweif oder als die Umnebelung eines Objektes. Benjamin beschreibt die Aura im Zweiten Baudelaireaufsatz als eine besondere Art von Umgebung, die eine Spannung sowohl zum Umgebenden als auch mit diesem zusammen zum übrigen Raum erzeugt. Die Aura, heißt es dort, sei eine »einmalige Erschei-

(7) Oft ist mit einem solchen Ausgesetztsein ein Moment der leiblichen Gefahr verbunden, wenn man sich in der Natur befindet – im Moor, im Watt oder im Gebirge –, wo man durch den Verlust der Durchsicht droht, vom Wege abzukommen.

(8) In einer Schlüsselszene des Films *Pathfinder – Die Rache des Fährtenuchers* von Nils Gaup (NOR 1987) verschließt der Schamane Raste dem Protagonisten Aigin mit der Hand den Mund, um ihm die Anwesenheit der Luft im vermeintlich leeren Raum auf dramatische Weise zu demonstrieren. Zum Film siehe auch Andreas Friedrich, *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*, Stuttgart 2003, S. 156–158. Vgl. dazu Walter Benjamins Beobachtung, dass während der Weimarer Inflationszeit in Deutschland die Luft auf den Menschen lastete: »Es zehrt am Menschen wie die Dinge, und der ewig ausbleibende deutsche Frühling ist nur eine unter zahllosen verwandten Erscheinungen der sich zersetzenden deutschen Natur. In ihr lebt man, als sei der Druck der Luftsäule, dessen Gewicht jeder trägt, wider alles Gesetz in diesen Landstrichen plötzlich fühlbar geworden.« (Benjamin, *Kaiserpanorama. Reise durch die deutsche Inflation*, in: *Einbahnstraße*, GS IV, 1, S. 99).

(9) In Goethes *Farbenlehre* vermittelt das »Trübe« zwischen den beiden Antipoden des hellen und des dunklen Lichtes; die Annahme eines Äthers im Raum unterscheidet Goethes Farbvorstellungen von derjenigen Newtons und anderen Äthertheorien bis in die moderne Wissenschaft. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Farbenlehre*, in: *Ders., Sämtliche Werke*, Zürich/München 1977, Bd. 16. Goethe widmet den Wolken bekanntlich eine Reihe von Studien. Er gilt als der Übersetzer des englischen Meteorologen Luke Howard (1772–1864), der in seinem Aufsatz *On the Modification of Clouds* erstmals vier lateinische Begriffe zur Beschreibung der von ihm beobachteten Wolken bemüht, die bis heute gelten. Vgl. Goethe SW, Bd. 17, S. 639–683. Siehe dazu John E. Thornes, Luke Howard. *Der Erfinder der Wolken*, in: Heinz Spielmann, Ortrud Westheider (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Hamburg 2004, S. 150–155, und Andreas Beyer, *Die »Physiognomie der Atmosphäre«*. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen, in: *Wolkenbilder*, a. a. O., S. 172–209.

nung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«¹⁰

Die Weichbilder eines Gebirges oder eines Astes verschmelzen in der Wahrnehmung des Betrachters zu einem neuen Ort. Diese Farb-Luft-Perspektive ist nun im oben genannten Sinne keine Wolke, die sich vertikal topisch bestimmen ließe; sie bildet vielmehr eine horizontal gelagerte Sphäre zwischen dem Betrachter und seinem Gegenstand.¹¹ Das angesehene Objekt entwickelt einen Subjektcharakter oder anders gesagt, es eröffnet einen Reflexionshof um sich, der zu einem Raum wird, in dem Subjekt und Objekt indifferent vorliegen. In diesen Raum tritt der Betrachter im glücklichen Falle ein, im unglücklichen wird er von ihm abgewiesen.¹²

Festzuhalten ist im Zusammenhang unserer Fragestellung nun die Bedeutung des Nahraums, der das Objekt wie eine Umwölkung, ein Ornament oder ein Futteral umgibt, welches den Betrachter in sich mit einzubeziehen vermag. Zugleich werden beide in eine andere Welt entrückt, die neben der herkömmlichen platziert zu sein scheint. Nähe und Ferne durchdringen sich hier auf besondere Weise. Es handelt sich dabei nicht um einen leeren Raum, sondern um einen, der von einer besonderen Kraft durchwirkt ist. Er ist gleichsam virtuell und potenziell zugleich und bildet eine Art von greifbarer und anwesender Möglichkeitsspur, die an der Seite der Realität verortet ist, ohne als Mögliches weniger real als das Reale zu sein.¹³

Vertikale Beziehungen

Daneben verwendet Benjamin den Aurabegriff auch in einem vertikalen Zusammenhang. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Äußerungen, die er in seinen *Haschischprotokollen* in Abgrenzung zu den Anthroposophen über die späten Gemälde Vincent van Goghs macht: »Dies sind Mitteilungen, die ich über das Wesen der Aura machte. Alles, was ich da sagte, hatte eine polemische Spitze gegen die Theosophen, deren Unerfahrenheit

(10) Über einige Motive bei Baudelaire, *GS I*, 2, S. 479, vgl. auch dort Fußnote 7, S. 480.

(11) Benjamin überträgt anschließend die Aura, die er hier für das Naturschöne fasst, nicht nur auf das Kunstschöne, sondern auch auf den Zusammenhang von handwerklichen Stücken, denen der Kenner hier die Sphäre der Übung anzusehen vermag. Der horizontale Charakter der Beziehung aber bleibt erhalten. Vgl. dazu genauer vom Verfasser Walter Benjamin – *Die Rettung der Nacht*, Bielefeld 2000, S. 13–15 und S. 152–194.

(12) Vgl. auch eine ähnliche Denkfigur in Benjamins *Kantkritik*: »Die Philosophie beruht darauf, daß in der Struktur der Erkenntnis die der Erfahrung liegt und aus ihr zu entfalten ist. Diese Erfahrung umfaßt denn auch die Religion, nämlich als die wahre, wobei weder Gott noch Mensch Objekt oder Subjekt der Erfahrung ist, wohl aber diese Erfahrung auf der reinen Erkenntnis beruht als deren Inbegriff allein die Philosophie Gott denken kann und muß. Es ist die Aufgabe der kommenden Erkenntnistheorie für die Erkenntnis die Sphäre totaler Neutralität in Bezug auf die Begriffe Objekt und Subjekt zu finden; mit anderen Worten die autonome ureigene Sphäre der Erkenntnis auszumitteln in der dieser Begriff auf keine Weise mehr die Beziehung zwischen zwei metaphysischen Entitäten bezeichnet.« (*GS II*, 1, S. 163). Die Nähe dieser Konzeption zur romantischen Naturphilosophie eines Schellings ist oft betont worden. Ebenso bekannt ist die Referenz zu Proust und zu Baudelaire's »Verlust der Aureole«. Vgl. vom Verfasser Walter Benjamin, a. a. O., S. 152–194.

(13) Vgl. Henri Bergson, *Das Mögliche und das Wirkliche* (1930), in: Ders., *Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg 1993, S. 110–125. Siehe dazu ebenfalls die linguistische Lesart von Benjamins *Wolkenmetaphorik* von Werner Hamacher, *The word »Wolke« – if it is one*, in: *Studies in twentieth century literature 11, Special issue on Walter Benjamin* (1986/87), Nr. 1, S. 133–162.

und Unwissenheit mir höchst anstößig war. Und ich stellte – wenn auch gewiss nicht schematisch – in dreierlei Hinsicht die echte Aura in Gegensatz zu den konventionellen banalen Vorstellungen der Theosophen. Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh's, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist.«¹⁴

Ist in der Differenz zu den Theosophen ebenfalls von horizontalen Objekten die Rede, so geht Benjamin dann in der Beschreibung von van Goghs Bildern zur Vertikalität über. Paradigmatisch für dessen Blick erscheinen nicht allein Bilder von Interieurs wie *Das Nachtcafé an der Place Lamartine in Arles* (1888), sondern ebensolche von Übergängen zwischen Stadtraum und Himmelsraum wie *Nachtcafé* (1888) oder auch bekannte Pleinair-Szenen wie die *Sternennacht* (1889).

Nun wissen wir, dass auch der Raum, an dem sich der Berauschte befindet, für ihn und seine Empfindung nicht allein mit einem physikalisch bestimmbareren Ort angeben lässt. Wir wissen auch, dass van Gogh unter einem bestimmten Augenfehler gelitten hat, der es ihm auf der anderen Seite erlaubte, seine Bilder mit jenen Lichterscheinungen zu versehen, auf die Benjamin anspielt. Von diesem ist ebenfalls bekannt, dass er schlecht sehen konnte und auf dicke Brillengläser angewiesen war. Aber das Konzept lässt sich nicht auf eine Augendysfunktion oder ein irrelevantes Rauscherlebnis reduzieren. Der von Benjamin angesprochenen Bildwirkung des Nahraums, in dem die Ferne spürbar wird, liegt in der Kunstgeschichte eine bestimmte Tradition zugrunde. Sowohl in der arabischen und abendländischen Ornamentdarstellung des Mittelalters als auch in der Renaissance- und Barockemblemik spielen die Rahmen der Bilder als *Umbraculae* eine besondere Rolle, weil sie diese erst betonen und hervorheben. Benjamin denkt, wenn er auf solche ornamentale Umzirkung anspielt, im Kontext eines Bildraums als Rahmenraum und Emblem.¹⁵

Ebenso muss ein weiteres Moment mit hinzugenommen werden, das den Nahraum der Objekte und der Bilder auf eine besondere Weise erweitert. Der deutsche Lebensphilosoph Ludwig Klages betont in seinen von Benjamin durchaus geschätzten Schriften *Der kosmogonische Eros* und *Der Geist als Widersacher der Seele* ebenfalls, dass der umfasste Ort nicht wie ein mathematisch bestimmter euklidischer oder cartesianischer Raum leer vorgestellt, sondern vielmehr als ein von verschiedenen Bildekräften durchwirkter

(14) Benjamin, *Protokolle zu Drogenversuchen*, V., *Haschisch Anfang März 1930*, GS VI, S. 588. Trotz der Benjamin'schen Kritik ist der Unterschied zu Steiner nicht sehr groß. Steiner denkt sich die Aura ebenfalls als Wolke um Menschen und Dinge und befindet sich damit auch im Zusammenhang des Expressionismus. Annie Besant und C. W. Leadbeater wollen solche Wolken als spiritistische Bildalphabete systematisieren. Vgl. dies., *Thought-Forms*, Wheaton/III. (*The Theosophical Publishing House*) 1986, oder Theodor Schwenk, *Das sensible Chaos. Strömendes Formenschaffen in Wasser und Luft*, Stuttgart 1995, S. 96–136. Siehe dazu auch Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996, S. 142–171.

(15) Vgl. dazu genauer vom Verfasser Walter Benjamin, a. a. O., S. 40, und *Bild, Schrift, Cyberspace*, Bielefeld 2002, S. 154–178.

zu denken sei. Klages will darin eine prekäre Anwesenheit der Tradition und der Ahnen erkennen; das muss man nicht glauben. Er gelangt dabei aber gleichsam nebenbei zu der psychologischen Bestimmung, dass sich die Menschen die Zeitenferne wie eine räumliche denken.¹⁶ Klages beschreibt damit ein wichtiges Moment. Er verweist auf die Tendenz, auch lineare und prinzipiell unabschließbare Bewegungen in einem endlichen Denkbild zu betrachten. In diesem Sinne konvergieren ihm die Wahrnehmung des Raumes und diejenige der Zeit und schlagen ineinander um. Beide Momente werden danach zu Bildern in einem Bildraum.¹⁷

Gegenstrebige Bewegungen im Nebel

Benjamin versichert sich in seiner Auratheorie also einer mittelalterlichen und der barocken Ornament- und Allegorietradition; lebensphilosophische sowie spiritistische Momente treten ebenfalls hinzu. Aber Benjamin bringt diese Zutaten in ein kritisches Verhältnis zueinander. Denn es soll nicht unerwähnt bleiben, dass er sich die Aura in der Moderne im Kontext der Technik und der Medien nicht unbeschädigt und ewig denkt, sondern zu der Formel von ihrer notwendigen Zertrümmerung im Zeichen einer neuen Nähe und Aktualität gelangt. Es kommt zu einer Zerstörung jenes theologisch-ästhetischen Verbundes des kultischen Bildes, in dem Nähe und Ferne als Sammlung verschränkt vorliegen. Der innere Bereich des Mediums wird dabei nach außen freigesetzt.

Die notwendige Zerstreung der Aura zu Trümmern ist mit dem Konzept der Ruine aus Barock und Romantik verwandt. In der romantischen Kunstkritik und der objektiven Ironiekonzeption Schlegels geht es ebenfalls um die Ersetzung einer überkommenden Form, um das darunter verborgene Neue freizusetzen. In der Barockzeit wird das einzelne Bruchstück als Monade hochgehalten, weil es zugleich der noch in sich träumende Keim solcher neuen Form sein kann.¹⁸ Das verweist auf die Benjamin'sche Denkfigur einer sich weitgehend unbemerkt vollziehenden gegenläufigen Entwicklung, wie sie beispielsweise in seiner Sprachphilosophie oder auch in seinem *Theologisch-*

(16) Vgl. Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, Jena 1922, Kap. IV–VI; und *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn 1960, dort besonders die Kapitel 56, 62–65 und 69. Klages diskutiert diesen Gedanken im Kontext der Theorien von Melchior Palágyi (vgl. ebd., S. 458–476). Benjamin schätzt Klages vor allem als Graphologe. Zum Zusammenhang von Schrift und physiognomischer Ähnlichkeit vgl. vom Verfasser Walter Benjamin, a. a. O., S. 31–41.

(17) Vgl. dazu genauer vom Verfasser: *Vom Ort der Zeit. Zum Verhältnis von Nahraum und Fernraum bei Walter Benjamin*, Vortrag in der Universidade de São Paulo, FFLCH – Depto. Letras Modernas, Área de Alemão, Conferência, 24.05.2005. In einem solchen gestischen Bildraum liegen für Benjamin die »wolkigen Stellen«, die er selbst bei Kafka ausmacht: »Doch Kafka ist das immer; der Gebärde des Menschen nimmt er die überkommenen Stützen und hat an ihr dann einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen. Sie nehmen aber sonderbarerweise auch dann kein Ende, wenn sie von Kafkas Sinngeschichten ausgehen. Man denke an die Parabel Vor dem Gesetz. Der Leser, der ihr im Landarzt begegnete, stieß vielleicht auf die wolkige Stelle in ihrem Innern.« (Benjamin, Franz Kafka, GS II, 2, S. 420) Und: »Etwas war immer nur im Gestus für Kafka faßbar. Und dieser Gestus, den er nicht verstand, bildet die wolkige Stelle der Parabeln. Aus ihm geht Kafkas Dichtung hervor.« (Ebd., S. 227). Sven Kramer weist darauf hin, dass Benjamin insbesondere im letzten Zitat auf einen Gestus rekurriert, der im Innern Momente der Erlösung mit einschließt: »Der Gestus ist wesentlich mimetisch und ist deshalb für die Suche nach Erlösung zu vereinnahmen.« (Sven Kramer, *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*, Lüneburg 1991, S. 37; vgl. auch S. 78–79).

(18) Vgl. vom Verfasser Walter Benjamin, a. a. O., S. 81–87.

politischen Fragment zum Ausdruck kommt. Einer offiziellen Zerstreutendenz der Sprachen entspricht eine inoffizielle der Sammlung ebenso wie die menschlichen Glücksbestrebungen im Geheimen mit messianischen unterlegt erscheinen.¹⁹

Falsche Nähe, falsche Wolken

Solche Gegenläufigkeit lässt sich auch für den Umgang mit Wolken und Nebel annehmen. Und tatsächlich betont Benjamin in Bezug auf den Film und die Medien seine Kritik an der falschen Aura als falsche Ferne; diese könnte näher sein, weil die Medien den Menschen der Möglichkeit nach die Bilder hautnah präsentieren und einschreiben. Aus heutiger Sicht aber ist auch wiederum die Praxis der falschen Nähe durch die Medien zu kritisieren, mit der wir es Anfang des 21. Jahrhunderts zu tun haben.²⁰ Dagegen ist mit Benjamin weiterhin an der Kategorie einer echten Nähe als einer neuen politischen Struktur festzuhalten, die die Medien, in entsprechender Umgebung, ermöglichen. Von solcher Nähe gibt auch die Glasarchitektur ein utopisches Bild. Benjamin zitiert im Surrealismusaufsatz André Gide in dieser Hinsicht in negativem Sinne: »Der große Dichter André Gide hat einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurchsichtig.«²¹ Man könnte auch sagen, dass seine aurale Umnebelung noch zu stark ist.

(19) Vgl. *Die Aufgabe des Übersetzers* (GS IV, 1, S. 9–21) und *Theologisch-politisches Fragment* (GS II, 1, S. 203–204). Hier heißt es in solchem Sinne: »Wenn eine Pfeilrichtung das Ziel, in welchem die Dynamik des Profanen wirkt, bezeichnet, eine andere die Richtung der messianischen Intensität, so strebt freilich das Glückssuchen der freien Menschheit von jener messianischen Richtung fort, aber wie eine Kraft durch ihren Weg eine andere auf entgegengesetztem Wege zu befördern vermag, so auch die profane Ordnung des Profanen das Kommen des messianischen Reiches. Das Profane also ist zwar keine Kategorie des Reichs, aber eine Kategorie, und zwar der zutreffendsten eine, seines leisesten Nahens.«

(20) Da werden den Zuschauern im Fernsehen zunehmend intime Details anderer präsentiert, die sie zuvor nicht interessierten. Wie in einem pornographischen Tableau fallen die Momente des Kennenlernens aus, weil man gleich »zur Sache« kommt. Diese aber ist nicht die Sache, sondern, ebenfalls wie in der Pornographie, das von dieser losgelöste Tauschmittel, das Geld. Solche Sexualität ist nicht Rauschmittel, sondern Statusmittel, wie Michel Houellebecq, dessen Schreiben selbst von diesem Motiv lebt, erkennt. Vgl. ders., *Ausweitung der Kampfzone* (Paris 1994), Reinbek 2000.

(21) GS II, 1, S. 217. Zu Benjamins Hochschätzung des Glasbaus vgl. vom Verfasser *Vom Wohnen der Bilder. Erfahrungsverlust und Verlufterfahrung in der Stadt – Walter Benjamin in Berlin, Paris und New York, Vortrag auf dem Walter-Benjamin-Symposium Zur Aktualität des Passagenwerks. New York, Hauptstadt des 20. Jahrhunderts. Von Paris nach New York und zurück, 18.–20. Mai 2003 in der Hochschule für Künste, Bremen, in Kooperation mit der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar.*

III. »So ist das Wetter im Krieg«. Regen und Kaiserwetter in der Einbahnstraße und im Passagen-Werk

Kind mit seiner Mutter im Panorama. Das Panorama stellt die Schlacht bei Sedan dar, das Kind findet alles sehr schön: »Nur schade, daß der Himmel so trübe ist.« – »So ist das Wetter im Krieg«, erwidert die Mutter.²²

Neben diesen Überlegungen, die ein erweitertes Prinzip der Wolken betrachteten, finden sich in Benjamins Schriften auch direkte Anspielungen auf Wolken und Wetter. Deren Korrelate im Menschen wirken als Verbindungslinien zwischen dem Mikrokosmos und Makrokosmos. Insbesondere in Benjamins *Einbahnstraße* und den Fragmenten des *Passagen-Werks* finden sich kurze Abschnitte, die zu keinem geschlossenen Bedeutungssystem zu gehören scheinen, denen aber dennoch morphologische und theologische Sinnbestimmungen zugrunde liegen. In der *Einbahnstraße* nehmen diese Texte die Form von bereits ausformulierten Vignetten an, während sie in den Konvoluten des *Passagen-Werks* noch weitgehend unbearbeitet vorliegen. Nach Motiven geordnet hängen die Wetterbilder mit der Langeweile und der Gerechtigkeit zusammen, nach Personen stehen sie für Benjamin in der Nähe von Baudelaire und Proust.

Ein »dialektischer Gegensatz zur Langeweile«?

Im *Passagen-Werk* taucht das Wolken- und Nebelmotiv als doppeldeutiges im Zusammenhang mit der Langeweile auf: »Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. Daß wir es wissen oder zu wissen glauben, das ist fast immer nichts als der Ausdruck unserer Seichtheit oder Zerfahrenheit. Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten. – Nun wäre zu wissen wichtig: der dialektische Gegensatz zur Langeweile?«²³ Dabei ist zunächst vorausgesetzt, dass es eine gleichsinnige Entsprechung von äußerlichen und innerlichen Wolken, physikalischer und physiologischer Physiognomie gibt. Anders gesagt, ist das Wetter schlecht, so trübt sich auch die Stimmung des Menschen weitgehend ein, bessert sich dieses, so hellt sich jene auch auf.²⁴ Bereits in den *Frühen Entwürfen* zu den *Passagen* finden sich in Benjamins fragmentarischen Aufzeichnungen im Kontext der Langeweile jene gegenläufigen Momente, die auch hier wieder auf eine Doppelbewegung von

(22) Fragment D 1, 1, GS V, 1, S. 157. Benjamin fügt hinzu: »Also auch Panoramen sind im Grunde dieser Nebelwelt verschworen, das Licht ihrer Bilder bricht wie durch Regenstrahlen hindurch.« (Ebd.). Vgl. auch Birgit Verwiebe, *Durchlichtete Himmel. Transparentmalerei und Dioramen*, in: *Wolkenbilder*, a. a. O., S. 210–215.

(23) Fragment D 2,7, GS V, 1, S. 161.

(24) In diesem morphologisch-mimetischen Sinne findet sich bei Benjamin die kurze Notiz: »Lächeln und Schluchzen sind, als Wolkenformen des Menschengesichts, eine unüberbietbare Bekundung seiner Spiritualität.« (Fragment J 71, 5, GS V, 1, S. 448). Möglicherweise muss man aber auch von einer umgekehrten Richtung ausgehen: Bessert sich das menschliche Leben, so wird sich auch die äußere Natur entsprechend verändern. In einem solchen utopischen Sinne liest Benjamin beispielsweise die Schriften von Fourier und Saint-Simon (vgl. die Konvolute U und W im *Passagenwerk*). Der Gedanke bildet das Grundkonzept von Ingmar Bergmanns Film *Wilde Erdbeeren* (S 1957).

offiziellen und unterschwelliger Bewegungen zu einem Erwachen hinauslaufen.²⁵ Dieses Erwachen können wir einerseits als den »dialektischen Gegensatz« zur Langeweile erkennen, andererseits aber gewinnt Benjamin dem Trüben auch etwas ab, das sich nicht allein auf ein zu überwindendes Vorstadium beschränkt. Nur besondere Menschen können diesen Zustand überhaupt wahrnehmen.²⁶ So betont Benjamin, dass er als Stadtkind auch das Regenwetter liebt, da es ihn vom Zwang befreite, nach draußen gehen zu müssen: »Es träumt sich sehr verschieden nach Gegend und Straße, vor allem aber ganz unterschieden nach Jahreszeiten und nach dem Wetter. Städtisches Regenwetter ist in seiner ganzen durchtriebenen Süße und seiner Lockung in die frühe Kindheit sich zurückzuziehen nur dem Kind einer Großstadt verständlich. Natürlich nivelliert es den Tag und bei Regenwetter kann man tagaus tagein dasselbe tun, Skat spielen, lesen, oder sich streiten, während Sonne ganz anders die Stunden schattiert und auch dem Träumer weniger freundlich ist. Darum muß man den ganzen Tag in aller Frühe umgehen, man muß vor allem früh aufstehen, um zum Müßiggang ein gutes Gewissen zu haben.«²⁷ Daher besteht für ihn eine Verwandtschaft zwischen Traum und Regen. Der Regen umhüllt den Träumenden wie die Melancholie der Langeweile den *ennui*, den *flaneur* und den *dandy*. Wie die Melancholie, so erscheint auch der Regen nun als ein gegensinniges Verpuppungsstadium, um eine Veränderung zu bewirken, von der der Träumer bewusst noch nichts ahnt.²⁸ Und so legt sich auch die Passage, deren Anlage ja erfolgte, um den Käufer auf dem Basar vor dem Regen gerade zu schützen,²⁹ selbst wie ein Nebelraum um den Menschen: »Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räu-

(25) »Es gibt eine völlig einzigartige Erfahrung der Dialektik. Die zwingende, die drastische Erfahrung, die alles »allgemach« des Werdens widerlegt und alle scheinbare »Entwicklung« als eminent durchkomponierten dialektischen Umschlag erweist, ist das Erwachen aus dem Traume. Für den dialektischen Schematismus, der diesem Vorgang zu Grunde liegt, haben die Chinesen in ihrer Märchen- und Novellen-Literatur oft einen höchst prägnanten Ausdruck gefunden. Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Trauerinnerung durchzumachen! – Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.« (K 1, 3, GS V, 1, S. 491). Oder auch: »Das kommende Erwachen steht wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traumes.« (K. 2, 4, GS V, 1, S. 495).

(26) »Wetter und Langeweile. Wie die kosmischen Kräfte nur einschläfernd, narkotisierend auf den gewöhnlichen Menschen wirken, das bekundet dessen Verhältnis zu einer ihrer höchsten Manifestationen: zum Wetter. Vergleich wie Goethe das Wetter – in den Studien zur Meteorologie – zu durchleuchten wußte. – Über das Wetter, das in einem Raume die Fontäne macht. (Vorraum von Daguerres Diorama in Berlin) Wetter in den Casinos« (K°, 14), GS V, 1, S. 1017. Vgl. auch das ähnlich lautende Fragment D 1, 3, GS V, 1, 156–157.

(27) Fragment B°, 5, GS V, 2, S. 996.

(28) »Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns, wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren? Und doch heißt Träumeerzählen nichts anderes.« (e°, 2), GS V, 2, S. 1054.

(29) »Regengüsse schikanierten mich, deren einen ich in einer Passage verpaßte. Diese ganz mit Glas überdeckten Gassen, welche oft in mehreren Abzweigungen die Häusermassen durchkreuzen, und somit auch willkommene Richtwege darbieten, giebt es sehr viele. Sie sind zum Theil mit großer Eleganz gebaut, und bieten bei üblem Wetter oder Abends bei tagesheller Beleuchtung sehr besuchte Spaziergänge dar, durch die Reihen der glänzenden Kaufäden hindurch.« Eduard Devrient: Briefe aus Paris, Berlin 1840, p 34« (A 3 a, 4) GS V, 1, S. 92.

men verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik dieses Schlummers. [...] Langeweile ist immer die Außenseite des unbewußten Geschehens. Darum ist sie den großen Dandys als vornehm erschienen.«³⁰

Der Kampf der *décadents* gegen die Sonne. Baudelaires traurige und helle Wolken

Einer der großen Dandys, auf die Benjamin anspielt, ist Baudelaire, der sich im Nebel einnistet: »Es ist in der Geschichte der *poètes maudits* überhaupt das Kapitel von ihrem Kampf gegen die Sonne noch zu schreiben; die pariser Nebel, von denen wir eben sprachen, sind Baudelaire teuer gewesen.«³¹ In den Konvoluten D (die Langeweile, ewige Wiederkehr) und J (Baudelaire) finden sich entsprechende Fragmente, die Benjamin aber nicht mehr weiter ausführen konnte. Immerhin lässt sich der Formwille anhand der Aufzeichnungen nachvollziehen, wenn Benjamin wiederum jenen charakteristischen Doppelgedanken vermerkt: »Unter allen Gegenständen, die Baudelaire als erster dem lyrischen Ausdruck erschlossen hat, dürfte *einer* voranstellen: das schlechte Wetter.«³² Und: »Der Nebel erscheint als Trost des Einsamen. Er erfüllt den Abgrund, der um ihn ist.«³³ Ebenso: »Die Gegenpole in der sensitiven Anlage Baudelaires finden in gleicher Weise ihre Sinnbilder am Himmel. Der bleierne, wolkenlose ist das der vom Fetisch in Banden geschlagenen Sensualität, die Wolkengebilde sind das der vergeistigten.«³⁴

Die Liebhaber des Nebels wenden sich hier von offiziellen Bekundungen des Sonnenwetters ab und kultivieren vielmehr das artifizielle Leben des Extravaganten. Im Zusammenhang mit Baudelaire aber ist ein solcher Nebel nicht allein auf die Person des Dandys und die Regenwolken gemünzt, sondern bezieht auch seine städtische Umgebung so gleichsam als urbane Leuchtwolke mit ein wie zuvor diejenige der *Passagen*. Benjamin vermerkt zu Baudelaires Gedicht *Abenddämmerung*: »Zum *Crépuscule du soir*: die Großstadt kennt keine eigentliche Abenddämmerung. Jedenfalls bringt die künstliche Beleuchtung diese um ihren Übergang in die Nacht. Der gleiche Umstand bewirkt, daß die Sterne am Himmel der Großstadt zurücktreten; am allerwenigsten wird ihr Aufgang bemerkt. Kants Umschreibung des Erhabenen durch ›das moralische Gesetz in mir und den gestirnten Himmel über mir‹ hätte so von einem Großstädter nicht konzipiert werden können.«³⁵ Diese Art des Nebeneinanders der verschiedenen Stadien von Langeweile und Erwachen lassen auch Rückschlüsse auf Benjamins Verständnis von Dialektik zu. Eine Entscheidung findet dann im Raum des dialektischen Bildes statt.

(30) Fragment e°, 2, GS V, 2, S. 1054.

(31) Fragment B°, 5, S. 996. *Die vorausgehenden Sätze gelten einem anderen Dandy: »Ferdinand Hardekopf, der einzige ehrliche Dekadent, den das deutsche Schrifttum hervorbrachte, und den ich von allen deutschen Dichtern, die jetzt in Paris sind, für den unproduktivsten und tüchtigsten halte, hat in der Ode vom seligen Morgen, die er Emmy Hennings gewidmet hat, dem Träumer für die sonnigen Tage die besten Schutzmaßregeln gewiesen.« (Ebd.).*

(32) Fragment D 5, 4, GS V, 1, S. 168.

(33) Fragment J 60 a, 7, GS V, 1, S. 426.

(34) Fragment J 72 a, 5, GS V, 1, S. 451.

(35) Fragment D 64,4, GS V, 1, S. 433.

Regen als Urteil über die Welt: Wetterbilder als dialektische Bilder

Geld gehört mit Regen zusammen. Das Wetter selbst ist ein Index vom Zustande dieser Welt.

Seligkeit ist wolkenlos, kennt kein Wetter.

Es kommt auch ein wolkenloses Reich der vollkommenen Güter, auf die kein Geld fällt.³⁶

Die angedeuteten gleich- und gegensinnigen Übergänge von subjektiven Befindlichkeiten und objektivem Geschehen vollziehen sich damit im Medium des dialektischen Bildes, das Benjamin für seine Beobachtungen ansetzt. Die Verbindung von äußerer physikalischer und innerer physiologischer Physiognomie bildet jenes Medium des Wetterzwischenraums, in welchem Innenraum und Außenraum ineinander fallen. Ein dialektisches Bild ist für Benjamin in jenem Grenzbereich von endogenem und exogenem Erscheinen angesiedelt. Anders gesagt, Regen stellt damit in gewisser Weise auch das objektive Bild und Urteil des Weltzustandes dar. Und zwar nicht allein als Traumzustand vor einem zu erwartenden Erwachen, sondern auch als Tränenzustand über die bestehende Ungerechtigkeit der Welt. In diesem Sinne zitiert Benjamin Marx' und Engels' Bemerkung über die Berufsverschwörer. Dabei geht es auch um die Polizeispitzel unter ihnen, die charakteristischerweise ihr Geld bei Regenwetter ausbezahlt bekommen: »Wir sehen ... den politischen Prostituierten der gemeinsten Art, der auf der Straße im Regenwetter auf die Auszahlung seines Trinkgeldes durch den ersten besten Polizisten lauert. In einer meiner nächtlichen Wanderungen, erzählt Chenu, bemerkte ich de la Hodde, wie er den Quai Voltaire auf- und abwandelte. Der Regen floß stromweise, und dieser Umstand machte mich nachdenklich. Sollte zufällig dieser theure de la Hodde auch aus der Kasse der geheimen Fonds schöpfen? ... ›Guten Abend de la Hodde, was zum Teufel treibst Du hier zu dieser Stunde und in diesem schauerhaften Wetter?‹ – ›Ich warte auf einen Schwerenöther, der mir Geld schuldig ist, und da er alle Abend zu dieser Stunde hier vorüber kommt, wird er mir zahlen, oder‹ – und er schlug heftig mit seinem Stock auf die Brustwehr des Quais. De la Hodde sucht ihn los zu werden ... Chenu entfernt sich ... aber nur, um sich unter den Arkaden des Institutes zu verbergen ... Eine Viertelstunde nachher bemerkte ich den Wagen mit den zwei kleinen, grünen Laternen ... Ein Mann stieg aus, de la Hodde ging geradeswegs auf ihn zu; sie sprachen einen Augenblick zusammen, und ich sah de la Hodde die Bewegung eines Menschen machen, der Geld in seine Tasche steckt.«³⁷ Im Regenwetter drückt sich so unbeholfen und naturhaft ein Moment objektiver Gerechtigkeit aus. Wenn es schon keinen Gott gibt, der solche schändlichen Taten rächt und die menschliche Justiz fern ist, um diese Momente zu sühnen, so fällt es der stummen Natur zu, in der Geste des Regens über solche Untaten zu urteilen.³⁸

(36) Steuerberatung, in: *Einbahnstraße*, GS IV, 1, S. 139.

(37) GS V, 2, S. 747–749.

(38) Es gibt bei Benjamin auch ein positives Urteil: »Wer kam nicht schon einmal aus der Metro ins Freie und war betroffen, oben in das volle Sonnenlicht zu treten. Und dennoch schien die Sonne vor ein paar Minuten, als er hinunterstieg, genau so hell. So schnell hat er das Wetter auf der Oberwelt vergessen. So schnell wird wiederum sie selber ihn vergessen. Denn wer kann mehr von seinem Dasein sagen, als daß er zwei, drei andern durch ihr Leben so zärtlich und so nah wie das Wetter gezogen ist.« (*Masken-Garderobe*, in: *Einbahnstraße*, GS IV, 1, S. 143).

»Ah! Endlich wird es schön« – Prousts Wettermännchen

Auch in diesem Zusammenhang bleibt das ambivalente Moment des Nebels erhalten. In diesem Sinne mag eine kryptische, aber gleichwohl komplexe Aufzeichnung Benjamins zu Marcel Proust verstanden werden. In den frühen *Pariser Passagen* verweist Benjamin auf einen »Wetterabschnitt«, den er allerdings nicht ausführen wird: »Als Einleitung zum Wetterabschnitt: Proust die Geschichte vom Wettermännchen. Meine Freude, wenn der Himmel am Morgen bedeckt ist.«³⁹

Das Motiv der Freude über den bedeckten Himmel ist in der Tat bei Proust vorgebildet. Auch bei diesem gibt es ausgedehnte Passagen über Wetter und Langeweile.⁴⁰ So ist in den ersten Sätzen der *Gefangenen* exemplarisch vom Wetter die Rede, dass der Erzähler von seinem Zimmer aus wahrzunehmen in der Lage ist.⁴¹ Proust spricht dann etwas weiter von den verschiedenen Personen des Ichs als kleine Figuren in seinem Innern. Darunter befindet sich an prominenter finaler Stelle ein »Barometermann«: »Aber ich frage mich öfter, ob nicht der letzte von allen der kleine Mann sein wird, der einem anderen im Schaufenster des Optikers von Combray sehr ähnlich sieht, welcher das Wetter anzeigte, indem er seine Kapuze abzog, sobald die Sonne schien, sie aber wieder aufsetzte, wenn es Regen gab. Ich weiß nur zu gut, wie egoistisch dieser Kleine ist; ich kann an einem Erstickenanfall leiden, den nur das Einsetzen von Regen beruhigen würde, ihm ist das völlig gleich: bei den ersten ungeduldig erwarteten Tropfen verliert er seine Heiterkeit und zieht übel-launig die Kapuze über den Kopf. Andererseits glaube ich, daß der kleine Barometermann in meiner Todesstunde, wenn alle anderen »Ichs« nicht mehr am Leben sind, beim ersten Sonnenstrahl, während ich meine letzten Seufzer aushauche, sich äußerst munter fühlen, die Kapuze ablegen und ausrufen wird: »Ah! Endlich wird es schön!«⁴²

(39) *Fragment L°*, 22, *GS V*, 2, S. 1021.

(40) Prousts Interesse am Wetter ist bekannt. So befasst er sich intensiv mit John Ruskin, der selbst Forschungen über Wolken anstellt. Vgl. Ruskin, *Die Königin der Luft. Studien über die griechische Sturm- und Wettersage*, Straßburg o. J. (1869/70). Zu Prousts Beschäftigung mit Ruskin siehe auch Benjamin, *Kleinere Übersetzungen*, *GS Supplement I*, Marcel Proust, *Über das Lesen*. Zu John Ruskins 30. Todestag, S. 35–44.

(41) »Schon am frühen Morgen, wenn ich, den Kopf noch der Wand zugekehrt, nicht einmal die Tönung des Lichtstreifens über den großen Fenstervorhängen wahrgenommen hatte, wußte ich bereits, wie das Wetter war. Die ersten Geräusche der Straße hatten es mir gesagt, je nachdem ob Feuchtigkeit sie dämpfte und aus ihrer Richtung verschob, ehe sie zu mir drangen, oder ob sie federnd wie Pfeile aus dem hallenden leeren Raum eines weit offenen, eisigen, klaren Morgens kamen; beim Rollen der ersten Straßenbahn hatte ich schon gehört, ob sie regennaß fröstelte oder ihren Weg in azurine Bläue nahm. Vielleicht aber war vor diesen Geräuschen schon eine noch schnellere, wirksamere Ausstrahlung von Tönen durch meinen Schlaf geglitten und hatte ihn mit der Trauer getränkt, die den Schnee ankündigt oder einem nur hin und wieder in meinem Innern auftauchenden Dämon zahllose Hymnen zum Ruhme der Sonne entlockt, die schließlich für mich, der ich, noch schlafend, bereits zu lächeln begann, da meine geschlossenen Lider auf blendendes Licht gefaßt waren, zu einer betäubenden Weckmusik wurden. In jener ganzen Zeit nahm ich das äußere Leben übrigens vor allem von meinem Zimmer aus wahr.« (Marcel Proust, *Die Gefangene, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 5. Teil, Frankfurt/M. 1984, S. 7).

(42) *Ebd.*, S. 11. Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Robert Kahn. Kahn weist auf die Verwandtschaft des bösen Proust'schen Wettermännchens mit dem ebenfalls bösen »Bucklichten Männlein« in Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (*GS IV*, 1, S. 302–304) und anschließend auf das wichtige Motiv der Melancholie hin: »Certes, Benjamin prie pour le Petit Bossu, alors que le petit capucin a le dernier mot. Mais en réalité il s'agit bien du même »credo« chez les deux écrivains: une mélancolie stoïcienne, si on nous permet l'oxymore. L'œuvre d'art a été une façon d'être au monde en disant »Il fait beau«; phrase qui survivra à toute »perte de l'aura«, à toute destruction.« (Robert Kahn, *Images, Passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris 1998, S. 116).

Das ist freilich eine abgründige Äußerung, in der der Erzähler sein Ende als Glück für die Welt antizipiert. Die Wetterfigur erscheint so als ein gespiegeltes *alter ego* Prousts, als seine personifizierte Verneinung. Proust liebte den Regen auch deshalb, weil er ihm eine Linderung seines chronischen Lungenleidens bescherte; daher ist das Bild des die Sonne begrüßenden Wettermännchens umgekehrt für ihn mit dem Tod assoziiert. Für Benjamin sind darin wiederum Momente einer Rettung enthalten: »Sein Kosmos hat seine Sonne vielleicht im Tod, um den die gelebten Augenblicke, die gesammelten Dinge kreisen. *Jenseits des Lustprinzips* ist wahrscheinlich der beste Kommentar, den es zu Prousts Werken gibt. Man muß, um Proust zu verstehen, vielleicht überhaupt davon ausgehen, sein Gegenstand sei die Kehrseite, le revers – moins du monde, que de la vie même.«⁴³ Damit aber besitzt auch das Proust'sche Wettermännchen die Kraft eines äußeren Urteils über den Weltzustand im Sinne der Benjamin'schen Konzeption des dialektischen Bildes. Die Figur bildet dann gleichsam das innere mikrokosmische Pendant zu dem makrokosmischen Wolkenmann, der den Raum zwischen Himmel und Erde umspannt.

Zeit und Wetter: Sicht durch den Blutnebel

*Doppelbedeutung von temps im Französischen.*⁴⁴

Ein letztes zeitliches Moment sei an dieser Stelle gegenüber einem anschaulichen Denken des Raums noch erwähnt. Benjamin spricht im Zusammenhang einer Durchsicht durch den Baustoff Glas auch von der Durchdringung eines Blutnebels. Daraus lässt sich etwas über das Zeitmaß seiner Logik des gegenstrebigen »leisesten Nahens« entnehmen, in welchem sich die unterschwellig Motive, die wir zuletzt im Weinen des Regens angesprochen haben, durchzusetzen in der Lage sind. In einem Brief an Werner Kraft vom 28.10.1935 aus Paris heißt es: »Im übrigen unterliege ich kaum der Nötigung, mir auf diesen Weltzustand im großen und ganzen einen Vers zu machen. Es sind auf diesem Planeten schon sehr viele Kulturen in Blut und Grauen zugrunde gegangen. Natürlich muß man ihm wünschen, daß er eines Tages eine erlebt, die beides hinter sich gelassen hat – ja, ich bin, ganz wie Scheerbart, geneigt, anzunehmen, daß er darauf wartet. Aber ob wir ihm dieses Geschenk auf den dreihundert oder vierhundertmillionsten Geburtstagstisch legen können, das ist eben fühlbar fraglich. Und wenn nicht, so wird er uns schließlich zur Strafe, als seinen unaufmerksamen Gratulanten, das Weltgericht auftragen lassen. Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu

(43) Fragment S 2,3, GS V, 2, S. 679. In *Jenseits des Lustprinzips* entwickelt Freud bekanntlich seine späte Konstruktion vom Todestrieb, der Benjamin mit seinem Begriff der Mortifikation sehr nahe steht. Johannes Bittel bestätigt Benjamins Lesart Prousts im Zusammenhang mit Todesbildern: »Alle anderen Ichs sind gestorben. Das der Gewohnheit zuerst. Dann alle anderen, die befreit wurden und zum Roman wurden. Der Regen wäre vorbei, der Traum zu Ende, das Erwachen der erste Sonnenstrahl. Denn der Barometermann des Optikers ist ähnlich dem letzten Ich, ähnlich dem Vergrößerungsglas, es ist der geschriebene Roman, die erwartete Figur.« (Proust-Benjamin Benjamin – Proust. *Traum Rausch Erwachen*, Frankfurt/M. 2001, S. 234–235).

(44) Fragment D 2 a, j, GS V, 1, S. 162. *Temp* bedeutet zugleich Zeit und Wetter im Französischen und mag so auf einen gemeinsamen Zustand zwischen beiden verweisen, der dem Gemütszustand verwandt zu sein scheint.

(45) Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. v. Christoph Gödde und Henri Lönitz, Frankfurt/M. 2000, Band V, S. 193.

richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem zukünftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen und bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden. Ich bin augenblicklich dabei, sie in einer kurzen programmatischen Schrift auseinanderzusetzen.«⁴⁵

Benjamin spielt mit seiner letzten Äußerung auf seinen bekannten Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* an. Der Terminus *Blutnebel* verweist hingegen auf das Szenario im utopischen Roman *Lesabéndio* des von ihm geschätzten utopischen Dichters Paul Scheerbart.⁴⁶ Darin gelingt es dem gleichnamigen Protagonisten mit Hilfe einer technischen Turmkonstruktion die auf seinem Asteroiden dunkel lastende Wolke zu durchstoßen. Dadurch leitet er eine umfassende Evolution von Körper, Seele und Geist des Himmelskörpers und seiner Bewohner ein: Die Entwicklung der Individuen hat dabei physikalische Folgen für den ganzen Himmelskörper.

In der Erzählzeit des Romans umfasst dieser Prozess bereits mehrere Jahrhunderte; für die Menschheit muss man wohl eine weitaus größere Zeitspanne einsetzen. Es sei denn, das Wetter änderte sich schlagartig im Sinne einer Zeit, die Benjamin in den Geschichtsthesen für den Messias reserviert wissen will, wenn es am Ende der These B heißt: »Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.«⁴⁷



Abb. 2: Paul Wegener, *Der Golem* (D 1920).

(46) Paul Scheerbart, *Lesabéndio. Ein Asteroidenroman* (1913), München 1994.

(47) *GS I*, 2, S. 704.

Vielleicht deutet solcher Zeitbegriff auf die von Benjamin notierte »Doppelbedeutung von temps im Französischen« – nämlich jene von Zeit und Wetter. Und wollte man den Begriff *temps* weiter im Sinne Derridas dekonstruieren, so müsste man die weiteren Bedeutungen von Takt im Sinne von *Zeitmaß* (»à trois temps«), von *zur rechten Zeit* (»à temps«) oder auch von *Mann der Tat* (»un homme d'action, qui ne perd pas de temps«) mit hinzunehmen. Das aber mag an anderer Stelle ausführlicher geschehen.

Wolfgang Bock lehrt an der Bauhaus-Universität Weimar

