
Uwe C. Steiner

„Eine gelungene Anmaßung“? –Die Aura der Reproduktion und die Religion des Medialen bei Walter Benjamin und Patrick Roth.

I. Zur Theologie des Medialen

Eine Reihe von Aufsätzen Walter Benjamins aus den dreißiger Jahren dürfen zu den Gründungsdokumenten der modernen Medientheorie gezählt werden: die *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Der Autor als Produzent* (1934) und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), um von anderen, jüngst von Detlev Schöttker versammelten Texten zu schweigen. Sie dokumentieren tiefgreifende Zäsuren im Medienbegriff, im Verständnis von Medialität überhaupt. Hartmut Böhme und Peter Matussek haben kürzlich nahegelegt, in diesen ebenso kanonischen wie umrästelten Texten vollzöge sich ein Bruch mit dem natürlichen, und mit dem übernatürlichen Erbe des Medienbegriffs. Und zwar insbesondere mit dem theologischen Erbe, dem Benjamin etwa in seinen Sprachschriften selbst noch verpflichtet gewesen ist. Ein Bruch zugunsten unserer heutigen, nachrichten- und kommunikationstechnologisch reduzierten Auffassung von Medialität.¹

Diese Befunde bedürfen der ein oder anderen leisen Korrektur. In der Tat birgt die Bedeutungsgeschichte des Medienbegriffs ein gar nicht zu überschätzendes, wenn auch diffus theologisch-sakrales Erbe. Um nur einige Aspekte anzudeuten: Daß alle epochalen theologischen Ereignisse Medienereignisse sind – Dekalogtafeln, Pfingsten, Verbalinspiration und dgl. -, daß die Leitbegriffe der medialen Sphäre dem Religiösen geschuldet sind – E-mission, Botschaft – Euangelium, Sendung, Kommunion, Kommunikation – ist rasch einsichtig zu machen.² Propheten sind sozusagen Tele-Visionäre, die das Kerygma als

¹ Hartmut Böhme u. Peter Matussek: Medien der natürlichen Mitwelt, in: Ingensiep, Hans Werner/ Eusterschulte, Anne (Hg.): Philosophie der natürlichen Mitwelt. Grundlagen – Probleme – Perspektiven; Stuttgart 2002.

² Vgl. Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne, Frankfurt a. M. 2001, S. 312. Ob es stimmt, daß die Theologie demselben „Kerngeschäft“ wie die Medientechnik verschrieben habe, nämlich „das Fernste und noch das Fernste nahezubringen“ (S. 313), erscheint mir fraglich. Schon Religion, und erst recht Theologie, ist der Funktion verpflichtet, das Sakrale nicht nur nahezubringen, zu vergegenwärtigen, sondern auch entfernt zu halten.

göttlichen Anruf empfangen. Stimmen aus der Luft hört heutzutage jeder Mobiltelefonbenutzer. Angesichts der ins Kraut schießenden cybertechnologischen Kurzschlüsse zwischen Spiritualismus und Speichertechnik, Seele und Silizium ist die religiöse, insbesondere gnostische Grundierung der Informationstechnologie und ihrer Ideologie vor allem in den USA zum beinahe inflationären Modethema avanciert.³ Auch Derrida hat vor einigen Jahren die Empfänglichkeit des religiösen Äthers für solch geisterhafte Virtualitäten wie etwa den Cyberspace glossiert.⁴ Vieles spricht dafür, daß jede Revolution der technomaterialen Infrastruktur des Geistes, um mit David Porush zu sprechen, zur Schöpfung neuer Götter einlädt.⁵

Aber schon Hegel hat medientheoretische Überlegungen zu einer Autokatalyse, Selbsthervorbringung des Religiösen angestellt. In der *Ästhetik* nennt er einmal den menschlichen, sich bewußten Geist explizit das „Medium“, „durch welches das Göttliche“, und zwar das Göttliche als Geist, „hindurchgeht“. ⁶ Das Göttliche bedeutet eine emergente Neu-Konfiguration von Elementen, die in seinem Medium, dem menschlichen Geist als seinem Substrat und Milieu, schon angelegt sind. Benjamin nun verwendet im *Kunstwerk*-Aufsatz und in seinen Kontexten einen vergleichbar weit gefaßten Begriff des Mediums. Medialität bedeutet dabei nie die Vermittlung von etwas – schon die frühe Sprachschrift begreift das Mediale bekanntlich als „die *Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung“. (II,1 142) ⁷ Medialität kommt vor der Apparatur. Wahrnehmung findet grundsätzlich in einem Medium statt, in einem Milieu, in dem sich natürliche, soziale, historische und apparative Tatsachen zu einem ‚historischen Apriori‘ konstellieren.

Der historisch unzweifelhafte Bruch mit dem theologischen Erbe im Medienbegriff wurde sehr viel weniger durch Benjamin, sondern allenfalls durch

³ Vgl. David F. Noble: *The Religion of Technology. The Divinity of Man and the Spirit of Invention*, New York, London 1999. Eric Davis: *Techgnosis. Myth, Magic + Mysticism in the Age of Information*, New York 1998. Margaret Wertheim: *The Pearly Gates of Cyberspace*. New York 1999. John Durham Peters: *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, London 1999.

⁴ Jacques Derrida: *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ‚Religion‘ an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders./ Gianni Vattimo: *Die Religion*, Frankfurt a. M. 2001, S. 42f (Anm. 21).

⁵ David Porush: *Hacking the Brainstem*, in: Robert Markey (Hrsg.): *Virtual Realities and Their Discontents*, Baltimore 1996, S. 124.

⁶ G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke*, hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 50.

⁷ Zitate aus Walter Benjamins Schriften werden im folgenden nach den *Gesammelten Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974ff, mit Band- und Seitenzahl in Klammern direkt im Text belegt.

seine Rezeption vollzogen. Es ist gerade auch bei Benjamin, etwa in Gestalt der Aura-Problematik, und dies durchaus nicht nur polemisch, voll und ganz präsent. Seine kanonischen Aufsätze konfrontierten demnach unseren geläufigen technomaterialistischen Medienbegriff – der bei Benjamin i.d.R. mit dem Ausdruck „Apparatur“ bedacht wird – mit der ihm innewohnenden Religion. Ich möchte also die folgenden Vermutungen plausibel machen:

So erhellend und legitim es ist, Benjamins Mediendenken unter dem systematischen Interesse einer Medienästhetik⁸ zu rekonstruieren: mir scheint, auch dies ist ohne Theologie nicht zu haben.⁹ (Daß insbesondere der späte Benjamin eine „Säkularisierung der Theologie um ihrer Rettung willen“ betrieben habe, ist spätestens seit Adorno grundsätzlich unstrittig, wenn man sich auch mit Recht streitet, ob der Akzent auf den Pol der Säkularisierung oder den der Rettung zu legen sei.¹⁰ Mir scheint es wichtig, diesen elementaren Zug insbesondere auch an Benjamins Medientheorie herauszustellen, weil sich mit seiner Hilfe herausstellen könnte, daß sich auch ein hartgesottener Technomaterialismus zwar der Theologie, nicht aber der Religion entziehen kann.) Diese These möchte ich auf zweifache Weise erhellen: *erstens* an Benjamins Texten. Insbesondere, indem ich einmal mehr die populäre These vom Verfall der Aura durch technische Reproduzierbarkeit diskutiere. Vielleicht gehört ja der kanonische *Kunstwerk*-Aufsatz mittlerweile zu den großen Texten, die durch allzugroße Vertrautheit in wichtigen Zügen unkenntlich geworden sind. Über ihre Rolle als Gründungsaxiom der Medienästhetik hinaus hat sich die These von der medienbedingten Historizität der Wahrnehmung zum *locus communis* von Medientheorie überhaupt gespreizt. Ja, mit der Formel, in langen geschichtlichen Zeiträumen ändere sich nicht nur die gesamte Daseinsweise der menschlichen Kollektiva, sondern auch die Organisation ihrer Sinneswahrnehmung (I,2 478),

⁸ Vgl. jetzt die von Detlev Schöttker hrsg. und mit einem Nachwort versehene Sammlung: Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften, Frankfurt a. M. 2002. In dem von Michael Opitz und Erdmut Wizisla hrsg. verdienstvollen Band: Benjamins Begriffe, Frankfurt a. M. 2000, fehlt ein Artikel zum Begriff „Medium“. Dem Mangel wird durch Schöttkers Nachwort abgeholfen.

⁹ Bernd Witte: Walter Benjamin, Reinbek 1985, S. 112, zeigt an Benjamins Kafka-Essay, „wie sehr Benjamin auch zum Zeitpunkt der extremsten Ausbildung seines dialektischen Materialismus [...] an dessen Fundierung im religiösen Denken festhielt [...]“.

¹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno: Einleitung zu Benjamins Schriften, Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1974, S. 573. Vgl. Gerhard Kaiser: Walter Benjamins „Geschichtsphilosophische Thesen“. Zur Kontroverse der Benjamin-Interpreten, in: ders.: Benjamin. Adorno. Zwei Studien, Frankfurt a. M. 1974, S. 1-77. Sowie die Studie meines Namensvetters Uwe Steiner: Säkularisierung. Überlegungen zum Ursprung und zu einigen Implikationen des Begriffs bei Benjamin, in: ders. (Hg.): Walter Benjamin 1892 – 1940, Bern usw. 1992, S. 139 – 187. Andreas Pangritz: Theologie, in: Michael Opitz/ Erdmut Wizisla (Hrsg.): Benjamins Begriffe, Frankfurt a. M. 2000, S. 774 – 825.

konnte vor wenigen Jahren sogar die Info-Illustrierte *Focus* für sich und ihre kurzen Sätze werben.

Mein Vortrag will den zahlreichen Korrekturen an der Aura-These¹¹, nicht noch eine weitere hinzufügen, sondern, *zweitens*, einen Umweg einschlagen: Indem er den Benjamin-Allusionen in Patrick Roths Erzählungsband *Die Nacht der Zeitlosen* nachgeht, versucht er vielmehr, Benjamins und Roths Gedankenfiguren für eine Deutung gegenwärtiger Verflechtungen des Medialen und des Religiösen nutzbar zu machen.

II. Medialität und Sakralität der Aura

Die Verschränkung zwischen dem Auratischen, dem Medialen und dem Sakralen ist den einschlägigen Passagen des Kunstwerk-Aufsatzes unschwer zu entnehmen. Sie wird aber nicht erst dort behauptet, wo Benjamin, im Kapitel IV, die Fundierung des auratischen Kunstwerks im kultischen Traditionszusammenhang behauptet. Damit kann er die bürgerliche Kunst als negative Theologie denunzieren, deren angemähte Aura es zu zertrümmern gelte. Schon das vorangegangene Kapitel III, das den Aura-Begriff einführt, läßt diese Verschränkung zumindest atmosphärisch einsichtig werden. Gedanklich ist sie freilich ungleich schwieriger zu durchdringen. Zunächst spricht Benjamin ja im Unterschied zur später geforderten Zertrümmerung der Aura von ihrem in der Gegenwart sich abzeichnenden Verfall. Und es entgeht dem unvorbereiteten Leser leicht, daß hier von einem anderen Auratischen die Rede ist als von demjenigen, das zertrümmert werden soll.¹² Im Verfall begriffen, so Benjamins verführerische und auch mit allen rhetorischen Mitteln der Verlockung inszenierte These, ist die Aura in dem Maße, in dem die Apparatur in die Medialität der Wahrnehmung eindringt.

¹¹ Vgl. u.a.: Marleen Stoessel: *Aura – Das vergessene Menschliche*. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins, München Wien 1983. Birgit Recki: *Aura und Autonomie*. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988. Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, München 1991. Burkhardt Lindner: *Benjamins Aura-Konzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text*, in: Uwe Steiner (Hrsg.): *Walter Benjamin 1892 – 1940 zum 100. Geburtstag*, Bern usw. 1992, S. 217 – 248. Horst Bredekamp: *Der simulierte Benjamin*, in: Andreas Berndt u.a. (Hrsg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992, S. 117 – 140. Grundlegend: Josef Fürnkas: *Aura*, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe*, S. 95 – 146. Sowie jüngst: Boris Groys: *Die Topologie der Aura*. Über Original, Kopie und einen berühmten Begriff Walter Benjamins, in: *Neue Rundschau* 4/2002, S. 84 – 94.

¹² Vgl. Josef Fürnkas (Anm. 11), S. 141f.

Genauer noch legt der Aufsatz die These nahe, daß das Eindringen der Apparatur ein ebenso natürliches wie transzendentes Milieu der Wahrnehmung in ein historisches verwandelt. Zu Benjamins Strategie der Verlockung gehört nun, daß er diesen Übergang von Natur in Geschichte als selbstevident unterstellt. Er verschleiert gezielt dessen Rätselhaftigkeit. Denn: inwiefern kann es sich überhaupt „empfehlen“, die Aura geschichtlicher Gegenstände – von der wir zum jetzigen Zeitpunkt der Lektüre ja noch gar nicht wissen, worin sie überhaupt bestehen könnte – „an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren“ (I,2 479)? Je näher man diese Sätze ansieht, desto ferner blicken sie zurück. Handelt es sich in der folgenden berühmten, und zuvor schon im Photographie-Aufsatz herausgehoben figurierenden Passage wirklich nur um eine Illustration, oder nicht vielmehr um eine ebenso kühne wie lockende Metabasis von natürlichen zu historischen Tatbeständen, in einer Geste, die den von Sigrid Weigel identifizierten Ursprung der Aura-Begrifflichkeit in Benjamins Eros-Konzept bekräftigt?¹³ Verlockt sie nicht zur Annahme, es sei möglich, vom Historischen wiederum ins Natürliche zu gelangen?

Wer wollte sich nicht von einer Aura betören lassen, wie sie nun zugleich vergegenwärtigt und auf Abstand gehalten wird: Die Aura natürlicher Gegenstände, heißt es bekanntlich, könne man begreifen, und nicht nur begreifen, sondern auch wahrnehmen, als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“. In ihr verschränken sich erstens *aisthetisch* Nähe und Ferne in einem Wahrnehmungskontinuum, dergestalt, daß sich das Nahe auf eine Ferne zu öffnen scheint, die bei aller sinnlichen Präsenz mit einem Einschlag von Absenz verwoben erscheint. *Topologisch* perspektiviert verwinden sich also in der Aura natürlicher Gegenstände zweitens An- und Abwesenheit: es ist, als ginge das sinnlich Gegebene quasi mit einer gewissen Transzendenz schwanger – ohne daß letztere in eine Hinterwelt entrückt wäre. Und drittens verknüpft die derart vorgestellte Aura *synästhetisch* die visuell-räumliche Sphäre mit dem Moment des Respiratorischen: „An einem Sommertag 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*.“ (Hv. U. St.) „An der Hand dieser Beschreibung“, einer Beschreibung, die die Natur quasi als Gegenstand als beseelend/beseelten Lektüre vorstellt, in der Auge Zweig, Schatten und Gebirgslinie zeilenförmig abtastet, sei „es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen.“ (I,

¹³ Vgl. Sigrid Weigel: Eros, in: Opitz/ Wizisla, (Anm. 11), S. 299 – 340 (S. 312).

2 479) Ein ebenso verführerischer wie überrumpelnder Satz. Denn was könnte weniger leicht als diese Übertragung zu verstehen sein?

Das Theologische des Kunstwerk-Aufsatzes ist nicht zuletzt im Rätselzusammenhang dieser Wechselbeziehung von Natur und Geschichte angesiedelt. Wie Benjamins Verweis auf den illustrativen Charakter zugleich indiziert und verhüllt, scheint der Übergang figural motiviert. Illustrativ, d.h. im Argumentationsgang des Textes, kann die natürliche Aura als Erhellung der geschichtlichen nur in Anspruch genommen werden, weil sie sich auch realiter figural zueinander verhalten. Denn wenn die natürliche Aura, und sei es nur zu didaktischen Zwecken, die geschichtliche Aura vorstellen kann, ist ja auch die Umkehrung denkbar: die historische Aura wäre lesbar als Figuration einer entrückten Natur, so nah sie sein mag.

Nicht zuletzt in diesem Sinne ist der figurale Zusammenhang zugleich ein theologischer, freilich als Ausdruck bzw. Symptom einer entstellten Theologie. Und zwar im Sinne von Benjamins spätem Denken, das die magische Ähnlichkeit zwischen Wort und Welt der frühen Sprachtheorie geschichtlich wie dialektisch entstellt, in die Lektüre der historischen Welt zu retten trachtet.¹⁴ Eben jene Korrespondenz, die in der frühen Sprachschrift das Konzept des Medialen der geistigen Mitteilung plausibel machen konnte und die hier, in der lockenden Gestalt der natürlichen Aura, als Atem präsent scheint: und zwar als Atem nicht nur in respiratorischer, sondern in pneumatischer Gestalt. Die Aura atmen heißt, gleichsam am pneumatischen Milieu teilzuhaben.¹⁵

Historisch transzendental aufgeklärt, kann man die pneumatische Medialität des Auratischen als Produkt metaphorischer Belehungen entziffern. Der Kunstwerk-Aufsatz vermag die Aura allererst mit einem Gleichnis aus der Natur illustrieren: weil, um den *Baudelaire*-Aufsatz zu zitieren, die „Erfahrung der Aura“ metaphorisch fundiert ist. Sie beruhe nämlich „auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ (I,2 647) Das

¹⁴ Vgl. hierzu: Sigrid Weigel: Entstellte Ähnlichkeit, S. 80ff (S. 84). Die Lehre von der Ähnlichkeit formuliert als sentimentalische Erkenntnistheorie, was einst ontologisch als Korrespondenzlehre Geltung beanspruchen durfte. Vgl. dazu Burkhard Lindner (Anm. 11), S. 221.

¹⁵ Der Photographieaufsatz bezeichnet die in frühen Photographien noch anzutreffende Aura denn auch einmal als „Hauchkreis“. (II,1 376)

Eindringen der Apparatur in die historische Medialität der Wahrnehmung hatte also das pneumatisch-natürliche Kontinuum erschüttert. Es zeigt sich nurmehr als Produkt metaphorischer Belehnung.

III. Aura, Schleier und Gewebe

„Aura“ heißt also ein Phänomen, in dem eine metaphorische Belehnung, und zwar eine metaphorische Belehnung als kognitiver, sozusagen historisch-transzendentaler Realprozeß aus der Gesellschaft in die Natur und von ihr in die Gesellschaft rückstrahlt. Die Metaphorizität der Aura selbst bildet daher ein mediales und topologisches Kontinuum, in dem sich Wahrnehmung historisch konstellierte. Benjamins Darstellung der Aura bedient sich also einer signifikanten *Hintergrundmetaphorik*, die sie zugleich im Dargestellten, in der historischen Empirie verortet. Es handelt sich um die Hintergrundmetaphorik des Gewebes und zumal der des Schleiers. Vermöge dieser subtil, quasi selbst verschleiert in Anspruch genommenen Metaphorik kann Benjamin die figurale Strategie des Textes der figuralen Verfaßtheit der geschichtlichen Wirklichkeit gleichsam entstellt angleichen. Meine These lautet also: der Materialismus des Kunstwerks-Aufsatzes, und nicht zuletzt der apparative Materialismus seiner Theorie des Films als einer nicht-auratischen Kunst, verfolgt eine figurale Strategie, in der er die Wirklichkeit selbst als figural verfaßt, nämlich allegorisch strukturiert beschreibt.

Die pneumatische Aura, die Kapitel III des Kunstwerks-Aufsatzes beschreibt, gleicht einem transparenten Gewebe. Es handelt sich um diejenige Aura, die der Photographie-Aufsatz als ein „sonderbares *Gespinst* von Raum und Zeit“ beschreibt (Hv. U. St.) und die im historischen Prozeß der Verhüllung des Heiligen in Kult und Ritual weichen muß. Benjamin kann die Aura-Theorie nur darum kritisch zuspitzen, indem er, gewissermaßen unter der Oberfläche der Namensgleichheit verhüllt, im Übergang von Kapitel III zu Kapitel IV, die Hintergrundmetaphorik moduliert: die antike Venusstatue als ästhetisches Kultzentrum – man darf und soll sicherlich etwa verschleierte Bilder zu Saïs evozieren – symbolisiert ein Paradigma der Verhüllung, das sich der „profane Schönheitsdienst“ (481) zunutze zu machen wußte, um so der angemäßen Auratisierung im Faschismus in die Hände zu spielen.

Exakt vor diesem Hintergrund formuliert nun Benjamin seine Theorie der nichtauratischen Kunst. Und zwar als Projekt der Entschleierung und

gleichermaßen als Projekt der Rettung. Lassen Sie mich das an einer Schlüsselstelle des *Kunstwerk*-Aufsatzes zu belegen versuchen:

1) Sehr zu recht zählt man zu seinen medienästhetischen Errungenschaften, die filmische Entdeckung des Optisch-Unbewußten herausgearbeitet zu haben. „An die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raum“ tritt, vermöge der Kamera, „ein unbewußt durchwirkter“. Das erlaubt einen Blick auf „völlig neue Strukturbildungen der Materie“ ebenso wie auf die subliminalen Routinen des Alltags. Die filmisch repräsentierte Wirklichkeit wirft die Schleier der habitualisierten Apperzeption ab. Eben dieser empirische, wahrnehmungspsychologisch einleuchtende Befund fügt sich zu einer theologisch lesbaren Konstellation. Indem Benjamin den Film als Agenten eines revelatorischen Realismus begreift, schließt er insbesondere figural an an Topoi der zeitgenössischen Theoretiker des Stummfilms. Balázs wie Kracauer zeigten sich bekanntlich enthusiastisch, daß die zumal von der Schriftkultur gewirkten Schleier der habitualisierten Wahrnehmung gefallen seien. „Denn die Dinge tragen meistens einen Schleier vor dem Gesicht. Den Schleier unserer traditionellen Beobachtungsweise. Diesen Schleier nimmt ihnen der Expressionismus“ insbesondere der Filmkünstler ab, jubelte beispielsweise Balázs. Kracauer will sehr viel später, aber durchaus noch im seinerzeit kurrenten medien-eschatologischen Geiste, die Wirklichkeit errettet oder vielmehr erlöst wissen, weil die „materielle(n) Objekte [durch den Film] ihrer Hüllen und Schleier ledig“ würden.

16

2) Gleichwohl geht Benjamin über Balázs nicht minder als über Kracauer hinaus. Sicher, seine Medientheorie ist materialistisch, sie ist realistisch, sie ist zudem revelatorisch. Auch sie hat sich die mediale Rettung der Wirklichkeit zum Telos erkoren. – Der Photographie-Aufsatz beschreibt einmal den emblematischen „Rettungsring“, der den Namen von Städten auf Photographen Atgets verzeichnet (II,1 3789), einen Rettungsring sozusagen anstelle der Aureole! – Zur medialen Rettung der Wirklichkeit gehört freilich mehr als ihre Aufzeichnung durch die Apparatur und die durch sie bewirkte Umformatierung der Wahrnehmung. Denn: das durch die Apparatur gerettete Reale ist immer ein entstelltes Reales. Sie erinnern sich, wie trefflich der Aufsatz die ästhetisch-mediale Innovation des Films beschreibt. Seine Schnittechnik zertrümmere das

¹⁶ Bela Balázs: *Schriften zum Film*, hg. v. Helmut H. Diederichs/ Wolfgang Gersch/Magda Nagy, München 1982, Bd. 1, S. 195. Siegfried Kracauer: *Erfahrung und ihr Material*, in: Franz-Josef Albersmeyer (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1981, S. 235 – 242, S. 241f.

Kontinuum der empirischen Wahrnehmung, um völlig neue Raum- und Zeitsynthesen zu ermöglichen. Benjamin begreift den filmischen Eingriff in die Wirklichkeit also als apparative Verwirklichung – mancher würde sagen: „Implementierung“ – der allegorischen Intention, der allegorischen Zerstückelung, wie sie das Trauerspielbuch beschreibt. In Benjamins Augen konstalliert sich nämlich die filmisch entborgene Wirklichkeit, an der das falsch Auratische zertrümmert worden ist, zur Allegorie ihrer Rettung. In den *Zentralpark*-Aphorismen hatte Benjamin ja die „Einführung der Allegorie“ auf die „durch die technische Entwicklung beding(te) Situation der Kunst“ bezogen. (I,2 685) Nirgends läßt sich daher die unmittelbare Nachbarschaft, ja die Identität von materialistischer Medientheorie und messianischem Figuralismus leichter greifen als in jener Passage, die von der gnostisch dimensionierten Trostlosigkeit der urbanen Moderne handelt: einer Gegenwart, die nur der Verrückung um ein geringes, nämlich der Intervention der Apparatur bedarf, um gerettet zu werden:

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (499f)

Der Kunstwerk-Aufsatz greift an dieser Stelle die ausführlicheren und deutlicheren Worte aus der beinahe zehn Jahre früher entstandenen *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz* (1927) auf, einer leidenschaftlichen Verteidigung von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* gegen die medientechnisch blinden Invektiven des apostrophierten Bildungsphilisters. Der Film, heißt es dort, sei

„das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen. An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (II,2 752)

Die Befreiung aus der Kerkerwelt der Gegenwart also, indem sich deren Elemente in ihrer apparativen Neukonfiguration zu einer Chiffre der Erlösung konstallieren – das könnte gnostisch anmuten. Im Unterschied zur gnostischen

Depotenzierung der Erscheinung geht es Benjamin freilich um die Rettung der Phänomene vermöge jener „wissentlichen Entwürdigung des Gegenstands“, in der „ja die melancholische Intention [des Allegorikers]“ ihm die Treue bewahrt. (I,1 398) Denn daß Realität nunmehr apparativ konstellierte ist, auf die Apparatur sich ausrichtet, und daß sie der Apparatur bedarf, um gerettet zu werden, impliziert, in ihr findet die für die Allegorie charakteristische Entwertung der Erscheinung realgeschichtlich statt.

In der *Kleinen Geschichte der Photographie* firmiert der Verlust der Aura denn auch als ein Äquivalent theologischer Verzweiflung. Denn so „abgesprengt und gottverloren“ wie der kleine Franz Kafka in die Kamera, blickt die Bourgeoisie des späten 19. und 20. Jahrhunderts in die Welt. (II,1 375f). Wir können also die Zertrümmerung der Aura als den Versuch begreifen, ein falsch Sakrales zu bannen, um der Wirklichkeit den messianischen Horizont offenzuhalten. Daher spricht der Photographieaufsatz denn auch von der „heilsam(en) Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“, von der heilsamen Entfremdung als notwendiger Bedingung, daß die gegenwärtige Realität in ihrer allegorischen Faktur entziffert werden kann. (II,1 379) Die Zertrümmerung des Auratischen läßt sich daher in dialektischer Negativität als Figur der Rettung lesen.¹⁷ Die Allegorie ist die Figur der Rettung und insofern das zentrale Organon jener perspektivischen Positivierung des von der Geschichte Ausgeschiedenen, wie sie im *Passagen-Werk* vorgeschlagen wird, das Organon eben jenes Projekts, „die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart“ einzubringen. (V,1 573).¹⁸

Wie also lassen sich die technischen Medien begreifen, könnte das Ideal des Problems des *Kunstwerk*-Aufsatzes lauten, und wie läßt sich die Physiognomie eines von ihnen gezeichneten Zeitalters begreifen, wenn man ihm, dem Zeitalter, mit der zweiten geschichtsphilosophischen These, einen Index unterstellt, der auf die Erlösung verweist. (I,2 693) Der *Kunstwerk*-Aufsatz ersetzt den Begriff der „Erlösung“ durch den der „Revolution“: Das „revolutionär(e) Verdienst“ des heutigen Films, so Benjamin, besteht in der „revolutionär(en) Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst“, in der Zertrümmerung also deren angemessener Aura, und darin zumal in seiner Ausrichtung auf die Massen. (Vgl. I,2

¹⁷ Denn es ist die Allegorie, die, wie es im *Passagen-Werk* heißt, „an den Trümmern fest(hält)“ (V,1 415).

¹⁸ Eine Rettung in Gestalt der Apokatastasis, wie sie die dritte der geschichtsphilosophischen Thesen namhaft macht: sie will der Wahrheit Rechnung tragen, „daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist“. (I,2 694).

492) In Gestalt der Masse konstelliert sich nun die Wirklichkeit selbst zu einer Allegorie als *metaphora continuata* der Erlösung. Denn die Masse war nicht nur, mit der berühmten Formulierung aus Benjamins Baudelaire-Aufsatz, für Baudelaire der „bewegte Schleier“, durch den hindurch er seinerzeit Baudelaire Paris (I,2 622) sah. Auch für Benjamin selbst gibt sie, die metafigurale Metapher par excellence, die Signatur seines Zeitalters zu entziffern.¹⁹

Nicht von ungefähr erzählt daher eines von Benjamins bekanntesten Denkbildern eine chassidische Legende. Sein Denkbild ist eben der Schleier: In der kommenden Welt werde „alles eingerichtet sein wie bei uns. Wie unsere Stube jetzt ist, so wird sie auch in der kommenden Welt sein [...]. Alles wird sein wie hier – nur ein klein wenig anders. So hält es die Phantasie. Es ist nur ein Schleier, den sie über die Ferne zieht. Alles mag da stehen wie es stand, aber der Schleier wallt, und unmerklich verschiebt sich's darunter.“ (IV,1 419f) Nicht im Gelüftetwerden, sondern in seinem Spiel, seinem Wirken als Gewirktein, vollzieht sich, Benjamin zufolge, die Erlösung (in) der kommenden Welt, in Gestalt einer nur unmerklichen Verschiebung.

IV. Die Aura der Reproduktion bei Patrick Roth

Ich möchte weder mich noch Sie an dieser Stelle damit aufhalten, zu diskutieren, inwiefern die These vom Verfall der Aura infolge technischer Reproduzierbarkeit zumindest in ihrer populären Gestalt unzutreffend, ja mehr denn je kontraintuitiv erscheint. An die Bindung der Aura ans Hier und Jetzt (vgl. I,2 489) mag kaum noch jemand glauben. In einem schönen Text Ulrich Holbeins begrüßt denn auch ein Diskussionsleiter, der ausgerechnet an Franz Alt erinnert, die Gäste des Symposions „Platon und die moderne Reproduktionstechnik“, indem er die angeblich Ende der 70er Jahre eingeschlafene Walter-Benjamin-Debatte durch eine frohe Botschaft erwecken will: Mit der Verlegenheit, daß die Aura technisch nicht reproduziert werden könne, sei es vorbei: denn es gebe ja jetzt den „Aura-Kopierer“, jene „hocheffektiv(e) Wundermaschine, die seit 89 Schlagzeilen macht, und das zu Recht; immerhin stellt der Aura-Kopierer in der Landschaft bisheriger Copysysteme unbestritten ein absolutes Novum dar. Stufenloses Verkleinern, Vergrößern, Farbkopieren, Verzerren, Entzerren, freies Strukturumwandeln, dreidimensionales Kopieren, sphärisches Kopieren, dies al-

¹⁹ Zur Metaphorik und Metametaphorik des Schleiers vgl. Uwe C. Steiner: Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers (im Druck).

les läßt der Aura-Kopierer souverän hinter sich – und produziert stattdessen Kopien, die qualitativ jede Vorlage in den Schatten stellen, und zwar insofern, als die Aura, die der Vorlage meist fehlt, am Schluß von der Kopie ausgeht.“²⁰

Es scheint, als verstünde es sich in dekonstruktivistisch aufgeklärten Zeiten von selbst, daß das Erscheinen der Aura an ihr Verschwinden gekoppelt sei. Noch jüngst hat Boris Groys die Aura als Produkt der modernen Reproduktionstechnik plausibel gemacht.²¹ Vergleichbar wirft Patrick Roth, der in Los Angeles lebende Schriftsteller, Cineast, Drehbuchautor und Chaplin-Verehrer, in vielen seiner narrativen und auch in seinen poetologischen Texten die Frage auf, ob nicht der Film eine schlechthin auratische Kunst sei. Und zwar durchaus unter impliziter Referenz auf Gedankenfiguren Walter Benjamins. Die treten nämlich in Roths 2001 erschienenem Erzählungsband *Die Nacht der Zeitlosen*²² gleich mehrfach in verschleierter Gestalt auf.

Ein junger Filmstudent, den es in die Wüstenstadt Los Angeles, an den Ort seiner Träume und zugleich in ein Exil verschlagen hat, macht eines Tages auf einem „garage sale“ einen merkwürdigen Fund. Für fünfundzwanzig Dollar erwirbt er zögerlich und mit dem dumpfen Verdacht, übers Ohr gehauen zu werden, einen unscheinbaren Holzprügel: den titelgebenden *Stab Moses*. Natürlich nicht den, mit dem der mythische Gesetzgeber den Israeliten beim Exodus durch die Wüste vorangeschritten war. Vielmehr, so versichert der ein wenig sinister wirkende, ausgerechnet auf einem Regiestuhl Platz nehmende ältliche Verkäufer, handele es sich um jenen Stab, den einst Charlton Heston in der Rolle des Moses in Cecil DeMilles Bibel-Schinken „Die zehn Gebote“ über die Leinwand getragen habe.

So mißtrauisch der Ich-Erzähler die Auskunft quittiert, so sehr fasziniert ihn mit einem Male das ambivalente Objekt. Einerseits mutet es ihm lächerlich an, lächerlich nämlich „als Sinnbild der Geschmacklosigkeit jener Filme“. Andererseits begegnet ihm im Requisit gleichsam eine Reliquie jener Populärkultur, die auch seine Biographie nicht unmaßgeblich geprägt hatte: In dem „Relikt aus den letzten Jahren der großen alten Studiozeit“ Hollywoods erscheint ihm eine Ferne

²⁰ Ulrich Holbein: Der Aura-Kopierer, in: ders.: Ozeanische Sekunde, Frankfurt a. M. 1993, S. 173 – 206 (S. 173f).

²¹ Vgl. Boris Groys: Die Topologie der Aura. Über Original, Kopie und einen berühmten Begriff Walter Benjamins, in: Neue Rundschau 4/2002, S. 84 – 94.

²² Patrick Roth: Die Nacht der Zeitlosen, Frankfurt a. M. 2001. Zitate hieraus werden direkt im Text belegt.

handgreiflich verkörpert, die uns medial immer erneut nahegebracht wird. (73)
„Seltsam, das Ding nach so vielen Jahren – wie aus der Leinwand geschnitten –
plötzlich im Griff zu haben.“ (72) Von dem Moment, da ihm die glamouröse
Herkunft des Stabs mitgeteilt wird, berührt ihn ein von allem „Kitsch der hol-
lywoodschen Inszenierung“ ungetrübtes sakrales Kraftfeld, das als sakrales freilich
gleichermaßen heilige wie verfluchte Energien auszustrahlen scheint. Der Stab
Moses' erlangt also in dem Moment eine auratische Dimension, indem er, quasi
eine Originalkopie, eine materiell greifbare Reliquie aus dem Lichtspiel zu sein
verspricht. In ihm scheint die schimärische Welt des Hollywood-Kitsch dinglich
konkret in die reale hineinzureichen, als wollte sie das Jenseits der Leinwand
beglaubigen. Ein echtes Simulakrum sozusagen, dessen Unheimlichkeit Käufer
und Verkäufer gleichermaßen mit einem apotropäischen Grinsen begegnen. Mit
jener zeittypischen Ironie also, mit der gewappnet sich der nachkritische
Intellektuelle willig in die unvermeidliche Trivialkultur fügt. (73)

Natürlich wird der Stab Moses' nicht mit Echtheitszertifikat ausgehändigt.
Der Ich-Erzähler findet rasch in die Rolle des ungläubigen Thomas²³ zurück: ob es
„wirklich der Stab aus ‚The Ten Commandments‘“ sei, kann der Verkäufer nicht
sagen: „Es habe [...] fünf dieser Moses-Stäbe gegeben, *Kopien*, die während der
Dreharbeiten von der Studio-Requisite für alle Fälle in petto gehalten wurden. Ob
dieser da je zum Einsatz gekommen war, dafür könne (der Verkäufer) natürlich
nicht garantieren“. (75; Hv. U. St.)

Nicht nur, daß das Gebilde einer angeblich nichtauratischen Kunst
entstammt, nicht nur, daß das Requisite ein trivialikonographisches Attribut einer
womöglich nie existiert habenden mythischen Gestalt repliziert: selbst dem
Kopiegebilde wird die Einzigartigkeit, die Singularität in Raum und Zeit
abgesprochen und noch der Status einer ‚Originalkopie‘ verweigert: es handelt
sich beim Stab Moses' nicht nur um eine Kopie, sondern um eine potenzierte
Kopie. Der Stab ist bestenfalls die Kopie einer Kopie, vielleicht sogar eine
Fälschung, eine „gelungene Anmaßung“. Und trotzdem ist er auratisch, trotzdem
„fuhr (sein Geheimnis) jedem der ihn anfaßte, spielerisch in die Knochen“ (73).

Und weil der Verkäufer den potenzierten Kopiecharakter des Requisites ohne
Umschweife zugibt, zeigt sich der Held zunächst entschlossen, „ihm das alles zu
glauben“. (75) Auch und gerade das potentielle Fake verkörpert sakrale Energie.
Aber weil ihm dessen epiphanische Qualität bald nach dem Erwerb, allen

²³ Roths Texte befragen die Figur des ungläubigen Thomas häufig: So z.B. im Roman *Corpus Christi* (1996) und in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen Im Tal der Schatten (2002), S. 13f.

Gratulationen seiner Bekannten zum guten Deal trotzend, wieder als Anmaßung erscheint, beschließt der ambitionierte Regisseur in spe, sich am Stab und seiner eigenen Gläubigkeit gleichsam zu rächen. Mithilfe einer Tanzstudentin will er den Stab lächerlich machen, ihn profanieren: er bannt die Performance seiner Tänzerin, einen Schlangentanz um das Requisit, auf Super-8-Film. In diesem Film will er denn auch den Schlangentrick *kopieren*, mit dem Moses und Aaron in DeMilles Werk den Pharao beeindruckt hatten.

Ein Projekt, das die Aura nicht nur nicht zertrümmern wird. Das sinistre, lächerliche, anmaßende Objekt – es wird sich vielmehr als reales Symbol einer realen, und als Allegorie einer figuralen Rettung erweisen. Der Ich-Erzähler verbringt die Nacht mit der Tänzerin, als beide durch ein ausgebrochenes Feuer geweckt werden. So heftig lodert der Brand, so sehr verdunkelt der Rauch die Wohnung, daß der Held die Ausgangstür nicht findet. Weil „auch von außen kein Lichtfunke hereinkamte“ (88), drohen beide nun, „sinnlos im Dunkel umher(kriechend)“ (89), unterzugehen. – Bis der Held auf einmal den auf zwei Stühle plazierten Stab Moses' erblickt, über den er und die Tänzerin in ihrer gefilmten Performance lästerlich gesprungen waren, und dessen Lage ihm nun den Weg aus der Wohnung, den Höhlen- und Höllenausgang weist: „Wir zogen uns durch, unterm Stab durch, fanden zur Tür und krochen ins Freie.“ (90) Der Stab also erstens als realer Wegweiser, zweitens aber auch als Allegorie einer figuralen Rettung.

Die durchweg in realistischem Duktus gehaltene Erzählung hat diese ihre potentielle allegorische Lesbarkeit schon zuvor zu erkennen gegeben: Als der Erzähler anfangs widerwillig seine Bewunderung für das Ausstattungsrequisit eingesteht, anerkennt er nicht nur dessen auratische Qualität: „Aber dahinter war noch ein anderes“, heißt es. (73) Ein Satz, mit dem die Erzählung zugleich eine Allegorie ihrer eigenen Lektüre andeutet. Die Möglichkeit nämlich einer allegorischen Lektüre, die sich ähnlich anachronistisch ausnehmen könnte wie Patrick Roths literarische Christologie überhaupt. Einer Lektüre, deren allegorische Dimension sich nicht minder zweifelhaft als die Echtheit des Moses-Stabs ausnimmt. Indem der trivial-auratische Wegweiser den Exodus aus der Flammenhölle eines dunklen, kerkergleichen Apartments in der Wüstenstadt L.A. weist, indem er intertextuell das Motiv der Rettung aus Benjamins Kunstverkaufsatz aufruft, wirft er allegorisch die Frage nach der Rettung aus der Hölle der Moderne auf. Er läßt zugleich die gnostische und kryptognostische

Kernfrage „What makes us free“ anklingen. – Eben jene Frage, die laut Harold Bloom den Kern der von ihm so genannten *American Religion* ausmacht.²⁴

Der Stab, das verworfene Relikt der Populärkultur, indem er den Höhlen- und Höllenausgang als wundersame, freilich gänzlich im empirisch-kausalen Horizont erklärbare Rettung ermöglicht, er repräsentiert die Anmaßung, als Allegorie der Erlösung zu fungieren, die Anmaßung des Allegorischen, des Allegorischen gleichermaßen im Text, und die Anmaßung, die Wirklichkeit allegorisch zu lesen.

Roths Erzählungen evozieren und umspielen konsequent die theologischen Motive von Benjamins Medientheorie bzw. die medialen Motive seiner Theologie. Das Auratische und das Allegorische treten in engste Nachbarschaft zu den Motiven des Messianischen und der Rettung. Der Band *Die Nacht der Zeitlosen* verklammert drei Erzählungen – als deren mittlere *Der Stab Moses'* fungiert – in einer Rahmengeschichte, die von einem realgeschichtlichen Ereignis erzählt: das Erdbeben in Los Angeles in der Nacht zum 17. Januar 1994 wird aber auf zugleich auf seinen theologischen Symbolwert transparent. Man kennt die literarische Topik des Erdbebens als Theophanie, und man weiß um ihre intime Verschränkung mit der Theodizee-Problematik. Zum Abschluß des Bandes erzählt Roth von einer in die Staaten geflüchteten hispanischen Frau, die ihren ersten Sohn in Mexiko zurückgelassen hatte, wo er bei einem Einbruch erschossen worden war. Auch ihren zweiten Sohn tauft sie auf den Namen des heiligen Antonius. Von den ersten Anzeichen des Erdbebens aus dem Schlaf geweckt, hält sie die Signale, das Läuten, Rucken und Knarren für die Geräusche eines Diebes. Roth paraphrasiert hier in aller Deutlichkeit eine in Matthäus 24, 42-44, im Thessalonicher-Brief 5,2 und anderswo dokumentierte neutestamentliche Prophezeiung, um ihren apokalyptischen Gehalt umzudeuten: „Es wird aber der Tag des Herrn kommen wie ein Dieb, dann werden die Himmel zergehen mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen, und die Erde und die Werke, die darauf sind, werden ihr Urteil finden“. So 2 Petrus 3,10. Die Mexikanerin erlebt nun eine visionäre Theophanie, die sie mit ihrer Schuld konfrontiert. Sie sieht den Dieb, sie sieht den Herrn, sie sieht „IHN“ (großgeschrieben) – und nicht nur „IHN“, „Denn aus „IHM“, heißt es enigmatisch im Text, „(sprachen) bisher zwei Söhne“. Deren einer heißt

²⁴ Harold Bloom: *The American Religion*, New York 1992, S. 31.

offenkundig Christus, der Name des anderen lautet, wie man als vorgewarnter Leser nun ergänzen könnte, sozusagen auf den Namen des Sohnes selber, auf den Namen Benjamin, und zwar vermittelt über den Engel der Geschichte :

„Nur ihr blindgeschlagener Schrei zwingt den sich Abwendenden,“ – den sich von ihr abwendenden Gott also – „ein letztes Mal stehenzubleiben – und er steht -, zurückzusehen auf die Welt, den geschichteten Schutt, auf dessen Trümmerstufenleiter er aufsteigen wollte – und aufsteigt.“ (147)

Ich muß Ihnen, meine Damen und Herren, den hier paraphrasierten und entstellten Referenztext, die neunte der Thesen über den Begriff der Geschichte, wahrlich nicht zitieren. (I,2 697f) Erst als die Frau „ehrfurchtlos“ eine Pistole gegen ihn hebt, wendet der zuvor abgewandte Gott mit den zwei Söhnen um zu ihr, der Abgewandten, die nicht „glaubt [...], daß Söhne gestorben, die Welt untergegangen und alle Zeit aufgehört hat zu sein“. Und nun erweist sich ein Gottesmord als Figur der Rettung: er hilft ihr, „Gott die Waffe zwischen die Rippe zu stoßen“ und abzurücken. „Die Kugel bricht ein, und Zeit fließt daraus.“ (148) Die in ihrem Haus verschüttete Lucy Alvarez wird wenig später mitsamt ihrem Kind lebend aus den Trümmern geborgen, weil der Schuß die Suchtruppe hat aufmerksam werden lassen. Die reale und die figurale, die immanente und die transzendente Rettung durchdringen einander, so daß nicht recht auszumachen ist, ob die reale Rettung als Allegorie der figuralen, oder aber die figurale als Allegorie der realen Rettung zu lesen ist.

Das Motiv der Rettung als Apokatastasis, als Wiederherstellung des geschichtlich Zertrümmerten in die natürliche Integrität, hatte der Band zuvor schon einmal geltend gemacht. Auf einer Party lernt wiederum der Ich-Erzähler der titelgebenden Geschichte *Die Nacht der Zeitlosen* eine Frau kennen, die an Oliver Stones Film *JFK* beteiligt war. Sie sollte in den Szenen, die den Zapruder-Film von der Ermordung Kennedys nachstellen, Jackie Kennedy spielen bzw. doublen. Sie, die in der filmischen Kopie eines filmischen Dokuments hätte wirken sollen, wird während des Drehs freilich von einer wahnhaft anmutenden Idee befallen: sie wirft sich über den mit Blutbeuteln präparierten Kennedy-Dummy und reißt ihn aus der Schußlinie. Und zwar nicht etwa, weil sie in der Illusion befangen wäre, Jackie Kennedy zu sein. Nein, im vollen Bewußtsein, eine Statistin in einer ja nicht etwa der Realität, sondern der filmischen Abbildung von Realität nachgestellten Szene, im vollen Bewußtsein einer unselbständigen Aktantin in einer potenzierten Kopie glaubt sie, „etwas (habe) sich verschoben,

das Zentrum, der Sinn aller Vorgänge“, und sie könne Kennedy retten, sie könne gleichsam vom Trümmerhaufen der Geschichte abtragen, „alles [...] retten, das Geschehene ungeschehen [...] machen“. (119f) In der filmischen Nachstellung eines filmischen Abbilds offenbart sich ihr die Wiederbringung des Ganzen als „neues Zentrum“, der Umschlag einer sich ihrer selbst medial, in Simulakren und Kopien immer erneut vergewissernden Unheilsgeschichte in eine *restitutio in integrum*.

Ich schließe nicht nur kurz, sondern schließe überhaupt mit einer Überlegung, in der ich alle Differenzen zwischen dem jüdischen Messianismus Benjamins und Roths Synkretismus aus christlicher Transsubstantiations- und Apokastasis-Lehre sowie der Psychologie der Archetypen zumindest hier vernachlässige.

Nicht minder als in Benjamins Medientheologie figuriert die Metaphorik des Schleiers im figuralen und daher auch im realen Kern von Roths Poetik der Rettung und der realen Gegenwart. Die Erzählung *Das verräterische Herz* stellt denn auch einmal die symbolische Gleichung auf zwischen der Kinoleinwand und dem Gaze-Vorhang, dem Schleier um das Allerheiligste im Tempel zu Jerusalem, wie er auf Kinoleinwand in Nicholas Rays Bibelfilm *King of Kings* figuriert. (29ff) Der Figuralismus Roths wie derjenige Benjamins prozediert freilich ganz und gar nicht im Sinne einer vormodernen, naiven Parallelisierung der theologischen Unterscheidung zwischen Immanenz und Transzendenz und dem allegorischen Dualismus von Literal- und Spiritualsinn. Eben hierfür konnten traditionelle Varianten der Schleiermetaphorik eintreten, Varianten, die den Schleier als metaphysisch totalisierende Weltmetaphorik und weniger als funktional totalisierende Metaphorik begriffen hatten.

Beider Figuralismus wendet sich vielmehr einer Wirklichkeit zu, in der Symbolisierung, respektive Allegorisierung realiter stattfindet – einer Wirklichkeit, m. a. W., die medialiter Milieus kreierte. Sie deuten eine Wirklichkeit, die in den AV-Medien die Transzendierung ihrer selbst betreibt. Eine Wirklichkeit, in der lauter Aura-Kopierer am Werk sind und in der gnostische Realitäts- und Irrealitätsmodelle in die Position privilegierter Selbstbeschreibungen der mediatisierten Welt aufrücken. Denken Sie an das Populärkino, in dem Filme wie *Matrix* die mediale Differenz von Virtualität und Realität mit einer populäragnostischen Metaphysik aufladen. Schon Benjamins Medientheologie und erst recht Roths mediale Poetik wenden sich einer Wirklichkeit zu, in der das Gewebe der Medien gleichsam Schleier, verdichtete Texturen webt, in denen nicht nur die

virtuelle Welt mit transzendenten Qualitäten aufgeladen wird, sondern zugleich die nichtvirtuelle Realität mit allen auratischen Qualitäten einstiger Jenseits- und Ideenweltvorstellungen aufgeladen – und ebenso entrückt – scheint.

Um sozusagen noch kürzer zu schließen: Benjamin wie Roth verfechten das Pathos, auch eine solche Wirklichkeit noch zu lesen. So wie Benjamin im *Photographie*-Aufsatz die Beschriftung der photographierten Realität einklagt, und so wie Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz die dem Medium Schrift zugehörige Technik der Allegorie als figurale Selbstbewegung der Wirklichkeit entziffert, so figuriert auch bei Patrick Roth die Schrift im Kern seiner Poetik. Und zwar als Modell der Wirklichkeit, und als Modell der Transzendenz. Beim Erdbeben von L.A., das er miterlebt hat, habe Roth selbst eine Vision erlebt, die Vision eines Buchs, die Vision vom Weltganzen als Buch. In den jüngst publizierten Frankfurter Poetik-Vorlesungen deutet Roth diese Vision im Sinne der Jungschen Psychologie der Archetypen. Mich interessiert hier zum Abschluß freilich allein das Motiv der skripturalen und figuralen Neukonfiguration eines Wirklichen, das in sich selbst zeichen- und mitunter schattenhaft verfaßt ist. „Im Tal der Schatten“ hat Roth denn auch seine Vorlesungen überschrieben.

Wie Benjamin konfrontiert auch Roth das Modell der Apokalypse – und Apokalypse heißt Entschleierung – mit dem der Apokatastasis. Roth deutet den „apokalyptischen Prozeß des Untergangs und neuen Aufgangs“²⁵ im Sinne einer Neukonfiguration. Roth selbst beschreibt seine Vision, seine Heilsvision im Moment der Katastrophe, zwar immer auch in penetrativer Bildlichkeit, als Durchbruch zu einer archetypischen Bewußtseinsschicht. Dieser Durchbruch in eine quasi ortlose Transzendenz vollzieht sich indessen zumindest in der Beschreibung im Rahmen einer entstellt platonisierenden religiösen Topologie der Schrift. Benjamin vergleichbar begreift er Textualität als die Kernkategorie einer Wirklichkeit, die in sich selbst figural verfaßt ist.

Roth bezieht sich nicht nur auf die apokalyptische Metaphorik von der Welt als Buch. Indem er auf das platonische Entgegensetzung von *soma* und *sema*, von den Zeichen als Gräbern der Seele, anspielt, modifiziert er zudem den alten Gegensatz zwischen toter Schrift und lebendigem Geist. Durch Neukonfigurierung entsteht aus den Zeichengräbern, die die Menschen selbst im katastrophischen Zeitalter sind, lebendige Schrift – so wie Benjamin mit Baudelaire die Masse als Schleier sieht, der nur einer leisen Verrückung bedarf.

²⁵ Patrick Roth: Im Tal der Schatten. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2002, S. 121.

Das Verworfenen ist das immer schon Erlöste, das der rettenden Neulektüre, der figuralen als einer neu konfigurierenden Lektüre bedarf: Es sei, so schreibt Roth, das „Ziel: den Menschen zu lesen, aus gleichsam unsichtbaren Zeichen als Menschen auferstehen zu lassen, als Menschen zu stellen. [...] „Und damit, sagt die Vision, im Sich-Stellen-als-Menschen kommen die Menschen aus den Zeichenstellen wie aus Gräbern heraus, kommen durch den Untergang einer Welt hindurch auf die ‚andere Seite‘. Lebendige Schrift wären sie Dem-der-sich-lesen-will.“ (120f)

PD Dr. Uwe Steiner lehrt Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft am Seminar für deutsche Philologie der Universität Mannheim.

Promotion 1994 mit der Arbeit "Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und in Rilkes. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (München: Fink 1996).

Habilitation 2002 mit der Arbeit "Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers" (im Erscheinen).

1999 Gastprofessor an der University of Virginia, Charlottesville/USA.

Herausgeber von "Edmund Husserl" in der von Peter Sloterdijk hrsg. Reihe "Philosophie Jetzt!" (München: Diederichs 1997).

1997 erster Preis der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte für den Aufsatz "Können die Kulturwissenschaften eine moralische Funktion beanspruchen".

Weitere Aufsätze u.a. zu Goethe, zur Romantik, Stifter, Handke, zur Gegenwartsliteratur.

Kontakt: steineru@rumms.uni-mannheim.de