

1.

Die Stadt ist für ihre Bewohner in erster Linie der Lebensort. Im von fundamentalen Bedürfnissen geprägten Alltagsleben denkt man kaum an die Stadt als einen abstrakten Begriff. Weil aber das Leben in der Stadt eben die elementarste Angelegenheit ist, gerade deswegen erscheint uns die Stadt manchmal wie ein selbständiges Wesen, das sozusagen an sich eine Totalität besitzt und so in einer einheitlichen, geschlossenen Gestalt eine prägende Macht über uns ausübt. Die Stadt bedeutet nicht nur für die Sozialwissenschaftler, sondern auch für die, die sich aus praktischen, technischen oder wirtschaftlichen Interessen damit beschäftigen - z. B. Politiker oder Architekten -, mehr als eine bloße Ansammlung dessen, was die ‚Stadt‘ konstituiert. Vor allem für die Soziologie bleibt die Stadt ein zentrales Thema. Eine ihrer Grundfragen - wenn auch indirekt - lautet: Was ist die Stadt? „Seit mehr als hundert Jahren ist die Wissenschaft der ‚Gesellschaft‘ (Soziologie) von der ‚Stadt‘ besessen. Vielmehr konnte sie gerade durch die Analyse der Stadt die Gesellschaft als ihren eigenen Problembereich erfinden. Die Gesellschaft in diesem Wortsinn ist durchaus eine moderne Gesellschaft. Für die Soziologie ist es die Stadt, wo sich das Wesen der ‚Moderne‘ bekundet. Die Soziologen wie Max Weber, Georg Simmel, Werner Sombart haben durch die Analyse der Großstadt die moderne Gesellschaft als Gegenstand der eigenen Wissenschaft konstruiert.“¹⁾ Max Weber etwa geht von der Begriffsbestimmung der Stadt aus und versucht, durch die „Typologie der Städte“ das zu beschreiben, was sich als ‚Stadt‘ erfassen läßt.²⁾ Georg Simmel hebt in seinem Vortrag *Die Großstädte und das Geistesleben* die bedeutenden Charakteristika der Großstadt hervor und stellt besonders ihre sozialpsychologische Eigenschaften fest, indem er sie der Kleinstadt oder Provinz entgegensetzt.³⁾ Solche Versuche zielen darauf ab, das Wesen der ‚Stadt‘ herauszuarbeiten. Aber die Stadt bleibt „Gegenstand der beharrlichen Begierde, von dem die Soziologie unwiderstehlich gebannt wird, dem sie sich trotzdem fast weder annähern könnte noch dürfte.“⁴⁾ Denn besonders in der gegenwärtigen Großstadt werde z. B. die Raumordnung wie Zentrum und Umgebung desorganisiert, und in dieser Vorstellung von einem amorphen Raum, in dieser alle Werte nivellierenden Raumvorstellung der Stadt, reduziere sich jedes Individuum auf einen Bestandteil des Netzwerks der Verhältnisse. So sind die Kontur der Stadt und ihre Eigenschaften, die die Stadt charakterisieren sollten, nicht mehr zu beschreiben.

2.

Im Gegensatz zu diesem Gesichtspunkt, unter dem man die Stadt sozusagen als eine Totalität, und zwar mit Begriffen, zu erfassen versucht, fokussiert nun mein Vortrag auf eine andere Möglichkeit, die Stadt zu betrachten bzw. zu lesen. Die Rede ist vom „allegorischen Blick auf die Stadt“, wie ich im Titel dieses Vortrags formuliert habe. Wie sich mit der Verbindung von „Allegorie“ und „Stadt“ leicht vermuten läßt, spreche ich heute hauptsächlich anhand von Walter Benjamins Gedanken von der Betrachtungsweise oder von der Lektüre der Stadt. Den „allegorischen Blick“ könnte man vorerst dadurch charakterisieren, daß man die Stadt in Fragmenten

statt als substantielle Totalität erfaßt. Der fragmentarische Charakter der Großstadt ist eines ihrer fundamentalsten Phänomene, worauf schon öfters hingewiesen wurde,⁵⁾ und so wäre ein Blick an sich, der die Stadt in Stücken erfaßt, nicht nur Benjamin eigen. Bevor ich näher auf Benjamins allegorisches Denken eingehe, möchte ich hier kurz ein interessantes Beispiel erwähnen, um seinen Gedanken zu kontrastieren, ein Beispiel der Betrachtungsweise, mit der man ein Stadtbild zwar durch ein Mosaik der Fragmente besonders mittels Fotoaufnahmen und Statistiken zu zeichnen versucht, aber nicht im Sinne des „allegorischen Blicks“ bei Benjamin. Es ist ein Heft aus der Serie der Photobücher, *Tokyo - Physiognomie der Metropole 1952*.

Dieses Heft - es ist als solches in dem Sinne sehr interessant, daß man erfahren kann, wie Tokyo vor einem halben Jahrhundert, d. h. kurz nach dem Weltkrieg, aussah und wie das Leben damals war - hat die naive Absicht, die vielfältigen Eigenschaften der Stadt Tokyo von verschiedenen Lebensbereichen her zu betrachten und damit das Gesamtbild der Stadt repräsentativ zu schildern. Dabei spielen Statistiken und Fotobeschriftungen eine große Rolle. Diese Absicht ist schon im Vorwort deutlich zu lesen: „Hier erklären wir eine allgemeine Physiognomie der Metropole am Beispiel von Tokyo. Die Leser möchten für einen Stadtplan sorgen. Die Kamera erfaßt auf dem jeweiligen Punkt des Stadtplans die Wirklichkeiten, die jeweils fast innerhalb 24 Stunden zu sehen gewesen wären. Die verschiedensten Aspekte, die auf dem ersten Blick so chaotisch aussehen, deuten synthetisch eine Art Ordnung, eine Ordnung der Metropole an. Fotobeschriftungen beruhen alle auf Statistiken. (...) Wir wollen uns nun anhand des Stadtplans, der Aufnahmen und Statistiken tief ins Innere der Metropole als eines Einwohnerkomplexes hineinversetzen.“⁶⁾ Ein solcher Standpunkt geht davon aus, daß man dem Komplex Großstadt gegenüber mehrere Aspekte als Ansatz der Analyse setzt und unter dem jeweiligen Aspekt den Gegenstand in mehrere Elemente klassifiziert, aus denen man das Gesamtbild rekonstruiert. Dabei sollte es theoretisch weder Reste noch Mängel der Elemente geben. In diesem Sinne ist der Standpunkt, wie man ihn in *Tokyo - Physiognomie der Metropole 1952* verkörpert sieht, der begriffsorientierten Forschungsweise bei den Soziologen im Grunde gleich. Und diese durch Begriffe vollzogene synthetische Sehweise galt im allgemeinen - besonders im europäischen Gedankenraum - als wissenschaftliche Methode.

3.

Betrachtet Benjamin die moderne Großstadt in Verbindung mit der Allegorie, so rekurriert sein Denken dabei immer auf die Allegorie der Barockzeit, mit der er sich in seinem Trauerspielbuch befaßt hatte. Für eine Kunstform galt Allegorie - besonders im Vergleich mit dem Symbol - in der Nachwelt als „veraltet“ und wurde wenig geschätzt; nach dieser Wertung drücke das Symbol im Besonderen das Allgemeine aus und habe daher eine reiche Konnotation, während Allegorie eine bloße Bezeichnung, ein bloßer Stellvertreter für das bedeutete Allgemeine sei.⁷⁾ Dieser so unterschätzten Allegorie hat Benjamin eine ganz neue Bedeutung beigemessen. Er geht von der Grundeigenschaft der Allegorie, ihrer Bildhaftigkeit, aus und macht diesen Aspekt zur Basis für die Methodologie seines philosophischen Denkens. Allegorie besitzt in einem räumlichen Bild immer eine Duplizität, indem sie etwas anderes als sich selbst bedeutet. Aber wichtig ist für

Benjamin nicht das, was die einzelne Allegorie bedeutet, sondern vielmehr was eine Konfiguration der Allegorien als ganzes darstellt. Allegorisches Denken heißt also eine Betrachtungsweise, mit der man in der Welt Allegorien herausfindet, die jeweils als Fragment existieren und besonders durch ihre Duplizität zu bezeichnen sind, und sie dann ins Mosaikbild als Darstellung der Idee konstruiert. Dabei stellt er dieses allegorische Denken der in der Neuzeit allgemein akzeptierten wissenschaftlichen Methode entgegen: Er wollte in Bildern erkennen, statt mit Begriffen zu erfassen

4.

Nun wollen wir zur Stadt zurückkommen. Benjamins Schriften über die Stadt lassen sich in drei Gruppen teilen: erstens Essays über Städte, die er auf Reisen besucht hat, etwa „Neapel“, „Moskau“, „Marseille“ usw., zweitens Essays über Berlin, seine Heimatstadt, und drittens Schriften, die sich auf Paris beziehen, wo er sich bekanntlich längere Zeit aufgehalten hat. Von letzteren, nämlich von den Texten über Berlin und Paris werde ich heute sprechen, in denen sich sein allegorisches Denken besonders deutlich manifestiert.

Benjamin teilt selber im Essay *Die Wiederkehr des Flaneurs*, einer Rezension über *Spazieren in Berlin* von Franz Hessel, Städteschilderungen nach dem Geburtsort der Verfasser in zwei Typen: „die von Einheimischen verfaßten“ und die von Fremden verfaßten.⁹⁾ Auf die ersteren treffen natürlich das genannte Buch von Hessel und Benjamins Texte über Berlin wie *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* oder *Einbahnstraße* zu. Während „der oberflächliche Anlaß, das Exotische, Pittoreske (...) nur auf Fremde“ wirkt, erfordert „Als Einheimischer zum Bild einer Stadt zu kommen, (...) andere, tiefere Motive. Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist.“¹⁰⁾ Wenn Benjamin von seiner Kindheit in Berlin um Neunzehnhundert schreibt, so ist der Charakter einer Reise ins Vergangene sehr deutlich zu sehen. Das ist aber kein bloß retrospektiver Blick auf die Vergangenheit; wenn er zum Beispiel vom Spazieren im Tiergarten in seinen Erinnerungen erzählt, beschreibt er nicht nur, wie er sich als Kind so fühlte, als würde er in einem Labyrinth spazieren, sondern auch, wie er sich als Erwachsener im Labyrinth der Stadt und auch im Labyrinth der Erinnerungen verirrt oder flaniert.¹⁰⁾ Und so durchdringen sich das Vergangene und das Gegenwärtige in einer räumlichen Gestalt; Ein Gegenstand, der in der Vergangenheit der Erinnerung lebt, verweist auch auf die Gegenwart, ebenso gilt auch das Gegenteil. Wenn Benjamin in den 20er Jahren in seinem Essayband *Einbahnstraße* seinen Blick auf das Berlin um diese Zeit richtet, erscheinen ihm verschiedene Gegenstände, auf die er in der Stadt stößt, nicht so sehr als solche; sie bedeuten vielmehr gerade wie Allegorie etwas anderes als sich selbst, in einigen Fällen auch die Vergangenheit, die der Gegenstand heraufbeschwört. Ich zitiere jetzt ein Beispiel dafür einen sehr eindrucksvollen Abschnitt aus *Einbahnstraße*, der mit *Souterrain* betitelt ist.

Wir haben längst das Ritual vergessen, unter dem das Haus unseres Lebens aufgeführt wurde. Wenn es aber gestürmt werden soll und die feindlichen Bomben schon einschlagen, welch ausgemergelte, verschrobene Altertümer legen sie da in den Funda-

menten nicht bloß. Was ward nicht alles unter Zauberformeln eingesenkt und aufgeopfert, welch schauerliches Raritätenkabinett da unten, wo dem Alltäglichen die tiefsten Schächte vorbehalten sind. In einer Nacht der Verzweiflung sah ich im Traum mich mit dem ersten Kameraden meiner Schulzeit, den ich schon seit Jahrzehnten nicht mehr kenne und je in dieser Frist auch kaum erinnerte, Freundschaft und Brüderschaft stürmisch erneuern. Im Erwachen aber wurde mir klar: was die Verzweiflung wie ein Sprengschuß an den Tag gelegt, war der Kadaver dieses Menschen, der da eingemauert war und machen sollte: wer hier einmal wohnt, der soll in nichts ihm gleichen.¹¹⁾

Benjamin hatte also diesen Mann, an den er sich im Erwachen nach dem Traum in der Gestalt eines Kadavers erinnerte, gleichsam im „Souterrain“ eingemauert, der gerade auf der Schwelle zwischen dem Bewußtsein und dem Unbewußten liegt. Hier mag es sich wohl um einen Freund von ihm handeln, der mit ihm zusammen an der Jugendbewegung teilnahm und nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit dessen Freundin Selbstmord begangen hat. Das Souterrain zeigt sich so als ein Ort, wo der vergessene Tote, der verdrängte Schock eingegraben ist. Aber es verknüpft sich nicht nur mit seiner persönlichen Erfahrung, sondern es erscheint ihm darüber hinaus auch wie eine Allegorie, die die eingegrabene Vergangenheit im allgemeinen bedeutet. So erscheinen in einem Gegenstand der Stadt das gegenwärtige Bild und das vergangene gleichsam in einer Doppelbelichtung. In diesem Sinne ist für Benjamin ein Spazieren durch die Stadt, das ein Einheimischer macht, auch eine Reise ins Vergangene, sie hat aber kein bestimmtes Ziel; sie ist ein „Sich-Verirren“ oder „Flanieren“, wie er artikuliert.

Sich verirren heißt, mit einer linearen Reihenfolge ein bestimmtes Ziel nicht erreichen zu können. Das bedeutet für ihn aber nicht Mangel an Fähigkeit, sondern vielmehr eine produktive Tätigkeit. Wenn Benjamin eine Stadt durchstreift, so erscheinen ihm einzelne Straßen, Plätze, Gebäude, Denkmäler oder vielleicht auch Aushängeschilder und Reklamen wie Bilder, die in ihm jeweils als Stück eines Mosaiks eine neue Vorstellung von der Stadt, oder vielmehr von den wesentlichen Eigenschaften der Zeit konstruieren. So sollte für ihn durch die Konstellation solcher Bilder eine ursprüngliche Gestalt der Zeit als ein Mosaikbild auftauchen, indem jedes Bild als Allegorie auch etwas anderes als einen bloßen Gegenstand in der Stadt bedeutet.

5.

Diese Betrachtungsweise der Stadt liegt auch seinen Schriften über das Paris in der Zeit des „Second Empire“ zugrunde, die ich als dritte Gruppe seiner Stadtschilderungen erwähnt habe. Benjamin hat ab 1926 fast jedes Jahr in Paris einen längeren Aufenthalt genommen und ab 1933 - nach der Machtergreifung Hitlers - als ein jüdischer linker Schriftsteller bis zu seinem Tod im Jahr 1940 dort ein Exilleben geführt. Da ihm Paris so vertraut war - nicht nur wegen des langen Aufenthaltes, sondern auch wegen seiner Beschäftigung mit Paris als seinem Forschungsgegenstand -, fühlte er sich wohl dort fast einheimisch. Aber auf jeden Fall ist Paris für ihn ein historischer Gegenstand im Unterschied zu Berlin, das er als Kind oder als Erwachsener selber erfahren hat; Paris gehört für ihn von Anfang an der Vergangenheit an. Das Paris des Second

Empire erscheint ihm in der Durchdringung mit der Antike. Benjamin wollte diese Stadt, die sich so in einer Duplizität zeigt, hier auch durch die Konfiguration der verschiedenen Gegenstände in der Stadt als Allegorien schildern, indem er besonders Baudelaire aufgreift, der bekanntlich als ein Flaneur gilt und mit dem Blick eines Allegorikers die Stadt betrachtet und zum Gegenstand seiner Gedichte macht.¹²⁾ Einzelne Gegenstände haben dann, wenn Benjamin mit Baudelaire darauf einen allegorischen Blick richtet, jeweils zwei Bedeutungen: Die Ware, zum Beispiel, wird zum einen in ihrem Gebrauchswert einfach so benutzt, wozu sie hergestellt worden ist, ist in diesem Sinne ein Gegenstand als solcher, sie kann aber zum anderen in ihrem Austauschwert ein Fetisch werden, sie kann mehr bedeuten, als sie eigentlich wert ist, wie es bei einem Markenartikel oft der Fall ist. Oder die Passage ist eigentlich eine Straße, sie kann aber auch als ein Haus oder ein Interieur funktionieren, wenn ein Flaneur dort eine Weile spaziert. Das ist auch bei der Prostituierten auf der Straße der Fall: Sie ist nach Benjamin Verkäuferin und Ware in einem.¹³⁾

Aber wichtig ist nicht die Tatsache selbst, daß einzelne Gegenstände im allegorischen Blick zwei Bedeutungen haben. Sie zeigt nur, daß die Gegenstände allegorische Fragmente, Bestandstücke eines Mosaiks werden können. Benjamin zielt darauf ab, solche Fragmente aus der Stadt aufzusammeln und sie in eine neue Konstellation zu bringen. Sein Blick auf die Stadt, seine Lektüre der Stadt, beruht auf dieser Intention.

6.

In diesem Zusammenhang wird wohl Hessels Buch das Interesse von Benjamin erweckt haben, besonders wenn Hessel sagt: „Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.“¹⁴⁾ Hessel vergleicht Gegenstände in der Stadt mit Buchstaben im Buch. Aber während man ein Buch im Grunde in einer bestimmten Reihenfolge - von vorne nach hinten - liest, handelt es sich hier nicht um eine lineare Lektüre.¹⁵⁾ Benjamin erfaßt die Stadt in Bildern als Fragmente, die dann ein neues Mosaikbild bilden sollten. Und umgekehrt spricht er auch sozusagen in der Sprache der Bilder.¹⁶⁾ Zwar schildert er die Stadt anscheinend auf die überlieferte Weise durch das Medium der Schrift. Aber schon an seiner Schreibweise z. B. in der *Einbahnstraße* läßt sich erkennen, wie er das Stadtbild auch durch die Gliederung in kurze Abschnitte als Miniaturen zu malen versucht.¹⁷⁾ Dabei wirkt die Überschrift des einzelnen Abschnittes als Metapher für die dargestellte Miniatur. Wenn man mit der Schrift, besonders mit den Begriffen, einen objektiven Zustand des Gegenstandes beschreiben will, wie es bei einer wissenschaftlichen Arbeit üblich ist, so beschreibt man ihn - ohne sich dessen bewußt zu sein -, in einer linearen Reihenfolge. Auf dieser Linearität, einem der Hauptcharakteristika des Mediums Schrift, beruhen auch die Kausalität, die Logik und die begriffliche Artikulation, die die europäische Wissenschaft der Neuzeit voraussetzt. Die genannten Voraussetzungen haben sich also aufgrund des Mediums der Schrift entwickelt, wie die Medientheoretiker zu zeigen versucht haben. Benjamin spricht dagegen nicht mit den Begriffen, wenn er auch einen theoretischen Zusammenhang darstellen

will; er spricht mit den Bildern, mit den Metaphern, mit den Gleichnissen. Mit den Gleichnissen zu sprechen, galt in der wissenschaftlichen Methodik mindestens als ein nebensächliches Mittel oder wurde sogar fast verdrängt. Für Benjamin bedeutet die Lektüre der Stadt durch das Flanieren, Sich-Verirren auch eine neue erkenntnistheoretische Methode. So sieht Benjamin in der von der Schrift dominierten Kultur schon das Ende ihrer Herrschaft durch die graphischen Elemente:

Nun deutet alles darauf hin, daß das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgegengeht. Malarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im »Coup de dés« die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet. (...) Aber es ist ganz außer Zweifel, daß die Entwicklung der Schrift nicht ins Unabsehbare an die Machtansprüche eines chaotischen Betriebes in Wissenschaft und Wirtschaft gebunden bleibt, vielmehr der Augenblick kommt, da Quantität in Qualität umschlägt und die Schrift, die immer tiefer in das graphische Bereich ihrer neuen exzentrischen Bildlichkeit vorstößt, mit einem Male ihrer adäquaten Sachgehalte habhaft wird. An dieser Bilderschrift werden Poeten, die dann wie in Urzeiten vorerst und vor allem Schriftkundige sein werden, nur mitarbeiten können, wenn sie sich die Gebiete erschließen, in denen (ohne viel Aufhebens von sich zu machen) deren Konstruktion sich vollzieht: die des statistischen und technischen Diagramms.¹⁸⁾

Dieser Vorgang vollzieht sich aber nach Benjamin nicht etwa durch die totale Abschaffung der Schrift, sondern durch die Fügung von Schrift und Bild, wobei sich die Schrift zweierlei wie ein Bild verhält: Erstens dominiert z. B. an der Schrift auf dem Plakat oder in der Zeitung das graphische Element über das Bedeutete. Dabei handelt es sich eben um das ‚Schriftbild‘ wie gotische oder lateinische Schrift. Dazu wäre auch hinzuzufügen, wie man die einzelnen Buchstaben oder Sätze so anordnet wie sie graphisch effektiv wirken. Zweitens können einzelne Darstellungen einen bildlichen Eindruck geben, besonders wenn sie als kleine Abschnitte geschrieben sind. Sie können dann zusammen ein neues Mosaikbild oder eine Montage konstruieren, deren Ort für Benjamin besonders die Zeitung und der Film bilden. In der Zeitung werden kurze Nachrichten, Berichte oder Essays zusammen mit Photos sozusagen als Zitate aus der Realität gesammelt und nebeneinandergestellt, die dann einen neuen montierten Zusammenhang bilden sollten.

7.

Diese Funktion des Zitierens und des Montierens, nämlich die Funktion, den ursprünglichen Zusammenhang abzubauen und aus den Fragmenten eine neue Konfiguration herzustellen, sieht Benjamin, obwohl etwas zu optimistisch, auch im Film. Er begeistert sich in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* für das Verfahren der Montage, denn eben die Montage im Film scheint das technische Mittel zu sein, das imstande ist, aus den Einstellungen als Fragmenten einen neuen Sinnzusammenhang zu gestalten und so die Realität in einer ganz anderen Weise betrachten zu lassen. Was er vom Verfahren der Montage sagt, mag

den Filmtheoretikern der Gegenwart ziemlich naiv und schon veraltet vorkommen, aber hier geht es weniger um eine filmische Technik an sich als vielmehr um die Möglichkeit einer neuen Betrachtungs - oder Denkweise, die sie den Zuschauern bringt. Für eine solche Möglichkeit der Montage ist die Stadt vielleicht ein besonders geeigneter Gegenstand, wie man in den Filmen wie Walter Ruttmans *Berlin - Sinfonie der Großstadt* (1927) oder Dziga Vertovs *Der Mann mit der Filmkamera* (1929) sehen könnte, in denen die Montage eben der Darstellung des fragmentarischen Charakters der Großstadt dient. Wenn man auch heute an diesem Film vielleicht nichts besonders Neues erkennt, so kommt das daher, weil man schon mit dem Medium, mit den Eigenschaften des Mediums vertraut ist. Wir haben uns im Zeitalter der neuen Medien schon längst eine andere Betrachtungsweise angeeignet als die, die die Schrift beansprucht.

Benjamins Erwartungen auf die Montage wäre zwar allzu naiv, als daß diese die Wirklichkeit einfach umbilden könnte. Montage - oder einfach Schnitt oder ‚editing‘ - bleibt eine der elementaren filmischen Bearbeitungen, aber jetzt mißt man ihr keine dialektische Macht im ideologischen Sinne mehr bei wie bei den frühen russischen Theoretikern der Montage. Ähnliche Erwartungen knüpfte er an die Funktion der Zeitung.¹⁹⁾ Ich möchte hier aber nochmals betonen, daß es auf das Medium ankommt, wie man die Welt betrachtet und erkennt. In diesem Sinne hat Benjamin mit Recht gegenüber der Zeitung und dem Film besonderes Interesse gezeigt. Um zu dem allegorischen Blick auf die Stadt zurückzukommen, mag die Betrachtungsweise, die verschiedene Gegenstände in der Stadt als Bilder erfaßt, noch auf dem traditionellen Medium der Schrift beruhen, sie deutet aber als ein Denkmodell in die Richtung eines neuen Mediums.

8.

Zeitung und Film sind uns etwas zu vertraut, als daß man sie als „neue Medien“ bezeichnen könnte. Dies trifft am ehesten noch auf den Hypertext zu, wie man ihn täglich auf dem Web sieht. Hypertext besteht aus kleineren Texten, die zusammen das darstellen, was der Homepage-Designer im Kopf hat, und von denen nicht erwartet wird, in einer bestimmten Reihenfolge gelesen zu werden. Aber für die Leser (oder die „Web-Surfer“) ist die Konstruktion eines Hypertextes nicht von Belang. Sie lesen vielmehr willkürlich Web-Sites aus verschiedenen Hypertexten. Aber so gestaltet sich im Kopf der Web-Surfer ein Mosaikbild aus Fragmenten, die sie gelesen haben. Einen ähnlichen Inhalt könnte man auch aus Büchern bekommen, aber wenn man auf dem Internet herumklickt, beginnt man anders zu denken, als wenn man im Buch liest. Einzelne Texte im Hypertext können zwar nicht einfach mit Allegorien gleichgestellt werden; sie haben ursprünglich nicht den Verweischarakter einer Allegorie. Aber wenn man aus dem Komplex der kleineren Texte ein Mosaikbild bildet, so können die einzelnen Fragmente im neuen Zusammenhang auch eine andere Bedeutung bekommen, wobei sie im Gesamtbild jeweils wie Bilder funktionieren. Die Web-Site besteht immer noch hauptsächlich aus der Schrift, da herrscht jedoch zunehmend der Bildcharakter, indem die Kombination von Bild und Schrift so weit geht, daß Bilder in den Text eingefügt werden und die graphische Anordnung der Schrift eine immer größere Rolle spielt. Gerade dieses Denkmodell aber hatte Benjamin bereits im Zeitalter des Medienwechsels auch am Beispiel der Stadt gesehen.

* Der hier vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung meines Referats im »Forum Taka yama«, das 29. - 31. März 2001 in Karuizawa stattfand.

- 1) Tanaka, Jun, *Toshi-hyosho-bunseki I*. Tokyo: INAX Press, 2000, p. 8.
- 2) Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Fünfte, revidierte Auflage, 2. Halbhand 1976 (Kapitel IX. 7. Abschnitt. Die nichtlegitime Herrschaft (Typologie der Städte)), pp. 727-814.
- 3) Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: ders. *Brücke und Tür*. Stuttgart: Koehler Verlag, 1957, pp. 227-242.
- 4) Tanaka, *ibid*.
- 5) Cf. Joseph Roth, *Das Steinernen Berlin (Das Tagebuch, 5. 7. 1930)*, in: ders. *Schriften*. pp. 228-229: „Berlin ist eine junge, unglückliche und zukünftige Stadt. Ihre Tradition hat einen fragmentarischen Charakter. Ihre häufig unterbrochene, noch häufiger ab- und umgelenkte Entwicklung wird von unbewußten Irrtümern, bewußt bösen Tendenzen gehemmt und gefördert zugleich; gewissermaßen mittels Hemmungen gefördert. Bosheit, Ahnungslosigkeit und Eigensucht ihrer Beherrscher, Erbauer und Protektoren schmieden die Pläne, verwirren sie wieder und führen sie verworren aus. Die Resultate (...) sind ein penibles Konglomerat von Plätzen, Straßen, Mietskasernenwürfeln, Kirchen und Palästen. Eine ordentliche Verworrenheit; eine planmäßig exakte Willkür; eine Ziellosigkeit von zweckhaft scheinendem Aspekt. Noch nie ward so viel Ordnung auf Unordnung verwandt, so viel Verschwendung auf Kargheit, so viel Überlegung auf Unverstand, so viel System auf Wahnwitz.“
- 6) *Tokyo - Physiognomie der Metropole 1952*, Iwanami Shasin-bunko 69, p.2. Mikio Wakabayashi sieht dieses Photobuch als ein typisches Beispiel für die „Allegorie der Stadt“ an, bei der die Physiognomie der Stadt in Figuren dargestellt werden sollte, indem er sich auf die bekannte Stelle aus Benjamins Kunstausatz beruft, die die Beziehung von Photos und Beschriftungen erwähnt (Benjamin, *Gesammelte Schriften* Band VII, p.361. Im folgenden wird die Stelle aus Benjamins Schriften gezeigt wie GS VII, 361). Aber die naive Absicht des Photobuchs, die Gegenstände anhand eines ordnungsmäßigen Maßstabs zu klassifizieren und zu veranschaulichen, ist lediglich eine andere Variation der begriffsorientierten „wissenschaftlichen Methode“, und sollte daher gerade als das Gegenstück des allegorischen Denkens bei Benjamin verstanden werden. Cf. Wakabayashi, Mikio, *Toshi no Allegorie*, Tokyo: INAX Press, 1999, pp.6-34.
- 7) Cf. Benjamin, GSI, 338. An dieser Stelle beruft sich Benjamin auf die bekannte Gegenüberstellung von Symbol und Allegorie bei Goethe.
- 8) Cf. Benjamin, GSIII, p.194.
- 9) *Ibid*.
- 10) Cf. Benjamin, GS IV, 237: „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“
- 11) Benjamin, GS IV, 86.
- 12) Cf. Benjamin, GS V, 54f.
- 13) Cf. Benjamin, GS V, 55.
- 14) Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin* (Neuausgabe von »Spazieren in Berlin« (1929), Berlin: Das Arsenal, 1984, p.145.
- 15) Cf. Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996, pp.68-69.
- 16) Cf. Peter Szondi, *Benjamins Städtebilder*, in: ders. *Schriften II*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978, p. 303.
- 17) Cf. *ibid*. p. 306.
- 18) Benjamin, GSIV, 102.
- 19) Cf. Benjamin, GSII, 687f.