



Aura und Experiment. Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin, hg. v. Kyung-Ho Cha, *Cultural Inquiry*, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 46–60

NICOLAS PETHES

Reihe, Konstellation, Exzerpt

Benjamins diskontinuierliche Historiographie und die Epistemologie des Experiments

ZITIERVORGABE:

Nicolas Pethes, »Reihe, Konstellation, Exzerpt. Benjamins diskontinuierliche Historiographie und die Epistemologie des Experiments«, in *Aura und Experiment. Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, *Cultural Inquiry*, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 46–60 <https://doi.org/10.37050/ci-13_03>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)

This version is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

ABSTRACT: In seinem Aufsatz rekonstruiert der Literatur- und Medienwissenschaftler Nicolas Pethes die Verwendung des Experimentbegriffs in Benjamins Schriften und verfolgt seine Entwicklung von dessen frühen Untersuchung *Über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* bis zum *Passagen-Werk*. Dabei soll nicht nur die Bedeutung der Idee des Experiments, sondern auch der experimentelle Charakter von Benjamins eigener Schreibweise herausgearbeitet werden. Das Experiment, das eng verwandt ist mit Test und Spiel, ist Teil einer Darstellungsstrategie, mit der Benjamin die Diskontinuität der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte beschreiben will.

SCHLAGWÖRTER: Benjamin, Walter; Experiment; Geschichtsschreibung; Kunstgeschichte; Sozialgeschichte

REIHE, KONSTELLATION, EXZERPT

Benjamins diskontinuierliche Historiographie und die
Epistemologie des Experiments

Nicolas Pethes

Das Experiment ist ein bislang noch kaum beachtetes Element innerhalb Walter Benjamins Theorie der Moderne. Sein Stellenwert wird aber explizit benannt, wo es als wissenschaftliche Praxis innerhalb industrieller Produktionsprozesse mit dem Verlust der Aura auf dem Feld der Kunst in Verbindung steht. Im achten Abschnitt der dritten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* bezeichnet Benjamin den Vorgang der filmischen Aufnahme von Schauspielern als »Reihe von optischen Tests« und fügt in einer Fußnote an: »Der Aufnahmeleiter im Filmatelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.« (GS I 488)

Gemeint ist damit die Praxis der Berufseignungstests, die bekanntlich bereits zwanzig Jahre zuvor durch den Arbeitspsychologen Hugo Münsterberg mit filmischen Mitteln durchgeführt wurde. Die Psychotechnik ist, darauf hat auch Friedrich Kittler immer wieder hingewiesen, eine Filmwissenschaft, so wie umgekehrt der Film aus technologischen Experimentalanordnungen entstanden sei.¹ Für Benjamin stellt beides, das Filmen wie das Experimentieren, ein apparatives Eindringen in die Wirklichkeit dar, eine technisch vermittelte bzw. unterstützte Annäherung von Objekten. Als solches bricht demnach auch das Experimentieren in seiner objektivierenden Präzision mit derjenigen Definition von Aura, derzufolge Objekte auch im Fall größter Annäherung den Eindruck von Ferne und ›Unnahbarkeit‹ beibehalten – so wie es dem Film aufgrund der Nähe, die er als Technik, Produktionsform und Artefakt zu wissenschaftlichen Verfahren unterhält, unmöglich ist,

¹ Vgl. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916] (Wien: SYNEMA, 1996); Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986); *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, hg. v. Marcus Krause u. Nicolas Pethes (Bielefeld: transcript, 2007).

ästhetische Wirkung durch Unverfügbarkeit zu generieren bzw. im Modus der Kontemplation rezipiert zu werden.

Es fällt daher nicht weiter schwer, die Diagnose einer »Erweiterung des Feldes des Testierbaren« (ebd.) nicht nur auf die These vom »Verfall der Aura« (ebd. 479), sondern auch auf Benjamins Konzeption von Wissen, Wissenschaft und Geschichte zu übertragen: Benjamins Historismus-Kritik im Passagen-Projekt sowie in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* zielt ebenfalls auf den Anspruch des Historikers, Vergangenes verfügbar zu machen. Rankes Anspruch, zu wissen »wie es denn eigentlich gewesen ist« (ebd. 695), kann entsprechend aufgrund seiner positivistischen Prägung als Postulat der empirischen Wissenschaften ins Präsenz übersetzt werden: Die experimentellen Wissenschaften wollen wissen, »wie es eigentlich ist.«² Und es ist kaum zufällig, dass die erste Kritik an diesem Objektivitätsanspruch der Experimentalwissenschaften durch Ludwik Fleck in etwa zeitgleich mit Benjamins Thesen zum Verfall der Aura (wenn auch ohne nachweisbare Rezeption) formuliert wurde.³

Der Hinweis auf Fleck ist aber zugleich Hinweis auf ein alternatives Verständnis von Experimentieren, das nicht darin aufgeht, die Wirklichkeit zu »testen«. Flecks Wissenssoziologie betont die Produktion unerwarteter Erkenntnisse, die Versuchsanordnungen aufgrund ihrer Situierung innerhalb eines Denkkollektivs und dessen Prägung durch einen Denkstil zeitigen können. In den Blick tritt damit jener offene Begriff des Experimentierens, den François Jacob als »Spiel der Möglichkeiten« beschrieben und der bei Hans-Jörg Rheinberger zur Abgrenzung von Versuchsanordnungen, die lediglich vorab festgelegte

² Dass aber auch der experimentelle Positivismus Konstruktcharakter hat, zeigen Steven Shapin u. Simon Schaffer, *Leviathan and the Air Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life* (Princeton: Princeton University Press, 1985); dass auch Objektivität ein historisch relatives Konzept ist, Lorraine Daston u. Peter Galison, *Objektivität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007).

³ Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* [1935] (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980); zur Zeitgenossenschaft des fraglichen Denkmodells: *Werkstätten des Möglichen 1930–1936: Ludwik Fleck, Edmund Husserl, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein*, hg. v. Birgit Griessecke (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008).

Hypothesen testen, gegenüber zukunfts- und ergebnisoffenen »Experimentalsystemen« geführt hat.⁴

Vielleicht bilden ›Aura‹ und ›Experiment‹ also lediglich im Lichte der erstgenannten Semantik einen Widerspruch – derjenigen des von Benjamin ja auch explizit genannten ›Testens‹ vorgefasster Hypothesen. Insofern der Auraverlust bei Benjamin aber nicht kulturkritisch diagnostiziert, sondern dialektisch für eine »*Politisierung der Kunst*« (ebd. 508) gewendet wird, ist das Experiment Benjamins Theorie der Moderne ohnehin weniger fremd, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Vielmehr ist ja bereits das als »Test« verstandene Experimentieren eine derjenigen Techniken der Moderne, deren taktiles Eindringen in die Wirklichkeit dem einzuübenden Rezeptionsmodus »*in der Zerstreuung*« (ebd. 505) Vorschub leistet.⁵ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lassen sich darüber hinaus in Benjamins Texten zahlreiche Anhaltspunkte für die zweite, ›offene‹ Semantik des Experiments finden – und das nicht nur in den Protokollen der Haschischversuche, die ja in der Tat nicht im Vorhinein kalkulierbare Experimente zu durchaus auratischen Wahrnehmungsweisen dokumentieren, sondern auch in den theoretischen Überlegungen zur Ästhetik vom Barock über die Romantik bis in die Moderne.

Der Rekonstruktion dieser verschiedenen Experimentbegriffe und -funktionen in Benjamins Werk dienen die nachstehenden Überlegungen. Zu diesem Zweck wird zunächst anhand von Benjamins Dissertationsschrift *Über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* eine (gegenüber ›Test‹ und ›Spiel‹) dritte, spezifisch romantische Semantik des Experimentierens herausgearbeitet und anschließend, über den Kontext der Methodenreflexion zu *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, eine Lesart von Benjamins historischer Arbeitsweise vorgeschlagen, die als experimentelles Verfahren die geforderten, modernespezifischen Effekte der Unverfügbarkeit von Kunst und Wissen zu zeitigen vermag.

⁴ François Jacob, *Spiel der Möglichkeiten. Eine offene Geschichte des Lebens* (Frankfurt a.M.: Fischer 1980); Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2001).

⁵ Vgl. Verf., »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin«, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30 (2000), Heft 117, S. 33–57.

Diesem Blick auf drei unterschiedliche Phasen von Benjamins Denken wird es aber keineswegs darum gehen, ein einheitliches Konzept des Experiments zu entwerfen, sondern gerade umgekehrt *erstens* die Differenz der epistemologischen, metaphorischen und methodologischen Ebene, auf denen der Experimentbegriff für Benjamin eine Rolle spielt, hervorzuheben; *zweitens* den Nachweis zu führen, wie nah das Verständnis des Experimentierens Benjamins Bemühen um diskontinuierliche Darstellungsverfahren der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte steht; und *drittens* zu zeigen, wie zentral für beide Felder, das wissenschaftliche Experiment wie das Schreiben der Geschichte, die praktische Dimension der jeweiligen Erkenntnistätigkeit in ihrer Offenheit und Fragmentarität ist. Ob sich daraus eine Übertragbarkeit der geschichtsphilosophischen Überlegungen aus dem Passagen-Projekt und den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* auf gegenwärtige Methodendebatten der Wissenschaftsgeschichte ableiten lässt und welche Konsequenzen eine solche Adaption für die Relation zwischen Experiment und Aura eröffnet, wird abschließend zu diskutieren sein.

ROMANTISCHE KRITIK ALS BILDUNG VON REIHEN

Der Zusammenhang zwischen Kunst- und Erkenntnistheorie, den die terminologische Annäherung von Aura und Experiment suggeriert, ist für die Ästhetikkonzeption der Frühromantik grundlegend. Mit Blick auf die Rezeption der Fichteschen Erkenntnistheorie durch den Jenaer Kreis spricht Benjamin in seiner Dissertation von der »nahe[n] Verwandtschaft zwischen Kritik und Beobachtung« und definiert romantische Kritik explizit als »Experiment am Kunstwerk« (GS I 64). Damit ist aber gerade kein naiver Empirismus gemeint, sondern genau umgekehrt im Sinne des zeitgenössischen Versuchsbegriffs auf dem Gebiet der Chemie das Auslösen eines Prozesses, der offen und potentiell unendlich ist.⁶ In diesem Verständnis ist der Experimentbegriff strukturell kompatibel mit Fichtes Konzept einer unendlichen Reflexion, in der die Intention auf ein Objekt immer wieder auf die Wahrnehmung des erkennenden Subjekts zurückbezogen wird.

⁶ Vgl. Kurt Röttgers, »Der Ursprung der Prozeßidee aus dem Geiste der Chemie«, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 27 (1983), S. 93–157.

Entsprechend verwendet auch Benjamin den Experimentbegriff nicht für die Erkenntnis eines Objekts (z. B. des Kunstwerks) durch ein Subjekt (z. B. den Kritiker), sondern für dasjenige, was man mit Schlegel die Auslösung der Selbstreflexion, Selbsterkenntnis und Selbstbeurteilung im Kunstwerk nennen kann: »Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, [...] sondern in der Entfaltung der Reflexion [...] *in* einem Gebilde.« (Ebd.)

Dieser Reflexionsprozess ist es, der das – als Einzelwerk wie als Form – begrenzte Kunstwerk dergestalt potenziert, dass es durch die Unendlichkeit der Selbstreflexion entgrenzt wird und sich dadurch auf die allgemeine Idee der Kunst bezieht. Deshalb ist romantische Kritik nicht etwa negative Beurteilung, sondern vielmehr produktive und positive Vollendung des Werks.⁷ Diese Implikationen der romantischen Ästhetik sind für den vorliegenden Zusammenhang aber weniger wichtig, als die Tatsache, dass Benjamin ihre Eigenheit anhand zweier Schlegel-Zitate ausdrücklich auf die Begrifflichkeit des Experimentierens zurückführen kann: Im *Athenäums*-Fragment Nr. 403 definiert Schlegel die »Rezension« als »Darstellung eines philologischen Experiments«, in Fragment Nr. 427 die Methode der Recherche als »historisches Experiment«.⁸

Entscheidend an dieser Verwendung des Experimentbegriffs ist, dass sie mit der Vorstellung einer Unendlichkeit des ausgelösten Reflexionsprozesses einhergeht. Ein solches Verständnis von Experimentieren lässt sich um 1800 auch für die Naturwissenschaft nachweisen, so etwa in Goethes Forderung nach einer »Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuchs« im Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. Goethe bestreitet hier die Möglichkeit, durch Experimente allgemeines Wissen zu gewinnen:

⁷ Vgl. Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989).

⁸ Friedrich Schlegel, »Athenäums-Fragmente«, in ders. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner, 35 Bde. (München: Schöningh, 1958–), II: *Charakteristiken und Kritiken I* [1796–1801], hg. v. Hans Eichner (1967), S. 165–225, hier S. 241 und 249.

Wenn von einer Seite eine jede Erfahrung, ein jeder Versuch ihrer Natur nach als isoliert anzusehen sind, von der andern Seite die Kraft des menschlichen Geistes alles, was außer ihr ist und was ihr bekannt wird, mit einer ungeheuern Gewalt zu verbinden strebt, so sieht man die Gefahr leicht ein, welche man läuft, wenn man mit einer gefaßten Idee eine einzelne Erfahrung verbinden oder irgendein Verhältnis, das nicht ganz sinnlich ist, das aber die bildende Kraft des Geistes schon ausgesprochen hat, durch einzelne Versuche beweisen wollen.⁹

Das Problem ist demnach, dass Experimente immer singuläre Beobachtungen sind, Wissen aber stets auf allgemeine Vorstellungen zielt. Goethes Lösung dieses Problems, um deren Wirkung auf die romantische Ästhetik bzw. Rezeption durch Benjamin es hier geht, lautet wie gesehen »Vermannigfaltigung«, d. h. anstelle induktiver Schlüsse vom Besonderen aufs Allgemeine eine Vervielfältigung der Einzelbeobachtungen zu einer Reihe: »Aber diese Materialien müssen in Reihen geordnet und niedergelegt sein, nicht auf eine hypothetische Weise zusammengestellt, nicht zu einer systematischen Form verwendet.«¹⁰

Experimentieren heißt demnach Reihen zu bilden, und tatsächlich lässt sich diese – neben Test und Spiel nun dritte – Semantik des Experiments nicht nur bei Goethe nachweisen, so z. B. in Gestalt seiner jüngst von Eva Geulen entsprechend rekonstruierten morphologischen Studien oder auch in der Reihe magnetischer Versuche an Ottilie in den *Wahlverwandtschaften*.¹¹ Vielmehr ist die Reihenbildung, wie Jürgen Daiber in seiner Studie *Experimentalphysik des Geistes* für Novalis zeigt, eine um 1800 etablierte Technik des Experimentierens. So schreibt Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* mit Blick auf seinen Freiburger Lehrer Abraham Gottlob Werner unter genauer Verwendung der Goetheschen Verbindung von Mannigfaltigkeit und Reihe im Experiment: »Er sammelte sich Steine, Blumen, Käfer aller Art, und legte sie auf mannigfache

⁹ Johann Wolfgang Goethe, »Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt«, in ders. *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, 14 Bde. (München: C. H. Beck, 1948–1998), XIII: *Naturwissenschaftliche Schriften I* (1982), S. 10–20, hier S. 17 und 16.

¹⁰ Ebd., S. 20.

¹¹ Vgl. Eva Geulen, »Serialization in Goethe's Morphology«, *Compar(a)ison*, 2 (2008), S. 53–70; Christoph Hoffmann, »Zeitalter der Revolutionen«. Goethes *Wahlverwandtschaften* im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels«, *DVjs*, 67 (1993), S. 417–50.

Weise sich in Reihen.«¹² Und in genauer Analogie zu Benjamins Rekonstruktion des romantischen Begriffs der Kunstkritik als Potenzierung der Reflexion am Einzelwerk ins Unendliche heißt es bei Novalis wissenschaftstheoretisch:

Ein Phänomèn muß nothwendig zu andern Phaenomènen führen, wie ein Experiment zu mehreren Experimenten. Die Natur ist ein *Ganzes* – worinn jeder Theil an sich nie ganz verstanden werden kann. Der ächte Naturforscher geht von irgend einem Punkte aus und verfolgt seinen Weg Schritt vor Schritt in die Unermeßlichkeit hinein mit sorgfältiger Verknüpfung und Aneinanderreihung der einzelnen Thatsachen.¹³

BAROCKE ALLEGORESE ALS BILDUNG VON KONSTELLATION

So schlagend die skizzierte Verknüpfung zwischen dem Experimentbegriff der romantischen Kunstkritik und der naturwissenschaftlichen Experimentalpraxis der Reihenbildung auch sein mag, insofern beide auf die Verlängerung des Erkenntnisprozesses ins Unendliche zielen – es wäre kaum plausibel, aus dieser Verknüpfung Benjamins eigenes Verständnis des Experimentierens im Kontext seiner Theorie einer modernen Ästhetik abzuleiten. Dies umso weniger, als Benjamin sich im Anschluss an seine Dissertationsschrift um den Entwurf eines eigenständigen Begriffs der Kritik bemüht hat, den er ausdrücklich von demjenigen der Frühromantiker abgrenzt. Dabei geht es noch nicht um die Konturen einer materialistischen Kritik, wie Benjamin sie seiner Zusammenarbeit mit Brecht in den 1930er-Jahren zugrundelegen wollte, sondern um die Suche nach einer Position zwischen Idealismus und Materialismus. So heißt es in einem Brief an seinen Jugendfreund Florens Christian Rang am 9.12.1923, in dem Benjamin einen Abriss seines Verständnisses von Kunstgeschichte entfaltet: »Kritik ist [...] Darstellung einer Idee. Ihre intensive Unendlichkeit kennzeichnet die Ideen als Monaden. Ich definiere: Kritik ist Mortifikation der Werke.

¹² Zitiert nach Jürgen Daiber, *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001), S. 126.

¹³ Ebd., S. 130.

Nicht Steigerung des Bewusstseins an ihnen (Romantisch!) sondern Ansiedlung des Wissens in ihnen.«¹⁴

Diese Anmerkung steht in unmittelbarem Kontext der »Erkenntniskritischen Vorrede« zur geplanten Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1924. Diese orientiert sich nicht länger an der im voranstehenden Zitat explizit zurückgewiesenen romantischen Reflexion, sondern an der Allegorese des Barock, die als frühes Zeugnis für ein Wissen um die arbiträre Materialität von Zeichen verstanden werden kann. Damit geht auch eine Modifikation des Begriffs der Kritik einher, der aber in der zitierten Briefpassage weiter auf »Unendlichkeit« sowie »Wissen« ausgerichtet bleibt. Was aber ist mit der Bestimmung dieser Unendlichkeit als »intensive« gemeint und inwiefern hat das Konzept einer »Ansiedlung von Wissen« auch hier noch etwas mit dessen experimenteller Dimension zu tun?

Der Begriff der Intensität erschließt sich aus dem methodologischen Zusammenhang des Trauerspiel-Buchs: Benjamin distanziert sich in der »Erkenntniskritischen Vorrede« bekanntlich von dem Entwurf eines theoretisch geschlossenen »Systems« und setzt ihm das »Traktat« als diskontinuierliche Montage von »Denkbruchstücken« und Zitaten entgegen (GS I 208). Damit lässt er auf der Ebene seiner Methodik diejenige Unterscheidung eintreten, die er auf der Ebene des Gegenstands zwischen Symbol (als Einheit von Sinn und Zeichen) und Allegorie (als deren Disjunktion) beschreibt.¹⁵ Im Brief an Rang wird die gleiche Unterscheidung auf das Verfahren der Kunstgeschichtsschreibung bezogen: Die Konstruktion einer Kunstgeschichte, die die einzelnen Werke in einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess einordnet, zwingt das einzelne Kunstwerk in den Rahmen eines ihm fremden, äußerlichen Kontexts, der die spezifische, jedem Kunstwerk eigene Geschichtlichkeit, verfehlt. Kunstwerke »haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet [...]. Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv.« (GB II 393) Benjamin veranschaulicht das Gemeinte zunächst, indem er die Differenz zwischen »extensiv« und »intensiv« mit dem Gegensatz von »Offenbarung« und »Verschlossenheit« analogisiert: »Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und zeitlich werden, treten in der

¹⁴ Walter Benjamin, »Brief an Rang (9.12.1923)« (GB II 390–394, hier 393).

¹⁵ Vgl. Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen* (Wien: transcript, 2008).

Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor.« (Ebd.)

Extensive Geschichte ist mithin diejenige, die temporale Zusammenhänge deutlich sichtbar macht, während intensive Zusammenhänge solche sind, die sich dieser Sichtbarkeit entziehen. Diesen Gegensatz verdeutlicht eine weitere Metaphorisierung des Gegensatzpaares, die die Offenbarung dem Tag, die Verslossenheit der Nacht zuordnet:

Die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort des Menschen ist. Die gerettete Nacht. (Ebd.)

Die Darstellung historischer Zusammenhänge wird mithin dem sonnenhellten Tag zugeordnet, eine Metapher, die unmittelbar auf das Projekt der Aufklärung zurückweist. Für die Nacht, die die am Tage vorhandenen, im Lichte der Sonne aber unsichtbaren Sterne zum Vorschein bringt, geht die Metaphorik aber über den ideengeschichtlichen Verweis hinaus. Zum einen, weil die elliptische Schlussformel »Die gerettete Nacht« eine Alternative zum historischen Denken enthält, die an die Stelle der expliziten Kontextualisierung und Teleologisierung der Geschichte das Motiv der Rettung treten lässt. Zum anderen, weil die Metapher der Sterne und die Tatsache, dass sie nur in Abwesenheit einer starken Lichtquelle sichtbar werden, Rückschlüsse auf die Struktur einer »extensiven« Geschichte zulässt. Denn »gerettet« wird die Nacht im erkenntnistheoretischen Sinne, wenn man sie nicht nur als negativen Modus der Abwesenheit des Lichts der Offenbarung auf die Vergangenheit ansieht, sondern als eigenständiges Bild dieser Vergangenheit.

Für diese eigenständige Qualität eines »nächtlichen Wissens« ist die Metaphorisierung der »Ideen« als »Sterne« entscheidend: Auch in der »Erkenntniskritischen Vorrede« nämlich will Benjamin der Historizität von Kunstwerken dadurch gerecht werden, dass er sie als »Ideen« ansieht und nicht nur als Repräsentation zeitgenössischer Stoffe. Benjamin schreibt:

Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als Konfiguration. (GS I 214)

An dieser Definition ist zweierlei wichtig: Zum einen die Betonung der Materialität dessen, was in eine Konfiguration gefügt wird. Zum anderen die Wahl des Begriffs der »Konfiguration«, die Benjamin direkt darauf noch einmal astrologisch legitimiert: »Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.« (GS I 215)

Die Metapher der Sterne (lat. *stellae*) aus dem Rang-Brief erhält ihre vollständige Bedeutung mithin erst, wenn man sie auf das Sternbild (lat. *constellatio*) ausweitet, zu dem sich Sterne dem Auge des irdischen Beobachters – und nur diesem – fügen. Sternbilder sind nicht nur Erscheinungen, deren Sichtbarkeit an den Einbruch der Dunkelheit gebunden ist. Sie sind vor allem eine Anordnung von Phänomenen, die nicht von diesen Phänomenen selbst – im Sinne einer genetischen, historischen oder strukturellen Verwandtschaft – gestiftet wird, sondern lediglich von dem kontingenten Standort ihres Beobachters. Die Sterne eines Sternbilds sind untereinander gänzlich diskontinuierlich, können aber als Sternbild wahrgenommen und hinsichtlich ihrer Position gemerkt werden. Und auf dieselbe Weise, so analogisiert Benjamin, sind Ideen nur erkennbar, wenn man empirisch-dingliche – also materielle – Elemente, die von sich her in keinem Zusammenhang zueinander stehen, in ihrer Anordnung betrachtet. Aus dieser Anordnung des Diskontinuierlichen kann das Bild einer Erkenntnis entstehen – bzw. ›gerettet werden –, das jenseits der offiziellen (›extensiven‹) Versionen von Geschichtsverläufen und vermeintlichen ästhetischen Zusammenhängen gültig ist.

WISSENSCHAFTSGESCHICHTE ALS ARBEIT AM MATERIAL

Die Nähe dieses Modells zu Benjamins Begriff der Allegorie einerseits, zu seiner späten Theorie der Geschichtsschreibung andererseits ist offensichtlich: In beiden Fällen wird das Projekt einer »Rettung« an das

Verfahren einer Montage diskontinuierlichen Materials zurückgebunden, das bisher Verschwiegenem und Vergessenem jenseits des Modus der Benennung einen Platz einräumt. Dieses Verfahren ist nicht nur dasjenige des barocken Allegorikers, der die entleerte Welt mit funktionsvergessenen Objekten füllt. Es ist auch und vor allem das Verfahren des modernen Historikers – bzw. des Historikers der Moderne –, der sich nicht mehr in die Vergangenheit einfühlt, sondern antritt, »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen« (GS I 701), d. h. historisches Material ebenfalls aus ihren scheinbar evidenten Verlaufs- und Bedeutungszusammenhängen herauszulösen, um in den durch dieses Aufbrechen ›offenbarer‹ Zusammenhänge entstehenden Zwischenräumen Platz für das Aufblitzen von Unterworfenem und Verdrängten zu schaffen.

Damit ginge mit der Gegenüberstellung der beiden Weisen der Kritik, die Benjamin im Brief an Rang vornimmt, zugleich ein Wechsel der Beobachtungsebenen einher: Bei Goethe und Novalis ist experimentelle Reihenbildung eine Methode der damaligen Wissenschaft, die auf das Verfahren der Kunstkritik angewendet wird. Die Bildung von Konstellationen hingegen ist eine Methode der historischen Rekonstruktion dieser Zusammenhänge und experimentell allenfalls im metaphorischen Sinne einer Preisgabe herkömmlicher Darstellungsformen. Als eine solche Methode kann sie aber auf das Projekt einer Wissenschaftsgeschichte des Experiments übertragen werden, wenn dieses verschiedene Praktiken und Semantiken des Experimentierens differenzierte und in eine Konstellation miteinander brächte, die diejenigen Verfahren zu sehen erlaubte, die von der offiziellen Wissenschaftsgeschichtsschreibung als ›veraltet‹ oder ›überwunden‹ bezeichnet würden. Das Modell der Konstellation könnte mit anderen Worten selbst zum Darstellungsverfahren einer an Benjamin orientierten Wissenschaftsgeschichte werden, die anträge, vergessene Alternativen zur im 20. Jahrhundert dominierenden Methode des Experimentierens zu ›retten‹.

Eine solche Rettung heißt aber gerade nicht, das ›Vergessene‹ schlicht ins Licht bisheriger Darstellungen der Wissenschaftsgeschichte zu rücken. Vielmehr besteht der Kern des Bildens von Konstellationen im Durchbrechen vermeintlich offensichtlicher Zusammenhänge, Kausalitäten und Entwicklungen, um den Blick für diejenigen Relationen zu öffnen, die durch die offizielle Version der Geschichte verstellt werden. Zugleich bedeutet das Projekt der Rettung aber auch nicht, positivistischen Verfahren auf der Objekt- wie auf der Metaebene bessere, revolutionäre oder auratische Praktiken entgegenzuhalten. Das wird bereits

dadurch deutlich, dass die eingangs zitierte Lesart des Experiments als Entauratisierung im Kontext des Kunstwerk-Aufsatzes derselben dialektischen Wendung zu einer politischen Wahrnehmungsschulung unterliegt wie taktile Kulturtechniken insgesamt.

Wissenschaftshistorische ›Konstellationen‹ zu bilden müsste daher stattdessen heißen, verschiedene Verfahren des Experiments – den positivistischen Test, das Spiel mit dem Möglichen, die Reihung von Materialien – so zueinander ins Verhältnis zu setzen, dass ihre Relationen nicht aus einer bereits vorgegebenen Semantik des Experimentierens abgeleitet, sondern umgekehrt überhaupt erst als Name für diese Konstellation gebildet würden. Zu diesen Konstellationen gehörte dann beispielsweise auch diejenige zwischen Filmaufnahme und psychologischem Test, die einer jeweils isoliert verfahrenen Medien- oder Wissenschaftsgeschichte entgehen müsste.

Natürlich gibt es Beispiele für eine derartige Methodologie in der Wissenschaftstheorie auch unabhängig von Benjamin – allen voran den auf Fleck (wenn nicht Goethe) zurückzuführenden *practical turn* der historischen Epistemologie, der seinen Ausgang von techniksoziologischen Untersuchungen genommen hat, aber auch die Konstellationen zwischen Laborpraktiken und demokratischen Diskursen, wie sie Shapin und Shaffer für Hobbes und Boyle oder Michel Serres für die Verwandtschaft politischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Revolutionsbegriffe rekonstruiert haben.¹⁶ Vor allem aber lässt sich Benjamins eigene Arbeitsweise im Archiv als Entwurf materieller Konstellationen für die Erkenntnis einer Geschichte beschreiben, die nicht länger in die Felder Politik, Gesellschaft, Technik, Kunst und Wissenschaft getrennt ist, sondern als »Urgeschichte« (GS V 496) gerade die Konstellationen all dieser Bereiche (oder ›Systeme‹) herauszustellen bemüht ist: Das Passagen-Projekt versetzt mithilfe der Titelmetapher nicht nur die verschiedenen Felder von Architektur und Politik, Literatur und Wissenschaft sowie Gegenwart und Vergangenheit in Relation. Die einzelnen Kladden des Exzerpts bestehen selbst aus mikrographischen und farbig markierten Zitatmontagen, die keinen ›extensiven‹ Zusammenhang, aber

¹⁶ Ian Hacking, *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften* (Stuttgart: Reclam, 1995); Michel Serres, *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998).

durchaus ›intensive‹ Konstellationen zwischen einzelnen Textbruchstücken bilden.¹⁷

Ganz im Sinne von Benjamins Hinweis auf die Relevanz von Arbeitsmaterialien für den Schriftsteller in der *Einbahnstraße* oder seiner Theorie des Sammelns in *Ich packe meine Bibliothek aus* beruht die Arbeit am *Passagen-Werk* damit auf einer Medienpraxis, der es um materielle Konstellationen des Materials und nicht um dessen interpretative Verdichtung in einem Metadiskurs geht. Benjamins Exzerpte wiederholen als in Kladden montierte Zitate die Materialität des Archivs, dem sie entnommen werden, der *Bibliothèque Nationale* also, und sind keine Vorstufe, die mit Blick auf ihre Aufhebung in einem geschlossenen und vollendeten Werk zu überwinden wäre, sondern in Gestalt der Zitatmontage selbst die Präsentationsform derjenigen historischen Konstellationen, für die die offizielle Sozialgeschichtsschreibung blind bleibt. Die Offenheit und Unabschließbarkeit eines Prozesses, die im Kontext der Frühromantikarbeit als Bestimmungen des Experimentbegriffs kenntlich wurden, bleiben also auch hier zentrale Aspekte des Projekts, ohne dass man dafür die Metapher einer ›experimentellen Schreibweise‹ bemühen müsste. Entscheidend ist, dass das *Passagen-Projekt* keine Theorie, sondern eine Praxis der Historiographie bietet, und zwar im Wortsinne von Geschichte *schreiben*: Geschichte ist der Schreibprozess selbst, das Herauslösen von Aussagen aus dem Archiv der Bibliothek und ihre Anordnung als Konstellation in einem ergebnisoffenen Exzerpt.¹⁸

¹⁷ Vgl. Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Formen und Rezeption der Schriften Walter Benjamins* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999); *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts. An Walter Benjamins Passagen-Projekt weiter-schreiben*, hg. v. Nicolas Schalz u. Peter Rautmann (Bremen: Hauschild, 2006).

¹⁸ Vgl. hierzu bereits Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1997), S. 197: »Dagegen drohte Benjamin offenbar die Möglichkeit zur Darstellung seiner Konstruktion allmählich im Zettelkasten seines *Passagen-Projektes* abhanden zu kommen, obwohl er immer wieder veränderte Darstellungsschemata entwickelte. Doch scheint er immer mehr Arbeit auf das Herausbrechen der einzelnen Zitate und Bruchstücke aus den Überlieferungen, für die Destruktion und die Sammlertätigkeit, verwandt und sich letztlich im Netz ihrer vielfältigen Bezüge und Verweise verfangen zu haben.« Aus der Perspektive eines Modells der Konstellation bestünde in der abschließenden Beobachtung nicht das Problem, sondern das Potential des Verfahrens.

In Gestalt der Kladden folgt diese Anordnung der Logik eines bibliothekarischen Verzeichnisses, das historisches Material registriert, nicht liest oder deutet. Damit ist die Ordnung des Textes eine archivari-sche, d. h. keine narrativ lesbare, sondern lediglich für eine nächste Ebene der Medienpraxis handhabbare¹⁹ – so wie Benjamin in der kurzen Notiz zum *Destruktiven Charakter* unterscheidet: »Einige überliefern Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handhabbar machen und liquidieren.« (GS II 398)

Das Handhabbarmachen ist also ebenfalls nicht metaphorisch, sondern konkrete Bezeichnung der Medienpraxis des Abschreibens, die insofern experimentell ist, als sie die Materialien aus ihrem scheinbar notwendigen und vorgegeben Kontext herausbricht, um sie auf diese Weise für noch nicht absehbare Neukontextualisierungen zu öffnen. In diesem Sinne hat auch Hans-Jörg Rheinberger auf die Bedeutung einer »Zettelwirtschaft« für das Funktionieren von Experimentalsystemen hingewiesen:

Im Regelfall repräsentieren Laborprotokolle daher das Gedächtnis ganzer Serien oder Schichten von Experimenten; sie [...] erzeugen [...] Ressourcen und Materialien, die der Forschung erst ihre charakteristischen Konturen verleihen und ihre vorzeitige Schließung verhindern. [...] Anders als an den standardisierten wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die solche Spuren gerade eliminieren, wird hier Forschung als solche, das heißt als Wissenschaft im Werden, sichtbar.²⁰

Diese Überlegungen sind ein anschaulicher Beleg für die enge Verwandtschaft – oder besser: Konstellation – zwischen Benjamins geschichtstheoretischen Überlegungen und einer historischen Epistemologie des Experimentierens. Und in dieser Aufwertung des Provisoriums zum eigentlichen Speicher der prozessualen und praktischen Dimension der Wissensbildung könnte schließlich auch diejenige Wiederkehr der verlorengegangenen Aura gesehen werden, die Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* angesichts der frühen Daguerrotypen fest-

¹⁹ Vgl. hierzu auch Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* (Berlin: Merve, 2002).

²⁰ Hans-Jörg Rheinberger, »Zettelwirtschaft«, in *Kulturtechnik Schreiben. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012), S. 441–52, hier S. 444.

gehalten hat: Das Experiment, das in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eigentlich als Agent einer modernen Kultur der Taktilität und Durchdringung auftritt, kann immer dann einen davon unabhängigen Eigenwert gewinnen, wenn es aus diesen funktionalen Kontexten herausgebrochen wird und in der Folge so fremd und irritierend wirkt, wie dies in einer noch unbestimmten Zukunft auch einmal für die Praxis des Berufseignungstests der Fall sein wird. Für die Reihenbildungen bei Goethe und Novalis gilt dies aber ja bereits heute – und damit ist deutlich, dass auch an experimentellen Praktiken, die ihren unmittelbaren Funktionszusammenhang verloren haben, dasjenige aufscheinen kann, was Benjamin im Passagen-Projekt »das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins« (GS V 271) genannt hat. Diese irrational wirkenden Bruchstücke der Wissenschaftsgeschichte sind die Elemente, aus denen sich diejenige Konstellationen zusammenfügen lassen, in denen am Ende noch das Experimentieren selbst nicht nur in seiner programmatischen Offenheit, sondern auch in seinem historisch gewordenen Objektivitätsanspruch als potentiell auratisch erscheinen wird.

Nicolas Pethes, »Reihe, Konstellation, Exzerpt. Benjamins diskontinuierliche Historiographie und die Epistemologie des Experiments«, in *Aura und Experiment. Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, *Cultural Inquiry*, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 46–60 <https://doi.org/10.37050/ci-13_03>

QUELLENANGABEN

- Daiber, Jürgen, *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001)
- Daston, Lorraine und Peter Galison, *Objektivität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007)
- Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* (Berlin: Merve, 2002)
- Fleck, Ludwik, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache [1935]* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980)
- Geulen, Eva, »Serialization in Goethe's Morphology«, *Compar(a)ison*, 2 (2008), S. 53–70
- Goethe, Johann Wolfgang, »Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt«, in ders. *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, 14 Bde. (München: C. H. Beck, 1948–1998)
- Griesecke, Birgit (Hg.), *Werkstätten des Möglichen 1930–1936: Ludwik Fleck, Edmund Husserl, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008)
- Hacking, Ian, *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften* (Stuttgart: Reclam, 1995)
- Hoffmann, Christoph, »>Zeitalter der Revolutionen<. Goethes Wahlverwandtschaften im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels«, *DVjs*, 67 (1993), S. 417–50 <<https://doi.org/10.1007/BF03396214>>
- Jacob, François, *Spiel der Möglichkeiten. Eine offene Geschichte des Lebens* (Frankfurt a.M.: Fischer 1980)
- Katz, David, Walter Benjamin«, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30 (2000), Heft 117, S. 33–57 <<https://doi.org/10.1007/BF03379146>>
- Kittler, Friedrich A., *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986) <<https://doi.org/10.2307/778332>>
- Krause, Marcus und Nicolas Pethes (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments* (Bielefeld: transcript, 2007) <<https://doi.org/10.14361/9783839406403>>
- Menke, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen* (Wien: transcript, 2008)
- Münsterberg, Hugo, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]* (Wien: SYNEMA, 1996)
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2001)
- »Zettelwirtschaft«, in *Kulturtechnik Schreiben. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012), S. 441–52
- Röttgers, Kurt, »Der Ursprung der Prozeßidee aus dem Geiste der Chemie«, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 27 (1983), S. 93–157
- Schalz, Nicolas und Peter Rautmann (Hg.), *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts. An Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben* (Bremen: Hauschild, 2006)
- Schlegel, Friedrich, »Athenäums-Fragmente«, in ders. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 35 Bde. (München: Schöningh, 1958–)

- Schöttker, Detlev, *Konstruktiver Fragmentarismus. Formen und Rezeption der Schriften Walter Benjamins* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999)
- Serres, Michel, *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998)
- Shapin, Steven und Simon Schaffer, *Leviathan and the Air Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life* (Princeton: Princeton University Press, 1985)
- Steiner, Uwe, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989)
- Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1997)