

Kritische bibliografie

DE VERBORGEN COHERENTIE VAN WALTER BENJAMINS OEUVERE

Maurice Weyembergh

Lieven De Cauter, *De Dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer*, Nijmegen, Sun, 1999, 463 p., ISBN 90 6168 668 7; voor België, Kritak, ISBN 90 6303 792 9

De zoektocht naar de leer

Lieven De Cauter wijst in de inleiding van zijn boek, 'Het labyrint van de tekst', op het welbekende esoterische, disparate en fragmentarische karakter van Walter Benjamins oeuvre. De oorspronkelijkheid van dit boek bestaat er nu in dat fragmentarische karakter te thematiseren om aan te tonen dat we het in relatie moeten brengen met een min of meer verborgen constante van het werk, het zoeken naar een leer. Het eerste hoofdstuk heet dan ook 'De idee van de leer'. Benjamins oeuvre ontvouwt zich aan de hand van een reeks paradoxen. De hoofdparadox, die de andere enigszins als gevolg heeft, betreft de spanning tussen de onvermijdelijkheid van het fragmentarische en de noodzaak van het systeem.

De auteur gaat chronologisch te werk: hij vertrekt telkens van Benjamins eerste geschriften om de vroege formuleringen van een hoofdthema op te sporen en gaat vervolgens op zoek naar de behandeling ervan in de latere werken. De Cauter meent dat ondanks de te verwachten nuancerings, aanpassingen en wijzigingen er een merkwaardige en in het algemeen over het hoofd geziene coherentie in het hele oeuvre aanwezig is. Die coherentie is vaak verborgen en het is aan de speurzinn van de commentator te danken dat hij die tevoorschijn kan brengen. De lezer geraakt geleidelijk van de legitimiteit van de onderneming overtuigd, omdat de latere werken, waarin esoterische passages niet zeldzaam zijn, door de vroegere, minder cryptische formuleringen vaak opgehelderd kunnen worden. De Cauter brengt verder de theoretische reflectie van Benjamin in verband met zijn praktijk als schrijver en meet de ene aan de andere af: hij hoopt op die manier te kunnen tonen hoe de benjaminiaanse teksten functioneren (hoe de theorie de praktijk beïnvloedt en omgekeerd). Het gaat dus wel om een monografie waarin de commentator kritisch in dienst treedt van de te interpreteren teksten.

Welke rol speelt dan dat zoeken naar de leer? De Cauter vertrekt van de dissertatie van Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), en toont aan dat de paradoxale relatie fragment-systeem, zoals F. Schlegel

die ontwikkelt, met een van de hoofdbekommernissen van Benjamin samenvalt. De auteur spoort dan de formuleringen van die problematiek in andere teksten op, hoofdzakelijk in *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1917), de *Erkenntniskritische Vorrede* bij de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1924-1925) en in het essay over Kafka van 1934. Indien in het begin de hoop op een verwezenlijking van het systeem dank zij de filosofie (systeem en leer zijn op dat moment eerder synoniemen) nog doorweegt, wordt het systeem in de latere werken ten gunste van de leer opgegeven (hoewel zij het systematische niet uitsluit). De leer laat zich immers niet insluiten: ze grenst aan de openbaring en verwijst naar het theologische. De status van de filosofie evolueert op parallelle wijze: ze staat nu ergens tussen wetenschap en religie; wetenschap en filosofie zijn op kennis uit, filosofieën religie op waarheid. Maar filosofie alleen kan de taak niet realiseren, ze moet overgaan naar een theologisch paradigma: de waarheid kan alleen theologisch gefundeerd worden, weliswaar via een theologie van de taal (p. 43); religie vat immers de taal als openbaring op (p. 61). In het essay over Kafka is het oordeel nog somberder geworden: “de ware leer is niet voorhanden” (p. 45); “de waarheid behoort op een of andere wijze tot de eindtoestand van de wereld” (p. 46). In de geschiedenis kunnen kennis en waarheid nooit samenvallen. De leer is uiteindelijk “een ideaaltypisch vluchtpunt, een regulatieve idee waarin kennis en waarheid samenvallen” (p. 46).

Het probleem is echter dat met de secularisatie de rol van de religie, die als model van traditie (overlevering van de leer) en gemeenschap zou moeten dienen — leer heeft bij Benjamin de betekenis van het ‘thora’, onderwijzing (p. 37) —, grotendeels is uitgespeeld. “In een gesecculariseerde wereld bevat de kunst de laatste echo van een ‘religieuze’ ervaring” (p. 55). De literator (in *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, 1912), later de flaneur of de avantgardisten moeten er dan voor zorgen dat openbaring en openbaarheid (gemeenschap) niet helemaal verdwijnen. Voor Benjamin verwijst de esthetische ervaring inderdaad naar “de traditie van het herdenken, dat op religieuze feestdagen wordt beoefend” (p. 55). De taak van de criticus (van literaire werken bij voorbeeld) en van de historicus bestaat er dan in hun objecten te gedenken, hen in het licht van de onbereikbare leer te stellen, hen in het verhoopte messiaanse licht te projecteren, waardoor ze zowel overblijfselen van het paradijs als voorbodes van de verlossing worden. Door hen in het messianistische kader op te nemen, *redden ze de fenomenen*.

Uit het voorgaande blijkt dat Benjamin met een andere paradox te kampen heeft: de geschiedenis kan niet atheologisch geduid worden zonder elke kans op zingeving te verliezen, maar vanaf de secularisatie kan men ze evenmin theologisch interpreteren (p. 35). Wat verklaart dat het moeilijk is uit te maken of men een kunstwerk of een historische gebeurtenis als overblijfsel van een openbaring moet interpreteren die definitief voorbij is, dan wel als voorbode van de verlossing die de geschiedenis onderbreekt en afsluit maar tegelijkertijd de beloften van de

openbaring realiseert (p. 46). Vanuit het messiaanse standpunt alleen zijn ze zowel overblijfsel als voorbode. Die moeilijkheid verwijst naar twee metaforen waarmee Benjamin de rol van de theologie omschrijft; hij vergelijkt ze eerst met de in de schaaautomat verborgen dwerg die ervoor zorgt dat de automaat altijd de overwinning behaalt, wat erop wijst dat Benjamin de theologie inderdaad nodig heeft om de geschiedenis te duiden, maar dat hij zijn eigen ontleningen eraan moet verbergen. De tweede uitspraak van Benjamin luidt als volgt: "Mijn denken verhoudt zich tot de theologie als het vloeipapier tot de inkt. Het is geheel met haar volgezogen. Lag het echter aan het vloeipapier, dan zou niets van wat geschreven is overblijven" (p. 82). De Caüter vraagt zich daarbij af of die tekst het feit uitdrukt dat Benjamin de rol van de theologie in zijn eigen denken onderstreept dan wel het feit dat hij ze wil verdelen (p. 82). Het lijkt me dat het vloeipapier weliswaar de inkt (de tekst van de theologie) volzuigt, maar hem tegelijkertijd verbergt en daardoor, hoewel in een andere gedaante, hem een berging biedt. De conclusie van De Caüter is echter duidelijk: men kan noch een 'natuurlijke' noch een 'bovennatuurlijke' interpretatie van Benjamins denken geven. Beide aspecten moeten aan hun trekken komen. De auteur van *Das Passagen-Werk* beweegt zich bewust tussen twee vlakken, dat van het exoterische (het natuurlijke, het wetenschappelijke) en dat van het esoterische (het bovennatuurlijke, het theologische).

Benjamin heeft, volgens De Caüter, een eigen manier ontwikkeld om met paradoxen om te gaan. Hij zoekt niet naar een oplossing ervan, maar blijft tussen de tegengestelde stellingen (fragment-systeem [leer]; theologie-atheologie; esoterisch-exoterisch) pendelen: zo ontstaat er een ruimte waarin zijn denken zich kan ontvouwen zonder iets essentieels (de zingeving, het theologische/de secularisatie, de Verlichting) op te geven. Wie de fenomenen wil redden, moet ze vanuit die tegenstellingen interpreteren.

Laat ons nu de domeinen van de leer — De Caüter noemt ze de geleidingen van de leer (pp. 56-64) — wat afbakenen. Zij bevat drie gebieden, die met de onderscheidingen van de scholastiek of met die van de drie grote kritieken van Kant samenvallen: *verum* (het ware), de kentheorie, wat Benjamin vaak logica noemt, het gebied van de taalmetafysica; *bonum* (het goede), de praktische rede, die Benjamin de ethiek noemt, het gebied van de geschiedfilosofie; *pulchrum* (het schone), de esthetica, het gebied van de ervarings- en kunsttheorie.

De structuur van het boek, na het eerste aan de leer gewijde hoofdstuk, is met die onderscheidingen gegeven: het tweede hoofdstuk, 'De assen van de taal' bespreekt de taalmetafysica; het derde, 'Contemplatie als absolute ervaring', bevat Benjamins ervaringstheorie en het vierde, 'Het uitdoven van de schijn: mythe, erotiek en theologie in Benjamins kunsttheorie', zijn kunsttheorie; het vijfde, 'Monadologisch messianisme: geschiedenis als constructie', behandelt de geschiedfilosofie en het zesde, 'Topologie van het *Passagen-werk*', concretiseert de benjaminiaanse visie op de geschiedenis door een analyse van het Parijs van de

negentiende eeuw.

Die structuur krijgt haar verfijning door de bepaling van de coördinaten die elk van die onderzoeksdomeinen organiseren. Ze blijven, met aanpassingen en ontwikkelingen eigen aan de verschillende gebieden, constant. De horizontale (messianistische) as is de uitdrukking van Benjamins theologische visie op de geschiedenis; ze valt uiteen in drie momenten, het paradijs, de zondeval, de verlossing. De verticale as, die in de terminologie van De Cauter, tot de leer van de ordeningen of van de zijnsgraden behoort, onderscheidt drie soorten geschiedenis, de natuurgeschiedenis, de wereldgeschiedenis en de godsgeschiedenis. Die drie ordeningen vallen samen met de drie betekenis- of intentiegraden, de waarneming of fantasie, de kennis en het symbool. De Cauter geeft op verschillende plaatsen tabellen die de geleidingen van de leer en de leer der ordeningen samenvatten (pp. 64, 80, 153, 196, 237, 240, 266, 269, 413, 441). Details ervan kan ik hier niet bespreken. Wat wel opvalt, is dat de ordeningen steeds drielagig, driedimensionaal of triadisch zijn, om de woorden van de auteur te gebruiken.

De coherentie van het boek van De Cauter en die van Benjamins denken is gebonden aan de systematische manier waarop de auteur geleidingen en ordeningen toepast. Elk onderwerp dat Benjamin behandelt, kunstwerk of historische gebeurtenis, wordt in het coördinatenstelsel geplaatst en vanuit de verschillende ordeningen geanalyseerd. Het onderwerp toont op die manier verschillende lagen of aspecten, die natuurlijk conflictueel met elkaar kunnen zijn. De bedoeling is de niet geactualiseerde potentialiteiten ervan tevoorschijn te brengen: het is een oefening in gedenken die er vooral op uit is de messiaanse vonken en potentialiteiten van het verleden die in de kiem gesmoord werden, te ontvouwen. De criticus of de historicus redt zodoende de fenomenen die hij bestudeert; door ze in zijn assenstelsel te plaatsen, laat hij ze "tot monade uitkristalliseren" (p. 153): elk fenomeen, vanuit de horizontale en verticale as bekeken, is een weerspiegeling van de hele wereld, "een miniatuurbeeld" ervan (p. 366). Door het *Eingedenken* krijgt het als het ware een tweede kans. Kon elk fenomeen op die manier gered worden, dan zou de verlossing bereikt zijn. Dit blijft echter buiten schot omdat de taak van de criticus en van de historicus noodgedwongen fragmentarisch en onvolledig is. De totalisatie kan alleen het werk van de Messias zijn, het ware subject van de geschiedenis (p. 379).

Laat ons nu de verschillende gebieden van de leer behandelen. Het is geen toeval dat De Cauter de geschiedfilosofie als laatste bespreekt: Benjamin beschouwt immers zijn geschiedfilosofie als de hoogste verwezenlijking van de geïntendeerde leer (p. 367).

De taalbeweging

Benjamin heeft de hegeliaanse rede door de taal vervangen: het spiritueel

karakter van een wezen uit zich in zijn taalvermogen; hoe groter dit taalvermogen, hoe spiritueler het wezen dat erover beschikt. De mens munt door dat vermogen uit, hij staat boven de natuurwezens en dichtert bij God.

Fundamenteel in Benjamins opvatting is dat hij, wat de oorsprong van de taal betreft, de conventiethesis verwerpt. Taal is niet uit afspraken tussen subjecten ontstaan, zij is geen instrument. Taal is noch willekeurig noch toevallig (een natuurproduct). Zij is een 'erfenis', een 'geschenk', "ze komt al vóór de geschiedenis, omdat de taal de oorsprong is van de geschiedenis: elke historische overdracht steunt op taal"; ze is geen middel "maar het medium, het milieu waarin de mens zijn geschiedenis maakt" (p. 119). Geschiedenis is in de grond taalbeweging. De Cauter vertrekt van *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) en steunt verder op *Die Aufgabe des Übersetzers* (een inleiding van 1921 voor de uitgave van Benjamins vertalingen van Baudelaire).

Om zijn stelling te ontwikkelen, doet Benjamin een beroep op taalmystieke elementen uit de joodse traditie, op de stellingen van Jakob Böhme en van de Duitse romantiek. Vanuit de verticale as bekeken zijn er drie zijnsgraden (het gaat om de leer der ordeningen) van de taal: op het niveau van de *natuurgeschiedenis* is er de stomme taal, de magische mededeling der dingen, die nog iets van de kracht van het scheppende woord Gods weerspiegelt. De mens kan langs zijn mimetische vermogen om, dat hij met alle schepselen deelt, die stomme taal opvangen en de dingen vernemend benoemen ("Waarnemen is lezen" en "Lezen wat nooit werd geschreven", schrijft Benjamin, p. 126). Op het vlak van de *wereldgeschiedenis* wordt de taal van haar oorspronkelijke karakter beroofd, ze wordt communicatiemiddel en houdt op een doel op zichzelf te zijn; de naam wordt woord, hij verliest zijn directe relatie tot het particuliere en geraakt abstract, wat gepaard gaat met het ontstaan van de kritiek en van het oordeel. Op het vlak van de *godsgeschiedenis* moet de taalbeweging die via de schepping bij God begon, verder gezet worden en terugkeren naar God: de taal moet haar poëtische en scheppende kracht terugvinden: naam en woord moeten tot symbool verheven worden. Drie stadia dus, het mimetische, het oordeel en het symbool.

Vanuit de horizontale as bekeken, zijn er, zoals gezien, drie momenten: het *paradijs*, waar de mens de dingen en dieren een naam geeft; de *zondeval* ontstaat met het proeven van de vrucht van de boom der kennis; deze impliceert onderscheidingen, onder meer tussen goed en kwaad, wat ethiek en recht tot stand brengt; de woorden worden instrumenteel, wat gepaard gaat met de Babelse verwarring, met de overbenoeming door de veelheid van talen. Die situatie culmineert in de moderniteit: de natuur verstomt en treurt; met de *verlossing*, waarvoor Benjamin een soort utopie construeert, moet de adamitische taal van het begin teruggevonden worden, ze moet aanleiding geven tot de zuivere taal. De dichter en de vertaler spelen hierin een fundamentele rol, de dichter, omdat "de kunst nog een echo van het contact met de taal der dingen bevat" (pp. 97-98), de

vertaler omdat hij met de veelheid der talen geconfronteerd wordt: hij moet “werken aan de eenheid van de zuivere taal” (p. 99), die tot hiertoe niet bestaan heeft, maar “die, als belofte, altijd al in de talen aanwezig is” (p. 101). De taal als verlossing is dus een projectie naar de toekomst. De verlossing is zowel restauratie van het paradijs, van het oude aldus, als instauratie van het radicaal nieuwe, wat de breuk met het verleden impliceert. Deze tegenstelling is inherent aan het messianisme.

De Cauter ontleedt verder de rol van de mimesis (de mimetische waarneming, het mimetische gedrag, de poëtische omgang met de taal) en van de magie in de ontwikkeling van de taal en toont aan, — aan de hand van precieze maar eerder ingewikkelde analyses die op *Lehre des Ähnlichen* van 1933 en op de tweede versie ervan, *Über das mimetische Vermögen*, gebaseerd zijn — dat Benjamin de taal van haar negatieve mimetische en magische elementen wenst te reinigen; de zuivere taal, het vermoede resultaat hiervan, is, hoe mysterieus dat ook moge klinken, “de taal als taal, de idee van ‘het taalzijn van de taal’”, de “ervaring van de taal als zodanig, in haar pure autoreferentialiteit” (p. 124).

Ervaring als contemplatie

Voor Benjamin valt het begrip contemplatie, thema van het derde hoofdstuk, met de absolute ervaring samen; voor De Cauter vormt zij zijn kentheoretisch hoofdbegrip. In de geledingen van de leer gaat ervaring met kunsttheorie gepaard. De benjaminiaanse stelling richt zich tegen de kantiaanse en de moderne opvatting van de ervaring, die haar tot het wiskundige reduceert (tijd en ruimte als apriorische vormen van de zintuiglijkheid). Benjamin verwerpt ook de fenomenologische houding wegens haar verwaarlozing van de historische inbedding van de ervaring. Hij wenst verder aan de object-subject splitsing en aan de scheiding ervaring-kennis te ontsnappen. Om dit alles te realiseren, wendt hij zich tot de vroegromantische visie (Schlegel, Novalis) — hij hemeemt haar begrip *Beobachtung* —, die hij met zijn stelling over het benoemen van de dingen in de paradijselijke toestand combineert. De contemplatie moet die toestand van het oerbenoemen, waarin kennis en waarheid samenvallen, herstellen. Zoals De Cauter opmerkt (p. 174), berust de benjaminiaanse ‘oplossing’ van de ‘absolute leesbaarheid’ van de wereld op heel wat veronderstellingen: zij vertrekt van de romantische voorstelling dat *alles denkt*, wat zij als *alles is taal* interpreteert: de stomme taal der dingen, het spoor van de taalbeweging die van God uitgaat, wordt door de contemplatie weer opgewekt. De menselijke contemplatie — de absolute ervaring, de *Beobachtung* — wakkert de zelfkennis der dingen aan, waardoor hun particulariteit in de idee, die de contemplatie eruit abstraheert, gered wordt. Die idee is talig omdat de elementen die in haar opgenomen zijn, ook talig zijn. Het resultaat van dat contemplatieproces is het uitkristalliseren van de monade, waarin het worden van de fenomenen in hun zijn vastgelegd wordt. “Monade en contemplatie zijn als object- en subjectpool van

de ideale kenniservaring onlosmakelijk met elkaar verbonden" (p. 175).

Goethes Wahlverwandtschaften en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* leggen echter de nadruk op de dubbelzinnigheid van de contemplatie. Zij kan inderdaad in melancholie onttaarden; de theorie van de genade in het lutheranisme kan bij voorbeeld het aardse devalueren: 's werelds loop wordt als een treurig spel ervaren (p. 181), de handeling als zinloos en er ontstaat een type saturnische mens. Hier zijn er opnieuw drie stadia: "van herstel van het oervememen via de passieve, melancholische 'staarkramp' tot de wil de verschijnselen te redden" (p. 183); de weg leidt opnieuw van het paradijs via de zondeval naar de verlossing.

In de latere teksten blijft de contemplatie een grote rol spelen; ze krijgt verschillende namen: *Betrachtung*, *Anschauung*, *Aufmerksamkeit*, *Versenkung*, *Müssiggang* en *Studium*. De romantische visie blijft op de achtergrond aanwezig. Hier ook benadrukt Benjamin dat het passieve van de contemplatie het praktische niet mag uitsluiten: het contemplatieve weten moet een verlossend weten worden. De actieve zijde van de contemplatie kan zich op paradoxale wijze in de plotse stilstand van de gedachte uiten: "Tot het denken", schrijft Benjamin in stelling XVII van (*Über den Begriff der Geschichte*, "behoort niet alleen de beweging van de gedachten, maar evenzeer de stilstand ervan", wat "het teken" kan zijn "van een Messiaanse stilstand van het gebeuren" (p. 188). Contemplatie als gebed, bij voorbeeld de opmerzaamheid van Kafka die Benjamin als een "natuurlijk gebed van de ziel" (p. 189) duidt, kan de ommekeer, de *Tikkun* van de joodse mystiek, met zich meebrengen. Die stilstand flitst op in het ogenblik en laat toe dat de denkende door zijn gedenken van het verleden aan de stroom van de tijd ontsnapt: dan gebeurt het uitkristalliseren van de monade. "De contemplatie... is een messianistisch experiment" (p. 195).

De Cauter wijst erop dat contemplatie als restauratie van de openbaring van het paradijs aan het luisteren (van de stomme taal der dingen), aan het akoestische gebonden is. Tijdens de zondeval is zij, als melancholie, eerder visueel (het opgaan in het aanschouwde); als anticipatie van de verlossing is zij tactiel, gebonden aan het plotselinge, aan de schok (de ommekeer).

Kunsttheorie

Het vierde aan de kunsttheorie gewijde hoofdstuk, het langste van het boek, blijft hier en daar enigmatisch ondanks de inspanningen van De Cauter en zijn samenvattende tabellen. Het hoofdthema is duidelijk: kunstwerken (waarbij vooral literatuur in de kijker staat) zijn als taalvormen getuigenissen, weergaven van de toestand van de ervaring van een bepaalde periode. Het gaat Benjamin niet om de analyse van de ervaring van een bepaald subject, de auteur, maar om de collectieve ervaring waarvan het kunstwerk maar een uitdrukking is. De weergave is in crisis omdat de ervaring die aan haar basis ligt, in crisis is. Benjamin heeft vooral drie

literaire teksten en gebieden ontleed, *Die Wahlverwandtschaften* van Goethe, het treurspel van de barokperiode (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) en de poëzie van Baudelaire.

De criticus heeft dan in de benjaminiaanse visie een welomschreven taak: hij is, in de terminologie van Novalis, de verruimde auteur (*der erweiterte Autor*, p. 211) die het werk tot zijn voltooiing moet brengen door er de reflexieve tendens, de zelfkritiek, van te versterken. Elk kunstproduct is onvolledig, er “blijft aan elk werk een moment van toevalligheid kleven” (p. 212) en dat ‘nietige’ dient vernietigd te worden om het goede des te beter naar voren te kunnen brengen (in het romantische werk is die kritiek reeds aanwezig door de toepassing van de ‘formele ironie’). Kunst gaat gepaard met een illusie, die van de organische eenheid, wat Benjamin de schijn noemt, en die hij wenst te vernietigen: kunst is gemaakt, niet geschapen, zij is mechanisch, wat in de allegorie of in de montage duidelijk wordt. De criticus heeft dan, samengevat, een taak die met die van de vertaler vergelijkbaar is: waar deze “de idee van de zuivere taal in de bestaande taal tevoorschijn moet brengen”, moet hij “de idee van de kunst uit de kunstwerken distilleren” (p. 216), wat een soort messianistische limiet van de kunst is waarin ze zich van de mythische schijn verlost. Kritiek wil de waarheid van het werk vinden en is een vorm van contemplatie.

De kritiek van het mythische en de mortificatie van de schijn worden geïllustreerd aan de hand van de analyse van *Die Wahlverwandtschaften*. Benjamin beweert dat het thema van de roman de mythische krachten zijn die de ondergang van het huwelijk veroorzaken: de natuurkrachten overschaduwden de handelingen van de personages. Zijn kritiek geldt de verhouding tussen kunst, mythe en schoonheid, schoonheid waarvan Ottilie in de roman de figuur is. Goethe zelf ontsnapt niet aan de ban van de mythe omdat hij in de idolatrie van de natuur gevangen blijft. De mythe is gebonden aan vier aspecten (p. 228): ‘de vermenging van natuur en geschiedenis’ (de natuur slurpt de geschiedenis op, waarbij Benjamin, aldus De Cauter, reeds marxistische kritische thema’s behandelt zoals de niet reduceerbaarheid van de geschiedenis tot de natuur, voordat hij zich met het marxisme bezighoudt, pp. 227-229); ‘de noodlottige eeuwige terugkeer’ (er is geen chronologie, de cyclus en de geschiedenisloosheid heersen; de schuld is naamloos, niet historisch maar tijdeloos, p. 224; met dit terugvallen in de natuurtoestand is het offer, de dood van Ottilie, onontkoombaar, p. 226); ‘het tot leven komen van dode dingen’ (het herstel van het landgoed en vooral van het oude bergmeer, waarin Charlottes kind zal verdrinken: “de natuur verheft zich onder mensenhanden tot iets bovenmenselijks”, p. 224); ‘de indifferentie tegenover de waarheid’. De kritiek is erop uit dit gevangenzijn in het natuurlijke (de natuurgeschiedenis) aan te tonen en op de hogere ordeningen (de wereldgeschiedenis en de godsgeschiedenis) waartoe de mens ook behoort, te wijzen.

Met ‘de mortificatie van de schijn’ komt De Cauter terug op de illusie die

eigen is aan het kunstwerk en die door zijn schoonheid gewekt wordt: het is een maaksel dat zich voor een organische eenheid, voor het leven geeft. Benjamin plaatst Ottilie in het centrum van Goethes roman: de geliefde wordt "tot symbool van het probleem van de schoonheid van het kunstwerk" (p. 230). Haar onaantastbaarheid, haar ongenaakbaarheid (die dus ook die van het kunstwerk is) zal Benjamin later de aura noemen. De Cauter tracht de pendelbewegingen van Benjamin tussen de gestalte van de geliefde en de schoonheid van het kunstwerk te ontwarren. Ik kan de auteur hier niet altijd volgen. De onaantastbare gestalte van de geliefde, die tot de natuurgeschiedenis behoort en schone schijn is, moet lijf worden: de ontbloting, de vernietiging van het onaantastbare, die de bedekking van de naaktheid als gevolg heeft, verwijst naar de zondeval, het ethische en de menselijke geschiedenis; het is de taak van de kritiek op die metamorfose te wijzen; uiteindelijk moet het lijf lichaam worden: het behoort tot het bovennatuurlijke, tot God. "... de mythische dubbelzinnigheid van de zwijgende, schone gestalte moet door een ethische houding worden verbroken en het sublieme in haar, namelijk dat de mens als sprekend wezen schepsel is, moet getoond" (p. 239) worden. De schone schijn (natuurgeschiedenis) van het kunstwerk moet, net als die van de geliefde, verbroken worden. De kritiek realiseert dit door de 'cesuur' in het werk aan te tonen, cesuur die het artificieel karakter van het kunstwerk manifesteert. Hiermede wordt het werk van haar mythische elementen bevrijd en in de wereldgeschiedenis opgenomen. Blijft dan de kritische taak over het tot het sublieme te verheffen (tot de godsgeschiedenis).

"Er zijn drie fasen: eerst is er de loutere mythe en die kent geen schoonheid. Vervolgens verschijnt de schoonheid, als doorwerking van de mythische laag in een post-mythische cultuur — in de kunst; tenslotte impliceert dit dat zij zal verdwijnen in een wereld zonder mythe" (p. 242). Mythe en verlossing zijn dus de twee extremen die vanuit de zondeval gereconstrueerd worden; de verhulling staat tegenover de ultieme onthulling van de verlossing. Tussen beide ligt het kunstwerk: "de schone schijn is het hulsel van het noodzakelijk meest verholde" (p. 235), "het geheim", dat is de schoonheid, "ligt in de sluier" (p. 235). Het messiaanse "kent geen schijn, geen schoonheid en geen geheimen meer" (p. 237); het valt samen met de opheffing van de schaamte.

Het werk van Benjamin over het Duitse treurspel is bedoeld om het genre, dat vrij gediscredeerd is, in de benjaminiaanse betekenis te redden. De Cauter noemt *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (het werd in 1925 geschreven) een "esoterisch traktaat" (p. 250) en beschrijft het als "werkelijk ondoorzichtig door de opeenstapeling van motieven" (p. 260). Benjamin verbergt de messiaanse structuur ervan omdat het als een academisch werk bedoeld was. De Cauter gebruikt dan ook vroegere werken, *Trauerspiel und Tragödie* en *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, beide van 1916.

Net als in de andere hoofdstukken tracht hij het coördinatenstelsel tevoor-

schijn te brengen. Op de horizontale as betekent de allegorie, die de kern uitmaakt van het treurspel, het overheersen van de zondeval. Het gaat gepaard met de afgrondelijke treurnis waarmee de moderniteit begint: het treurspel speelt zich af in een godverlaten wereld. De goddelijke fundering van de betekenis is verloren en wordt vervangen door een betekenisgeving die “van de willekeur van het subject uitgaat” (p. 249), wat tot overbenoeming leidt. *Allo-gorein* betekent over iets anders spreken: de dingen worden er tekens van iets anders. Geschiedenis verschijnt als natuur, alles wordt tot vergankelijkheid gereduceerd: daardoor wordt zelfs de mythische schijn van het kunstwerk aangetast. Benjamin wenst echter aan te tonen dat, hoewel een vervallen kunstvorm, de allegorie “een kans op verlossing bevat” (p. 257). Daartoe gebruikt hij elementen van zijn taaltheorie: hij verbindt het treurspel met de taalbeweging en interpreteert het als doorgangsvorm. Wat in de natuurgeschiedenis natuurklank of beeld is, wordt klacht en schrift in de mensengeschiedenis en muziek in de godsgeschiedenis. De koorpartijen in het treurspel wijzen, aldus Benjamin, naar de opera. Muziek is “de minst mimetische van alle kunsten” (p. 252) en gaat in de richting van de zuivere taal, taal als taal. Muziek is immers “de laatste taal van alle mensen na de torenbouw” (p. 252). De dingwording van de taal, haar instrumentalisering die tot overbenoeming leidt, is dus een noodzakelijk doorgangstadium.

Op de vergankelijkheid, die centraal in het treurspel staat, worden de lagen van de verticale as toegepast: op het vlak van de natuurgeschiedenis betekenen de natuurdingen bij uitstek vergankelijkheid; vanuit de wereldgeschiedenis bekeken is vergankelijkheid het kwade, dat tot melancholie en ethische reflectie (onderscheid goed/kwaad; het weten daarvan blijft voor Benjamin “subjectief gezwets”) aanzet; “het inzicht in het niet-zijn van het kwade”, dat het resultaat is van de vergankelijkheid op het niveau van de godsgeschiedenis, “is de voorafbeelding van het zijn van het goede, zo kan men de allegorie als voorteken van verlossing samenvatten” (p. 264).

De benjaminiaanse analyse van het treurspel en van de allegorie is een ander voorbeeld van kritiek: zij is bedoeld om de ‘idee’ uit de werken te distilleren, dat is er “een in een microkosmos samengetrokken beeld van de wereld van te maken” (p. 267), een monade. Omdat de valse schijn in het treurspel zelf reeds “afgestorven is” (p. 268), kan de kritiek het onvolledige van het kunstwerk vervolledigen. Typisch voor het messianistische standpunt is dat “in het diepste verval zich de verlossing aankondigt” (p. 268).

In het laatste deel van het vierde hoofdstuk wordt de aura, die in de latere teksten van Benjamin (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1935; *Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939) de rol speelt van de schijn — ze zijn bijna synoniemen (p. 273) — als erotisch fenomeen geïnterpreteerd. Aura wordt er gedefinieerd als “eenmalige verschijning van een verte, hoe na die ook is” (p. 271). Benjamin spreekt echter van

de aura van de natuurdingen en van die van de kunstwerken, en ze zijn niet identiek. De aura is dus een dubbelzinnige notie (wat reeds het geval was met het mimesisbegrip). De vernietiging van de aura van de natuurdingen betreurt hij, omdat ze tot een verarming van de ervaring en tot het verdwijnen van de poëzie leidt; die van de aura van de kunstwerken begroet hij, omdat ze met het uitdoven van de schijn en de taak van de kritiek samenvalt. Op beide vlakken drukt die vernietiging een onttovering, een verdinglijking uit: in freudiaanse termen is zij het resultaat van een desublimatie (p. 281). Het schone in verhouding tot de natuur is het geheimzinnige, dat "wat slechts door verhulling zijn essentie kan bewaren" (p. 273); in verhouding tot de geschiedenis is het het resultaat van de bewondering van de vroegere geslachten, "wat eigenlijk niet in het kunstwerk te vinden is" (p. 273). Hier manifesteert zich opnieuw de dubbelzinnigheid van het esthetische.

De ervaring van de aura van de natuurdingen is verbonden aan de (herinnering aan de) paradijselijke of adamitische toestanden (in de droom kan men iets gelijkaardigs ervaren): de liefhebbende blik die de mens op de dingen in de verte, zoals op een bergkam, werpt, laat de dingen de ogen opslaan en brengt ze naderbij, alsof zij op die liefhebbende blik zouden antwoorden, hoewel de verte niet overwonnen wordt. In zijn commentaren op Baudelaire verwijst Benjamin op het thema van de 'correspondances' en van 'la vie antérieure'. Die unieke ervaring is vergelijkbaar met die van de verliefdheid, met het naderbij brengen van de geliefde die, vanuit de huiver van de verliefdheid, toch in de verte en ongenaakbaar blijft (Eros, schrijft Benjamin, "ontbrandt aan de verte" [p. 279], terwijl seksualiteit nabijheid veronderstelt). De geliefde in haar ongenaakbare verte kan als bemiddelaarster optreden en de auratische omgang met de dingen mogelijk maken: Benjamin verwijst naar de rol van Laura in Petrarca's ervaring van de Mont Ventoux (of de rol van Beatrice in de relatie van Dante tot de wereld). Aura kan zelfs een cryptogram van Laura zijn (p. 278).

De aura van het kunstwerk is gebonden aan diens unieke karakter, aan zijn echtheid, aan zijn traditionele gewicht (zijn levensduur, zijn rol van historische getuigenis): zo krijgt het autoriteit, cultuswaarde. De aura kan hier met een aureool (p. 273) vergeleken worden. De reproduceerbaarheid van het kunstwerk in de moderniteit heeft de vernietiging van de aura tot resultaat: de verte is overwonnen. Benjamin deelt de kritische houding van de avant-garde tegenover de negentiende-eeuwse burgerlijke opvatting van de kunst en wenst haar cultuswaarde te vernietigen.

Ook in relatie tot het aurabegrip speelt de messianistische as haar rol. Dat de dingen de ogen opslaan verwijst naar het paradijselijke en is een ervaring die weer in de droom en in de herinneringsbeelden van de 'vie antérieure' kan opduiken. Met de zondeval ontstaat de cultuswaarde, de mythische macht van het kunstobject. Het messiaanse valt samen met een *archaisch-utopische* visie waarin de nieuwe technieken (die bij voorbeeld de reproduceerbaarheid mogelijk maken) met

elementen uit de oergeschiedenis, met de klassenloze maatschappij (Benjamin gelooft zoals de marxisten dat die maatschappijvorm in de oergeschiedenis heerste) verenigd worden; zo ontstaat de verhoopde 'tweede techniek' van het messiaanse, waarin het oeroude en het radicaal nieuwe samenkomen.

Geschiedfilosofie en gedenken

Het is in het vijfde hoofdstuk, waarin hij de geschiedfilosofie bespreekt, dat De Caeter de verschillende aspecten van zijn analyse samenbrengt. Hij vertrekt van een tekst van 1915, *Das Leben der Studenten*, die Benjamin kort voor zijn eerste ontmoeting met Gershom Scholem schreef en *in nuce* de latere geschiedfilosofische thema's bevat - een bijkomend teken van de verborgen coherentie van de Duitse auteur.

De benjaminiaanse geschiedfilosofie berust op een kritiek van het toenmalige tot een ideologische gemeenplaats geworden vooruitgangsgeloof. Kant, Hegel, Marx, het neo-kantisme en de sociaaldemocratie geloven allemaal, weliswaar op verschillende manieren, aan de vooruitgang. Deze berust op het geloof aan de oneindige perfectibiliteit van de mens en aan een onomkeerbare teleologische beweging die noodzakelijk naar het betere leidt. Die beweging is door de opvatting van een lege, homogene en oneindige tijd gedragen. Benjamin interpreteert echter de leer van Marx als een secularisering van het messianisme, zodat hij hem van het bekritiseerde vooruitgangsgeloof vrijspreekt: de schuldigen zijn, aldus Benjamin, de volgelingen, vooral de revisionisten.

Het toen florierende en de geschiedwetenschap dominerende historisme wordt even kritisch aangepakt. Het gaat gepaard met de overtuiging dat de geschiedenis een wetenschap is van het individuele en van de werkelijkheid; dat iedere periode haar specificiteit heeft, wat tot het relativisme leidt, en dat de psychologie met de hulp van de *Einüihlung* de toegang tot die individualiteit verzekert.

Als vooruitgang en historisme samen gedacht worden, is het resultaat erbarmelijk: de geschiedschrijving beperkt zich tot de geschiedenis van de overwinnaars en verzwijgt de slachtoffers; de triomftocht van de heren, waarin de culturele goederen als buit tentoongesteld worden, zet zich onophoudelijk voort. De vooruitgang is dan een soort eeuwige terugkeer van het gelijke, in feite een voortschrijdende catastrofe die de engel van de geschiedenis machteloos en "vleugellam" maakt (p. 303).

In Benjamins visie is de geschiedenis noch cyclisch noch lineair; hij verwerpt het bestaan van een verborgen plan dat het gebeuren bepaalt, maar neemt geen vrede met de radicale onttovering ervan. Hij vertrekt van een constructieprincipe, de driedimensionaliteit paradijs-zondeval-verlossing, dat op elk fragment van de geschiedenis toegepast en tegelijkertijd tevoorschijn gebracht moet worden. Die drie dimensies zijn in conflict met elkaar en het is hun strijd die de mogelijkheid

verschafft zowel aan het cyclische als aan het lineaire te ontsnappen. Zo is er bij voorbeeld een spanning tussen het utopische (het nieuwe) en het restauratieve (het oude, het paradijselijke moet in eer hersteld worden) van de verlossing: er is dus geen sprake van loutere herhaling. De messiaanse breuk, de sprong die nodig is om de catastrofe (de vooruitgang) te stoppen, is altijd mogelijk maar nooit zeker: de lineariteit en haar causaliteit worden opengebroken, het zich ontwikkelende verval (zondeval) is tegelijkertijd altijd op weg naar de verlossing. Benjamin denkt vanuit het fragment, waarin de drie momenten synchroon aanwezig zijn, en niet vanuit een eindbestemming die zich geleidelijk maar automatisch in de geschiedenis zou verwezenlijken. In zijn interpretatie van het marxisme is de klassenloze maatschappij geen eindbestemming die de loop van de geschiedenis bepaalt, maar een mogelijke messiaanse kans die tot nu toe mislukt is.

Zo verheft Benjamin de verschijnselen die hij bestudeert tot monade of tot idee: langs een begripsanalyse om maakt hij van het verschijnsel (het fragment) een *gelijkenis* of een *afbeelding* van de messiaans verlore geschiedenis. Benjamin als historicus laat zich door Benjamin als kunstcriticus inspireren: zijn geschiedfilosofie verwijst naar zijn esthetische theorie. In het kunstwerk verschijnt het particuliere als totaliteit en hoewel er een veelheid van kunstwerken bestaat, blijft het ideaal van de eenheid aanwezig. De criticus vervolledigt, zoals we gezien hebben, de zelfkritiek van het kunstwerk om de waarheid eruit te halen. De historicus moet op gelijkaardige wijze het idee uit de historische verschijnselen tevoorschijn brengen; de geschiedfilosofie is op zoek naar de leer, naar de eenheid van de filosofie, maar deze eenheid blijft, meer nog dan in de kunstkritiek, een vluchtpunt. Daarom staat de filosoof ergens tussen de wetenschapper en de kunstenaar.

Al blijft de waarheid waartoe de criticus en de historicus komen fragmentarisch, toch is zij niet relatief: de messiaanse structuur en de ordeningen worden, aldus Benjamin, vanuit het kunstwerk of het historische verschijnsel zelf aangetoond. Ieder idee "bevat een verkort beeld van de wereld" (p. 326), het is vergelijkbaar met hetgeen Goethe een oerfenomeen noemde (een vorm die de hele ontwikkeling van een verschijnsel in een beeld samenvat).

De Cauter wijst terecht op een moeilijkheid van de benjaminiaanse geschiedfilosofie: is het aantonen van het assenstelsel, dat in elke monade aanwezig is, het resultaat van een contemplatie- of van een constructieproces, is het alleen maar een weergave of een interpolatie? Met de ontwikkeling van zijn monadologie geeft Benjamin meer en meer de voorkeur aan het constructieprincipe. Hij houdt echter vast aan het parallellisme tussen de fenomenen (de *mundus sensibilis*) en de ideeën (de *mundus intelligibilis*). Zoals De Cauter opmerkt, impliceert dit een soort voorbeschikte harmonie — wat voor een monadologie niet verrassend is — en dus een theologie.

Benjamin heeft in zijn geschiedfilosofie een vorm van dialectiek ontwikkeld die hij "dialectiek in stilstand" noemt. Bij Hegel en Marx is *das Ganze* de waarheid:

een verschijnsel wordt pas begrepen vanuit zijn plaats in de totaliteit van het gebeuren. Het geheel kan gevat worden omdat er een alomvattend subject van de geschiedenis is, de wereldgeest of het proletariaat. Voor Benjamin blijft de totaliteit onbereikbaar en is er geen alomvattend subject van de geschiedenis en geen teleologische noodzaak aan het werk. Alleen vanuit de geanalyseerde kunstwerken of de historische verschijnselen, aldus vanuit fragmenten, en niet vanuit de totaliteit van de geschiedenis, wordt een deelwaarheid bereikt. Langs herinnering en anticipatie om reconstrueert Benjamin als het ware de these (het paradijs) en de synthese (de verlossing) vanuit de zondevalsituatie (het verval) en de natuur- en godsgeschiedenis vanuit de wereldgeschiedenis. Waarbij de synthese, verlossing of godsgeschiedenis, alleen maar verhoopt kan zijn. "Ik wil een vervulling die men alleen verwachten kan", schrijft Benjamin (p. 338). De totaliteit zal pas met de breuk bereikt worden die de Messias inleidt.

De mogelijkheid van die reconstructie impliceert een niet homogene tijdsopvatting: ogenblikken zijn niet identiek en hun volgorde is niet causaal bepaald. Het benjaminiaanse ogenblik, de *Jetztzeit*, gaat gepaard met het gedenken, met de "retrospectieve anticipatie" (pp. 349-350): de messiaanse vonk die in elk moment van het verleden aanwezig is, had tot een niet mislukte geschiedenis kunnen leiden; de historicus moet in zijn gedenken die vonk aanwakkeren en de hedendaagse kansen niet missen. Het heden moet zijn schuld tegenover het verleden inlossen door de messiaanse mogelijkheden ervan te potentialiseren, het moet de slachtoffers van dat verleden, hun aanspraak op geluk gedenken en de huidige kansen op geluk niet verwaarlozen. De historicus wordt met de voddenraper van *Das Passagen-Werk* vergeleken: hij verzamelt de vodden, het afval van het verleden, de puinen van de vooruitgang. Die vodden worden zoals citaten uit vroegere werken in een nieuwe tekst ingelast. De benjaminiaanse geschiedschrijving is inderdaad messiaans geïnspireerd, zij schommelt tussen apocalyps en apocatastasis, tussen destructie en restitutie.

Kon men alle momenten van het verleden op die manier gedenken, konden ze alle een 'citation à l'ordre du jour' krijgen, dan zou een nieuwe tekst ontstaan waarin alle genres opgeheven zouden zijn, wat Benjamin 'het integrale proza' noemt. Dat proza, dat pas na de messiaanse tijd mogelijk zal zijn, is, net als de 'zuivere taal', een soort vluchtpunt dat met de verwezenlijking van de leer en van de taalbeweging samenvalt.

Das Passagen-Werk

In zijn bespreking van *Das Passagenwerk* toont De Cauter aan dat alle benjaminiaanse hoofdthema's expliciet of impliciet in dat onvoltooide werk aanwezig zijn. Benjamin wil er de collectieve droombeelden uit de negentiende eeuw duiden en daardoor zijn tijdgenoten, die nog onder de ban van die dromen

staan, uit hun slaap doen ontwaken. Het gaat dus om een "oefening in de techniek van het ontwaken" (p. 371), wat in de grond op een vorm van gedenken (het heden herkent zijn verleden als droombeeld) neerkomt. Die dromen zijn "fantasieën die afleesbaar zijn aan gebouwen, de mode, aan uiteenlopende getuigenissen" (p. 372); de droomvoorstellingen zijn dus niet "in de psyche" te vinden maar "in de materiële infrastructuur en de (anonieme) culturele uitdrukkingsvormen" (p. 373), bij voorbeeld in de architectuur (panorama's, passages) of in de wereldtentoonstellingen. De opkomst van het kapitalisme heeft die negentiende-eeuwse droomslaap laten ontstaan en verspreid en daardoor de mythische krachten gereactiveerd. Om zijn poging tot droomduiding de nodige instrumenten te verschaffen, heeft Benjamin de visie van Marx op het warenfetisjisme (alles, ook de menselijke betrekkingen, wordt vanuit zijn ruilwaarde gedacht en ervaren) met zijn eigen visie op de mythe laten samenvloeien. Benjamin gelooft echter niet dat het proletariaat, als subject van de geschiedenis, de problemen (de verdinglijking en de reactivering van de mythe) kan oplossen.

Die droomvoorstellingen — ieder tijdperk droomt het volgende in beelden — zijn aan de nieuwe technieken (productiemiddelen) gebonden wensbeelden, waarin het oude (de vigerende productieverhoudingen) en het nieuwe in botsing treden. Het nieuwe wordt er echter met het oeroude geassocieerd, de klassenloze maatschappij (p. 381), wat het utopische laat ontstaan. In de collectieve droombeelden zijn dus twee polen aanwezig, het ideologische (het behoud van het oude) en het utopische (de instauratie van het nieuwe). De mode of de wereldtentoonstellingen zijn in dat perspectief "droomproducten die het nieuwe gestalte geven en zich tegelijkertijd in het mythische en archaische ophouden" (p. 381). Benjamin probeert de rol van de infrastructuur bij Marx (de productiemiddelen leiden tot revoluties) met zijn eigen visie op de natuurgeschiedenis te koppelen, waarin het mythische en het utopische samen aanwezig zijn. De dromen uiten het besef dat het verleden bedrog is (het is het "steeds-weer-hetzelfde", p. 381), en drukken tegelijkertijd fantasieën over het nieuwe en de toekomst uit. Maar Benjamin gelooft niet meer dat het kapitalisme wegens zijn tegenstelling tussen het oude (de productieverhoudingen) en het nieuwe (de productiemiddelen) gedoemd is: de zich ontwikkelende consumptie-maatschappij beschikt voortaan over het vermogen modieuze vernieuwingen tot stand te brengen zonder iets fundamenteels te veranderen. Daarom is de messianistische breuk de enige uitweg.

Met de surrealisten wenst Benjamin de revolutionaire energieën die in de verouderde objecten, in het afval van de burgerlijke cultuur verborgen zijn, te ontketen: hij wil dus door gedenken hun messiaanse potentialiteiten actualiseren. Zo poogt hij die verschijnselen waaraan de negentiende-eeuwse dromen zich gehecht hebben, te redden, ze tot monaden te verheffen.

De Caüter bespreekt dan twee van die verschijnselen, de gestalte van de hoer en de passages zelf. Andere gestalten treden in *Das Passagen-Werk* op, zoals de

flaneur, de voddeneraper, de verzamelaar of de gokker, maar de commentator behandelt ze maar vluchtig.

De gestalte van de hoer is reeds aanwezig in Benjamins jeugdwerk. De Cauter analyseert die teksten en toont aan dat de hoer de tegenpool is van de ongenaakbare geliefde; erotiek en seksualiteit zijn voortaan gescheiden. De hoer maakt het echter mogelijk aan het huwelijk (en aan de baan) te ontsnappen. Haar verdinglijking — de hoer is tegelijkertijd verkoopster en waar — is enigszins het middel om aan de ban van de natuur te ontsnappen.

In haar botsen het anarchistische, revolutionaire principe van de lust (bandeloosheid, onafhankelijkheid tegenover de burgerlijke conventies) en het hiërarchische, hiëratische, theologische principe (tempelprostitutie, gehoorzaamheid) tegen elkaar. Benjamin maakt er dus een 'dialectisch beeld' van, dat is een door en door aan zichzelf tegengestelde gestalte waarin these en antithese frontaal op elkaar stuiten. Maar daar Benjamin elke teleologie in de geschiedenis verwerpt, kan de toekomst niet meer de synthese leveren. Zo is de dialectiek in het dialectisch beeld een 'dialectiek in stilstand', wat de traditionele orde van these, antithese en synthese verandert: "Vanuit de synthese (de zondeval, de geschiedenis) probeert hij [Benjamin] de these (het voorhistorisch moment, de oergeschiedenis, het paradijselijk/mythische) en de antithese bloot te leggen en zo een verlossend moment in de zondeval te injecteren: de hoer als theocratische hetaere en als revolutionaire, anarchistische instantie" (p. 395). In de zondeval (de synthese) — zondeval die in een traditionele dialectiek de antithese zou vormen — is de hoer een warenfetisj (zij is verkoopster en waar). De Cauter wijst erop, dat Benjamin het fetisjisme van de waar en het freudiaanse fetisjisme samen denkt: hij maakt van de hoer de allegorie van het kapitalisme. Als these (voortijd) is zij de hetaere (Benjamin verwijst naar Bachofen en zijn matriarchaat, dat moeraswereld en communistische promiscuïteit — een vorm van klassenloze maatschappij, nachtmerrie en paradijs verbindt). Als antithese (verlossing) is de hoer een icoon van de bevrijding: zoals de aura, de ongenaakbaarheid, de cultuswaarde vernietigd dienen te worden, om van de mythische schijn los te komen, moet het ongenaakbare, de verte van de geliefde overwonnen worden (opdat seksualiteit en erotiek weer samen zouden vloeien: de reflectie over de hoer ligt in het verlengde van de studie van de *Wahlverwandschaften*). De techniek vernietigt de aura van het kunstwerk en "in de prostitutie komt de revolutionaire kant van de techniek tot uitdrukking" (p. 408). De verdinglijking van de seksualiteit is een moment van de bevrijding van de lust. De hoer behoort "tot de zondige voorhoede van de verlossing" (p. 412).

De passages van Parijs, die in de eerste decennia van de negentiende eeuw gebouwd werden, hebben de aandacht van Benjamin getrokken omdat zij, reeds voor de tijdgenoten, een miniatuurbeeld van de stad en van de wereld gaven, dat is: een soort monade constitueerden. Ze zijn tegelijkertijd woning en straat en

verenigen de toenmalige nieuwe bouwmaterialen, ijzer en glas. Zij zijn de oorden waar hoer, flaneur, gokker en verzamelaar aan te treffen zijn en bieden als winkels de meest exotische waren aan. Benjamin die het burgerlijk interieur niet kon verdragen, met zijn radicale scheiding van privé en publiek (de woning als koker, als cocon, als verzamelplaats van objecten die uit de hele wereld afkomstig zijn) om zich voor het *Unheimliche* van de stad te beschermen, geeft de voorkeur aan het glas wegens zijn transparantie. Hij is een voorstander van het *pleinairisme* dat hij met de proletarische revolutie associeert: het ware collectief leeft in de straat. De passages bieden op het eerste gezicht zulk een ruimte. Maar ze zijn ook fantasmagorieën, ze scheppen illusies met hun getheatraliseerde consumptie. Intussen zijn ze in verval geraakt: Benjamin vergelijkt ze met fossielen van levende wezens, ze zijn versteende dromen. Hij kan ze tot monade verheffen omdat ze tegelijkertijd poorten van de onderwereld (het mythische) zijn, beelden van het kapitalisme (zondeval) en beelden van een utopische transparantie (verlossing). Als monade, zegt hij, zijn ze in zichzelf opgesloten, ze zijn zonder vensters.

De Cauter beëindigt zijn boek met beschouwingen over de dubbelzinnigheid van de dialectiek in stilstand. In het dialectische beeld, bijvoorbeeld in het beeld van de hoer, neemt de dubbelzinnigheid, de ambivalentie, de plaats in van de 'trivalentie' (de driedledige dialectiek). De antithese (de zondeval) in de driedledige dialectiek speelt hier de rol van de synthese. Waarom verbergt Benjamin die drie momenten van de dialectiek ten gunste van de dubbelzinnigheid? Dit stelt de vraag naar de betekenis van de dubbelzinnigheid in het werk van Benjamin over het algemeen.

Wij hebben terloops genoteerd dat esthetica, die gebonden is aan de natuurgeschiedenis, het domein bij uitstek is van de dubbelzinnigheid. En dit omdat de natuurgeschiedenis tegelijkertijd paradijselijk en mythisch is. De kritiek moest door haar ethische ingreep de mythische schijn vernietigen en het verschijnsel tot de godsgeschiedenis, tot het symbolische verheffen. Die hiërarchie van de ordeningen speelt dezelfde rol bij de droombeelden (de hoer, de gokker, de passage) die eveneens tot de natuurgeschiedenis behoren. Maar het is de montage — tegelijkertijd ingreep en kunst-greep — die hier de rol speelt van de kritiek, van de ethische instantie, van het aantonen van de cesuur in het kunstwerk: de schijn (de zondeval, de moderniteit als helse tijd) van het historische verschijnsel waarvan Benjamin vertrekt (bij voorbeeld de hoer), moet door de montage gedestruëerd worden, de historicus moet de twee extremen, het archaisch-mythische en het utopische, die achter de schijn verborgen zijn, blootleggen. Door die kunstgreep ontstaat een dialectisch beeld, een monade. Benjamin doet alsof de montage een techniek is om de verschijnselen zelf aan het woord te laten, alsof de fenomenen zich van zichzelf tonen. Het utopische, dat als pool van het dialectische beeld verschijnt, verwijst naar de messiaanse tijd, de redding: de messiaanse breuk, die niet meer als synthese geponeerd kan worden, blijft op die manier denkbaar.

De Cauter komt terug — en het is geen toeval — op het door Benjamin gebruikte beeld van de theologie als inkt die in zijn tekst als vloeiend papier opgezogen wordt en schrijft: "... de configuraties van de negentiende eeuw (bijvoorbeeld de hoer en de passages) worden gelezen vanuit een theologisch en messianistisch schema dat evenwel uitgewist is" (p. 444). Het beroep op het dialectisch beeld en zijn dubbelzinnigheid is wel een kunstgreep om de theologische intentie zo goed als mogelijk te verbergen.

Zo blijft het coördinatensysteem — wat De Cauter de topica van Benjamins oeuvre noemt — de verborgen maar overheersende structuur. Het is de snijding van de twee assen die de dubbelzinnigheid van de begrippen en van Benjamins denken mogelijk maakt:

'Verticaal is het esthetische mythisch, horizontaal is het esthetische paradijselijk; verticaal is het ethische kritiek en onttovering, horizontaal behoort het tot de zondeval; verticaal behoort de logica (de taal filosofie) tot de godsgeschiedenis, horizontaal is taal het medium van de 'liquidatie van de magie' en verwijst ze dus naar een destructief moment in de verlossing: 'een van magie gezuiverde wereldtoestand' (p. 442).

De dubbelzinnigheid van Benjamin, zijn tasten tussen de polen van de paradoxen, zijn pendelen tussen systeem en fragment, contemplatie en constructie, esoteriek en exoteriek, nihilisme en utopisme, jodendom en internationalisme, mystiek en materialisme, apocalyps en apocatastasis is geen "onvermogen om te kiezen", maar "het teken van een geloof in de mogelijkheid van de uitgesloten derde" (p. 443). Op die manier kon hij het gedenken blijven uitoefenen en de geschiedenis open laten.

Besluit

Deze bespreking is uitvoerig, maar het boek is veel rijker dan mijn bespreking. Ik heb drie redenen voor deze uitvoerigheid: monografieën over Benjamin in het Nederlands zijn niet talrijk; evenmin talrijk in de internationale literatuur zijn monografieën die het geheel van zijn oeuvre behandelen; en ik ken geen werk dat de verborgen coherentie van Benjamin op zulk een grondige (De Cauter kent op voortreffelijke wijze de literatuur van en over Benjamin; de vaak uitgebreide noten zijn zeer leerrijk), oorspronkelijke (het blootleggen van het coördinatensysteem en van de paradoxen) en systematische wijze (de auteur vergeet nooit zijn opzet) tevoorschijn brengt. Het werk is schitterend en verdient aldus begroet te worden. De structuur ervan is wel overwogen en de schrijfstijl zeer verzorgd. Ondanks de reële inspanningen van De Cauter om zo duidelijk mogelijk te zijn (elk hoofdstuk eindigt bij voorbeeld met een besluit waarin de hoofdelementen samengevat worden), valt het boek niet gemakkelijk te lezen. Hannah Arendt zei dat de denkstijl van Benjamin poëtisch is: zijn denken is inderdaad vaak associatief en vergt een speciale

soort aandacht. Zijn esoterische karakter en zijn dubbelzinnigheid maken de lectuur moeilijk. De Cauter tracht weliswaar de complexiteit van Benjamin te verklaren maar, en hij heeft gelijk, zonder ze op goedkope manier te reduceren. Hij wenst met zijn auteur mee te denken, hem zo ver mogelijk, in al zijn kronkels, te volgen, wat de goede methode is. Kortom, De Cauters monografie lijkt mij, niettegenstaande haar moeilijkheid, een mijlpaal te zijn in de studie van Benjamin: wie de Duitse auteur bestudeert, zal voortaan *De dwerg in de schaakautomaat* moeten lezen.

Om te eindigen een paar vragen en opmerkingen, die niets van mijn bewondering wegnemen. Het werk, dat een tiental pagina's aan de literatuur van en over Benjamin besteedt, heeft geen index, die het veel bruikbaar had gemaakt. Wat mij verwondert, is dat De Cauter, die *Die Wahlverwandschaften* en *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* vrij uitvoerig behandelt, geen hoofdstuk of deel van een hoofdstuk aan Baudelaire wijdt. De werken over Baudelaire worden wel hier en daar vermeld, maar nergens waarlijk besproken. Ik had ook uit loutere belangstelling meer over het nihilisme van Benjamin willen lezen: soms wordt het een "revolutionair nihilisme" (p. 338), soms een "apocalyptisch nihilisme" (in tegenstelling tot het nietzscheaanse nihilisme; p. 342), soms ook een nihilisme omdat Benjamin niet in politieke systemen gelooft (p. 352). De Cauter zegt wel dat het probleem van het nihilisme bij Benjamin een aparte studie verdient, maar de nieuwsgierigheid van de lezer is opgewekt en blijft onbevredigd.

Wat opvalt, is het geduld van De Cauter voor het esoterisme van Benjamin. Samen met Leo Strauss is Benjamin een virtuoos op dat gebied. Persoonlijk heb ik kritiek op – of een meer uitgebreide reflectie over – dat esoterisme, dat me nogal zenuwachtig maakt, verwacht. Zeggen dat het het gevolg is van Benjamins wens om de theologische sporen uit te wissen, lijkt me juist; creëert dat esoterisme echter geen artificiële vorm van aura, van autoriteit die volgens Benjamin zelf vernietigd moet worden? De Cauter zal waarschijnlijk hierop antwoorden dat zijn poging om de verborgen structuur bloot te leggen juist met die destructie samenvalt. Blijft echter dat het esoterisme van Benjamin – misschien nodig wegens zijn persoonlijke en subjectieve behoeften en wegens zijn financiële afhankelijkheid van bepaalde kringen – de gestelde problemen, bij voorbeeld de tegenstelling tussen contemplatie en constructie, geenszins oplost. Misschien is dat een van de mogelijke betekenissen van zijn beroemde formule: "Ein Schiffbrüchiger, der auf einem Wrack treibt, indem er auf die Spitze des Mastbaums klettert, der schon zermürt ist. Aber er hat die Chance, von dort zu seiner Rettung ein Signal zu geben" ("Een schipbreukeling die op een wrak drijft door op de top van de mast te klimmen, die reeds afgetakeld is. Hij maakt echter een kans van daarboven een signaal voor zijn redding te geven"). Komt zijn houding tegenover de theologie, zowel vanuit het standpunt van de gelovige als van dat van de ongelovige bekeken, niet op een soort esthetisch en lichtzinnig spel neer?