

**Harald Steinhagen:**

## **Om Walter Benjamins allegori-begreb**

### **I.**

Selvom litteraturvidenskaben knap nok er begyndt at beskæftige sig nærmere med Walter Benjamins værk, kan man allerede tvivle på, om man overhovedet vil blive taget videnskabeligt alvorligt, hvis man går ud fra, at hans skrifter har en saglig og metodisk værdi, som også fortjener opmærksomhed i dag. Efter at Bernd Witte<sup>1)</sup> i en række litteraturkritiske arbejder har afdækket den hæmningsløse subjektivisme hos Benjamin, den fordægtige vilkårlighed, der lader ham assimilere sine arbejder med sine livserfaringer og sin »privatmetafysik«<sup>2)</sup> for dernæst at præsentere produkterne af denne assimilation som erkendelse af genstandene, så drager Michael Rumpf<sup>3)</sup> blot konsekvenserne af denne diagnose og erklærer alt andet end det kritiske opgør med Benjamin for meningsløst. Udgangspunktet for hans oversigt over den nyere forskningslitteratur er sætningen: »Walter Benjamins navn er kommet til kanonisk ære og værdighed, hans værk hører til det værktøj, med hvilket germanistikken tror at kunne tilkæmpe sig ny anseelse.«<sup>4)</sup> Skønt ingen bevidst overdrivelse, så er det dog i hvert fald en fejlvurdering af den nuværende situation. En henvisning til Barok-forskningen er nok til at dokumentere det modsatte: i næsten halvtreds år har den undladt at tage stilling til Benjamins undersøgelse over 'Ursprung des deutschen Trauenspiels' – bogen fremkom i begyndelsen af 1928 –<sup>5)</sup> selv hvor det, som ved emblematikkens udforskning, burde have været sagligt uomgængeligt<sup>6)</sup>. Men heller ikke generelt holder påstanden stik. At litteraturvidenskaben skulle stå i begreb med at orientere sig marxistisk og i den forbindelse skulle påberåbe sig den sene Benjamin, det kan der vist næppe være tale om. Alligevel forsøger Rumpf at fremstille ham som »ledefigur for den nyere forskning«<sup>7)</sup>. Denne utilstrækkelige stilisering af en ubekvem forfatter kan kun forstås som en advarsel om, at han *kunne* blive til »ledefigur«. Og at forhindre netop dette bliver da også tydeligt nok udtalt som forskningsberetningens mål. I begyndelsen hedder det: »Den foreliggende kri-

tiske efterprøvning af Benjamins gyldighed har altså til hensigt, i og med tvivlen på Benjamin-forskningen, også at rejse tvivl om Benjamin selv«. Og i slutningen, efter en tilintetgørende analyse af Benjamins Hölderlin-essay: »Forfaldet af den aura, som omgiver Benjamins skrifter, bliver fremmet, ikke gennem reproduktion, men gennem kritik. Om Benjamin, hvis plads i det tyske dybsinds historie er sikret, hvis sproglige kraft forbliver ubetvivlelig, så også kan vedblive at være ledefigur for en filologi, som bestræber sig på klar begrebslighed og verificerbare resultater, det må fremtiden afgøre«. <sup>8)</sup> For Rumpf er denne afgørelse dog allerede faldet <sup>9)</sup>, og det endda før selve diskussionens begyndelse.

For spørgsmålet er *ikke*, sådan som Rumpf mener, om Benjamins arbejder tilfredsstillende en »filologi, som bestræber sig på klar begrebslighed og verificerbare resultater«, dvs. om de opfylder den gængse målestok for videnskabelighed, – at det ikke er tilfældet vidste Benjamin selv <sup>10)</sup> – men omvendt: om denne målestok er retfærdiggjort. Allerede den tidlige Benjamin var ikke i tvivl om svaret på dette spørgsmål, og hans egne skrifter, hvor han på én gang søgte teoretisk at grundlægge et nyt begreb om litteraturvidenskab og at anvende det praktisk, for dermed at ophæve adskillelsen mellem litteraturvidenskab, litteraturkritik og kunstfilosofi, de var samtidig hans kritik af tidens »borgerligt-idealistske videnskabsvirksomhed«, hvis »afskyelige ørken« allerede længe havde frastødt ham <sup>11)</sup>. Det kunne jo tænkes, at Benjamins kritik også tangerer dagens litteraturvidenskab, selvom det selvfølgelig ikke i sig selv siger noget om hans kritiks berettigelse. Den måtte først prøves.

Men til den ende måtte man jo forholde sig til kritikken, i stedet for, som Rumpf gør, blot at springe den over. Kritikken rammer i sin kerne vel slet og ret videnskabens tid- og subjektløse objektivisme, som Benjamin med hele sin subjektivitets ugarderede indsats sætter op imod den *virkelige* objektivitets historiske og subjektive betingethed <sup>12)</sup>. For en sådan objektivitet bliver al erkendelse »til det erkendende subjekts historiefilosofiske – ikke psykologiske – selverkendelse« <sup>13)</sup>.

## II.

Allegorien hører uden tvivl til de centrale begreber i Benjamins tænkning. Med hans udvikling forandrer også allegorien sig. Denne forandring kan formodentlig i grove træk forstås som en trans-

formation af et oprindelig kunstkritisk begreb til et historiefilosofisk, som så siden bliver funderet materialistisk.

Som Benjamin bestandig kun udfolder sin tænkning på det allerede tænkte, i gennemtrængningen af konkrete genstande, i stedet for at fremstille den i afsluttet form som samlet teori, noget han jo alligevel anså for umuligt på et systematisk grundlag, således har han heller intetsteds forelagt en historisk eller systematisk udformet teori om allegorien. Han beskæftiger sig udelukkende med enkelte historiske fremtrædelsesformer af allegorien, som derfor dukker op i hans værk i ganske forskellige og uventede sammenhænge: i essayet om Goethes 'Valgslægtskaberne', i 'Ursprung des deutschen Trauerspiels', sidenhen spredt i hans arbejder om Brecht<sup>14)</sup> og sluttelig i hans Baudelaire-studier såvel som i et udkast til 'Passage'-arbejdet<sup>15)</sup>. Men samtidig indeholder hans *egen* tænkning klart nok træk af en allegorisk-embematisk fremgangsmåde<sup>16)</sup>, som allerede hans påfaldende forkærlighed for billedlige omskrivninger midt i tankemæssige analyser viser det<sup>17)</sup>. Det er heller ikke noget tilfælde, at begreber som »tankebillede«<sup>18)</sup> og »dialektisk billede«<sup>19)</sup> minder om emblemets *Pictura* eller *sindbillede*. Og sluttelig er historiens »konstruktion«, som Benjamin i de sene 'Historiefilosofiske teser' skitserer som en materialistisk historieskrivnings fremgangsmåde<sup>20)</sup>, helt igennem resultatet af en allegorisk fremgangsmåde, i det mindste i det benjaminske allegori-begrebs forstand; dertil svarer det, at hans historieopfattelse i 'teserne' står den gamle typologiske nær, selvom hans sækulariserer og derigennem modificerer den<sup>21)</sup>: når fortiden besidder et »hemmeligt index«, »gennem hvilket den bliver henvist til forløsningen«<sup>22)</sup>, så er dens virtuelle sted for Benjamin den »nutid« (»Jetztzeit«)<sup>23)</sup>, som forholder sig til bestemte epoker i fortiden som anti-type til type eller som opfyldelse til forjættelse.

Som allerede disse få antydninger viser, måtte en udførligere undersøgelse af det benjaminske allegori-begreb, betinget af de forskellige sammenhænge, hvori det forekommer, tage hensyn til en mangfoldighed af aspekter, af hvilke kun enkelte bliver behandlet i det foreliggende bidrag. Dette kan, i betragtning af forskningssituationen<sup>24)</sup>, og især p.g.a. de vanskeligheder, Benjamins skrifter volder den umiddelbare forståelse, kun gælde som et forsøg.

### III.

Den anledning, som dette bidrag er skrevet til, gør det rimeligt at

begynde med nogle almene forbemærkninger, som skitserer det benjaminske allegori-begrebs betydning for udforskningen af de allegorisk-emblematiske former og formprincipper såvel som deres historiske betingethed.

Benjamin skelner i Trauerspiel-bogen mellem den middelalderlige og den barokke allegori<sup>25</sup>), men fastholder deres fælles kristelige udspring<sup>26</sup>). Han giver afkald på en exakt definition af allegorien – til fordel for dens fremstilling – ligesåvel som på en exakt skelnen mellem allegori og emblem<sup>27</sup>). Den ville vel næppe heller vær virkelig holdbar; overgangene er så flydende og svære at få hold på ud fra formprincipperne, at enhver definatorisk afgrænsning, som f.ex. Albrecht Schöne har forsøgt det<sup>28</sup>), ville blive problematisk i forhold til fænomenerne, eftersom den måtte forsømme det konstitutivt fælles for det allegoriske og det emblematiske formprincip. Hvad der vejer tungest er præcis det fælles: den frie forføjelse over tingene, uanset om disse er reelle, fiktive eller historisk overleverede; den primære differens mellem sag og betydning, som emblemet ganske vist, gennem tendensen til større naturnærhed, stærkere end allegorien forsøger at skjule; betydningens faktiske prioritet, som bliver indlagt i en virkelig eller konstrueret sag, og som skal ophæve dens substantielle intethed. Allegori-begrebet i Trauerspiel-bogen, hvor spekulativt det end måtte være udviklet og fremstillet, svarer dog nøje til de allegoriske og emblematiske former fra det 16. og 17. århundrede, fordi det erkender den metafysiske eller ontologiske substansløshed, der ligger til grund for dem og dermed deres subjektive, vilkårlige karakter.

Hvis den nyere forskning for alvor havde taget stilling til Benjamins undersøgelser, så ville det også have været sværere at overse, at den allegorisk-emblematiske fremgangsmåde er en illustrerende eller exemplificerende, præcisere: en projicerende fremgangemåde, dvs. en fremgangsmåde, der objektiverer mening eller betydning ved at projicere den på et kvalitetsløst eller af-kvalificeret materiale<sup>29</sup>). Betydningerne bliver netop ikke fundet eller opdaget i tingene, de bliver tværtimod indlæst i tingene og derpå fremstillet som angivelig opdaget eller fundet i dem<sup>30</sup>). Jo mindre denne projektion bliver erkendelig som sådan, desto bedre; thi dens mål består netop i at fremstille betydningerne som objektive i materialet, som selv indeholdt i realiteten, for derved at give dem almen gyldighed – man spørger sig: i hvis interesse<sup>31</sup>). Når derfor Schöne i sine undersøgelser over emblematisken har udarbejdet dette mål som den emblematiske metodes væsensbestemmende moment<sup>32</sup>),

så stemmer det uden tvivl, ganske vist kun med emblematiserens selvforståelse<sup>33</sup>); thi emblemerne selv viser i deres fremgangsmåde på flere ledder tydeligt, at de er fulde af vilkårlig betydning<sup>34</sup>). De præformerer deres genstande – ofte blot ved udskillelse og isolering af dem fra de sammenhænge, hvori de reelt forekommer – udfra den betydning, som er dem tiltænkt, dvs. de forholder sig til en kontingent realitet, som de på en ny måde interpreterer i retning af en forborgen, angiveligt i realiteten indeholdt Værensorden, efter at den gamle er slået i stykker: det anstrengte forsøg på at bevise betydningerne som objektivt eksisterende gennem emblematiske projektion og allegorisk hypostasering svarer, sådan synes det, til den skolastiske overbevisning om Universaliernes realeksistens<sup>35</sup>).

En ånds- og socialhistorisk undersøgelse af de nyere allegorisk-emblematiske former og formprincipper måtte efter al sandsynlighed forfølge disses udspring tilbage til den middelalderlige Universalie-strid, der gennem den moderne nominalismes sejr over den skolastiske realisme indvarsler undergangen for den middelalderlige Ordo-idé og den feudale samfundsorden, der var grundlaget for den<sup>36</sup>). For dette forfald af en ordensstruktur, der i den middelalderlige selvforståelse er skabt af Gud, og som afløses af en kaotisk realitet, berøvet sin metafysiske substans og dermed devalueret – jvf. nominalismens resolute fremhævelse af verdens gudsfjernhed og intethed – danner formodentlig også den historiske baggrund og forudsætning for den allegorisk-emblematiske verdenstyding i begyndelsen af nyere tid. Siden den tid har tingene ikke længere en for menneskene erkendelig betydning, og det er forsøget på at afvende dette substans-tab, som Barok-epoken reflekterer i begrebet om alt værendes forgængelighed og intethed, gennem formodningen af betydning, der er den allegorisk-emblematiske fremgangsmådes ubetvivlelige opgave. Den sætter sig som mål at annullere forfaldet – men på en ny måde og med nye midler<sup>37</sup>) – og i realiteten at restituere en hemmelig ordens-struktur, der for troværdighedens skyld må komme til syne ved tingene selv som deres egen orden. Den selvsamme restituerende tankebevægelse lader sig – og det er uden tvivl ikke noget tilfælde – fastslå såvel hos Kopernikus, den nyere tids »grundlægger«<sup>38</sup>), som hos Descartes, den første moderne filosof, fremfor alt i udredningerne i hans 'Discours de la méthode'<sup>39</sup>). Det ville ikke være overdrevet i ham samtidig at se den mest radikale allegoriker eller emblematiser: som en rationelt ledet projektion af betydning på en kvalitetsløs *res extensa* er erkendelsespro-

cessen hos Descartes i sin inderste kerne allegorisk-emblematiske, og dens mulige vilkårlighed styres ene og alene af påberåbelsen af Gud; han skal garantere, at de rationelle betydninger, som subjektet erkender i tingene – i virkeligheden: tildeler dem – at de objektivt er indeholdt i tingene selv. Her viser der sig i den allegorisk-emblematiske fremgangsmåde et moment, som den synes at have til fælles med al videnskabelig erkendelse. For at sige det pointeret: allegorikeren og emblematikeren foreskriver tingene betydning, ligesom videnskabsmanden efter Kants stadig aktuelle indsigt foreskriver naturen lovene<sup>40)</sup>. Dette påfaldende dictum, som strider mod alle gængse opfattelser af videnskab, gælder for naturvidenskaberne og modificeret også for åndsvidenskaberne, i særdeleshed for litteraturvidenskaben. Oversat til denne betyder det: genstand og fortolkning forholder sig til hinanden som sag og betydning i den allegorisk-emblematiske fremstilling. Fortolkning skulle altså være projektion, være en ind-læsning af betydning i genstanden, der så i tvingende og dog næppe acceptabel konsekvens måtte defineres gennem sin egen betydningsmæssige ubestemthed<sup>41)</sup>. Oversættelsen angår den uvidenskabeligt-subjektive interpretation såvel som den, sådan som Kants dictum belægger det og som det ville være meget let påviseligt, metodisk objektiverede, der ved sig forpligtet på de gældende målestokke for videnskabelighed. For også den projicerer, om ikke andet så i det mindste det i metoden indeholdte begreb om genstande på sine konkrete genstande, ofte uden at være sig dette bevidst. Men når projektioner ved al beskæftigelse med litteratur, også den videnskabelige, uundgåeligt er på spil – og sætter dens videnskabelighed i tvivl – så nytter det ikke noget at lukke øjnene for dette faktum, i den tro at det kan elimineres af en metodisk objektiv fremgangsmåde; så er overvindelsen af den blotte betydningsprojektion på genstanden, som visse ikke kan gælde for videnskabelig erkendelse, kun tænkelig, når man bevidst anerkender projektionen som uundgåelig, sådan som Benjamin til stadighed gjorde; så kan man kun vedgå dens uundgåelighed og samtidig håbe på erkendelser, der gør genstandene fyldest, hvor altså de forudgående projektioner er brudt. For Benjamin er derfor al fortolkning, al tekstudlægning og al kritik først og fremmest allegorese, der ligesom den antikke Homer-allegorese tillægger teksterne sine egne betydninger, som indprojicerer sine subjektive anskuelser, forestillinger og opfattelser i genstandene<sup>42)</sup>. Den står dermed på samme trin som for-forståelsen i den hermeneutiske fremgangsmåde, som fremstiller et første, subjektivt udkast til mening, der så i den

videre procedure skridt for skridt bliver afløst af en sagrettet forståelse, som samtidig selvkritisk korrigerer for-forståelsen eller virtuelt bliver til kritik af genstanden. Det svarer til, at Benjamin i slutningen af Trauerspiel-bogen underkaster allegorien, og dermed den allegoriske verdenstydning, en kritik, som sigter mod overvindelsen af det – i allegorien selv anlagte – kritiserede, den allegoriske projektion<sup>43</sup>). Når altså Benjamin i sine litteraturkritiske arbejder fortolker sine genstande allegorisk med det mål at transcendere sin allegoreses subjektive projektion<sup>44</sup>), så omsætter han dermed nøje den indsigt i praksis, hvorefter objektivitet er formidlet dialektisk gennem sin modsætning, gennem subjektet – en gammel hermeneutisk indsigt, som hermeneutikken ganske vist, i og med udformningen af den til en åndsvidenskabelig metodik, i stort omfang har mistet<sup>45</sup>).

#### IV.

Hovedinteressen i Trauerspiel-bogen gælder den barokke allegori såvel som den dertil hørende allegoriske betragtningsmåde, hvis elementer Benjamin her gør til genstand for sin undersøgelse, efter at han i sit essay om Goethe's 'Valgslægtskaberne' selv har anvendt den. For så vidt indeholder fremstillingen af den allegoriske betragtningsmåde samtidig væsentlige elementer af hans egen tænke-måde. Stærkest bekræftes dette måske deri, at allegorien, sådan som det bliver tydeligt på Trauerspiel-bogens sidste sider, er uløseligt forbundet med allegorikerens subjektivitet<sup>46</sup>).

1. Allegorikeren, den allegoriske betragtningsmådes subjekt, fremtræder efter sin konstitution som melankoliker<sup>47</sup>). Væsentligt er det her, at melankolien, til hvis kendetegn forglemmelsen af Gud hører, efter kristelig opfattelse hører til dødssynderne<sup>48</sup>). Sorg, tungsindighed, grubleri og »Acedia, hjertets træghed«<sup>49</sup>) karakteriserer melankolikeren. Han forekommer i to typer; som vidende i skikkelse af den lærde, grubleren, kunstneren og geniet<sup>50</sup>), som handlende i herskerens, tyrannens og hofsnogens skikkelse<sup>51</sup>). Fælles for begge typer er subjektivitetens forrang: den »hemmelige, privilegerede viden« og den suveræne disponeren, »det vilkårlige herredømme i de døde tings område«<sup>52</sup>), til hvilket mennesket som forgængeligt kreatur også hører.

2. Allegorikeren er udelukkende vendt mod det kreaturlige, ikke mod åbenbaringen<sup>53</sup>). Som objekt for den allegoriske betragtningsmåde hævder sig for ham alene det dennesidige og forgængelige, naturen, ikke den besjælede, guddommelige, men den faldne

og forfaldende<sup>54</sup>), sådan som den forstærket viser sig i nominalismen i begyndelsen af nyere tid, den afsjælede natur, der som forgængelig er historisk, ligesom historien som forgængelig bliver til naturhistorie<sup>55</sup>). Allegorikeren er sluttelig materialist<sup>56</sup>); han er trofast mod tingene<sup>57</sup>), – i sorgen over deres forgængelighed – og rebellerer dermed i al hemmelighed mod deres ugyldighed og intethed.

3. Den allegoriske behandling af genstandene fuldbyrder sig i en dialektisk dobbeltbevægelse: den devaluerer tingene og ophører dem omvendt netop derigennem<sup>58</sup>).

Opløser man denne dobbeltbevægelse i dens momenter, så viser det sig, at den allegorisk-embematisk intention til at begynde med afriver tingene deres »naturlige« betydningers maske og derved afkvalificerer dem<sup>59</sup>). Deres traditionelle kvaliteter gælder dem intet, de er blot skin, eftersom de er forgængelige som tingene selv. Allegorikeren afliver tingene, eftersom de kun er livløse, afdøde og afsjælede<sup>60</sup>) – derfor er liget det barokke Trauerspiels vigtigste rekvisit<sup>61</sup>) – åbenbarer, hvad de virkelig er: indholdsløse, skrøbelige, forgængelige og dermed værdiløse<sup>62</sup>). Alene som sådanne, som isolerede og devaluerede brudstykker, fragmenter, som et ikke mere eksisterende heles *disiecta membra*, er de brugbare for allegorikeren. Derved bekræftes det, at de nyere allegorisk-embematisk frembringelser beror på nominalistiske forudsætninger, at allegorikeren er en radikal nominalist. Kun sådan kan han, som Descartes med den afkvalificerede *res extensa*<sup>63</sup>), i en suveræn akt, tildele tingene værdi, kan han disponere frit over dem og indprojicere betydning eller mening i dem, dvs. ophøje dem til deres rang<sup>64</sup>). Gennem denne allegorisk-embematisk behandling bliver de altså, hvad de ikke er som naturlige: betydningsbærere, dele af en sammenhæng, en forborgen – endnu ikke eksisterende – orden, til hvilken de som allegoriske brudstykker henviser<sup>65</sup>), idet de samtidig bevidner dens ikke-eksistens. Allegorikeren gør dermed indsigelse mod tingsverdens devaluering, og fuldbyrder den dog i den allegoriske behandling kun endnu en gang, for »Redningens« skyld<sup>66</sup>); thi den virkelige adskillelse af sag og betydning, som forudsættes i den vilkårlige betydningstildelings akt, men også stadig sættes på ny og dermed ratificeres, det er den egentlige devaluering. Den tingenes redning, som allegorikeren tilstræber, er altså efter Benjamin lige så lidt at vente af den allegoriske intention som af nogen anden<sup>67</sup>). Derfor slår fremstillingen af allegorien i slutningen med nødvendighed om i kritikken af den<sup>68</sup>): allegorikeren mangler, hvad Ben-



jamin kalder »selvbesindelsens sølvblik«<sup>69</sup>); hildet i sin egen subjektivitet indrømmer han ikke, at han selv, med sit af viden og grublen formørkede blik som kun formåede at iagttage tingede som devaluerede, til stadighed igen bringer dem i den tilstand, hvor de behøver »redning«<sup>70</sup>). Lykkes den alligevel, så er det mindst af alt hans fortjeneste.

4. Siger den allegoriske betragtningsmåde mod de forgængelige enkelttings redning, så er Benjamins egen undersøgelse af det barokke Trauerspiel utvivlsomt en allegorikers. Dens interesse, dens intensitet og dens konsekvens skylder den problemstillinger, som bevæger Benjamin selv<sup>71</sup>), erfaringer som er hans egne<sup>72</sup>), indsigter som han har udvundet af sin egen tids avantgardistiske kunst, af dadaismen og surrealismen<sup>73</sup>). Alt dette indsætter han bevidst, uden udtrykkeligt at sige det, i Trauerspiel-bogen, projicerer det efter den allegorisk-embematisk fremgangsmådes forbillede på sin genstand, i den overbevisning, at kun dér, »hvor en forskning opviser indsigt i sin egen epokes tilstand«<sup>74</sup>), hvor altså et historiefilosofisk udkast bliver bragt ind i undersøgelsen, kun der er historisk erkendelse i streng forstand mulig<sup>75</sup>). På linje med allegorikerens går da også Trauerspiel-bogens intention, sådan som Benjamin klarlægger det i det »erkendelseskritiske forord«, ud på »redningen af fænomenerne«<sup>76</sup>), af det særskilte og det isolerede; den gælder »de fjerntliggende extremer«, det »mest ene-stående« og »forskruede«<sup>77</sup>), og beror på »beredskabet til at drive forskningen frem til det fundament, hvorfra der også tilflyder det 'ubetydelige' – nej netop det – betydning«<sup>78</sup>). Denne fastsættelse bekræftes gennem Benjamins distance til det enkelte værk som et lukket hele; dets allegoriske struktur gør det rimeligt »uhildet at tage stoffets bredde i øjesyn«<sup>79</sup>) og betragte de enkelte fænomener med allegorikerens grublende blik som et fragmentarisk heles *disiecta membra*<sup>80</sup>), et hele som udelukkende iagttages »i sin bestemthed gennem detaljen«<sup>81</sup>). Han slår ligefrem værkerne itu, tilintetgør dem – kritik er for Benjamin intet andet end »værkets mortifikation«<sup>82</sup>) – ganske vist ikke af ødelæggelseslyst, men for »redningens« skyld, et begreb som formodentlig skal forstås anderledes end det beslægtede om op-hævelse i den hegel'ske tænkning<sup>83</sup>), men altså af troskab mod det isoleret særskilte, som den tager sig af, idet den befrier det særskilte fra dets isolering og udskillelse og derved bringer det til sig selv, dvs. idet den låner det det udtryksløse sprog og netop derved fremstiller det som et element af en herredømmefri orden: som »fragment af den sande verden«<sup>84</sup>), hvis begreb for Benjamin, så længe den ikke eksisterer, Idéen er<sup>85</sup>).

## V.

Benjamin har uden tvivl vundet sit allegori-begreb ud af kritikken af symbolet. Denne kritik sigter ganske vist næppe på en generel nedvurdering eller afvisning af symbolet. Det måtte derfor undersøges nærmere, hvad Benjamin kritiserer ved det, hvilke momenter der for ham er suspekte. Formodentlig er det de følgende:

1. Den sjuskede brug af symbol-begrebet i romantikken og senere i litteraturvidenskaben<sup>86)</sup>.
2. men også den genuine konception hos Goethe<sup>87)</sup>, først og fremmest dets prætenderede ukritiserbarhed, som grunder sig i hans sandheds-påberåbelse<sup>88)</sup>;
3. den symbolske totalitet: det specifikke forhold mellem særligt og alment i det klassiske symbol-begreb, efter hvilket fremtrædelser eller den anskuelige repræsentation af en Idé<sup>89)</sup> tænkes som dens symbol, hvorimod for Benjamin omvendt Idéen står i tjeneste hos fænomenerne, repræsenterer disse og sikrer deres »redning«<sup>90)</sup>;
4. det auratiske moment ved al symbolsk kunst: den symbolske »Apotheose des Daseins«<sup>91)</sup> som en fremtrædelse af den sande natur, dvs. den idealistiske forklarelse af det som er gennem den angivelige sandhedens immanens i skønheden<sup>92)</sup>, der udgiver sig for at være sandheden som reelt eksisterende, der altså fremstiller noget ikke-værende – forsoningen af det enkelte og det hele, det særlige og det almene – som *var* det allerede, og derved låner det værens skin.

Benjamins kritik gælder, sådan synes det, primært »Aura'en«<sup>93)</sup> ved det symbolske kunstværk, dets ideologiske skin, ikke hvad symbolet betyder, men hvad det forfejler: forsoningen af særligt og alment. Han holder fast ved ikke-væren'en af det, som i symbolet bliver fremstillet som værende, og det fører ham til allegoriens form: den fremstiller præcis ikke-væren – dvs. den manglende realisering – af det, som den henviser til; sin værdighed har den som »et symbols torso« og som »fragment af den sande verden«<sup>94)</sup>.

Hans afstandtagen fra det traditionelle symbol-begreb er altså, som man tør formode, uudtalt underkastet et historiefilosofisk begrundet forbehold<sup>95)</sup>. Denne formodning bekræftes deri, at der hos Benjamin også gives et helt igennem positivt vurderet symbol-begreb, som han ganske vist kun sjældent bruger. Indicier derfor findes i forordet til Trauerspiel-bogen, hvor han betegner Idéen som »det moment« ved ordet, »i hvilket det er symbol«<sup>96)</sup>, i talen om symbolets »ægte« begreb, som han søger at fatte som den

paradokse »enhed af den sanselige og oversanselige genstand«<sup>97)</sup>, i slægtskabet mellem Benjamins begreb om »Ursprung«<sup>98)</sup> og Goethes om »Urfænomenet«<sup>99)</sup>, og tydeligst sandsynligvis i Trauerspielbogens slutning, hvor spørgsmålet bliver, om ikke den allegoriske betragtningsmåde selv sluttelig slår om i den symbolske – bliver til »et symbols torso« – og *må* slå om, hvis »fænomenernes redning«, som den allegoriske intention tilstræber men ikke (op)når, dog skal lykkes og enheden af det særskilte, det sønderlemmede og disparate skal fremstilles i Ideen. Denne enhed, produktet ikke af »viljen til symbolsk totalitet«<sup>100)</sup>, men af den allegoriske betragtningsmåde, betegner Benjamin som Idé, og det er sandsynligvis intet tilfælde, at Ideen i den Goethe'ske definition af symbolet er tilordnet dette<sup>101)</sup>. Alligevel bliver der ved med at bestå en afgørende forskel: »Redningen af fænomenerne« gennem den allegoriske betragtning af dem indeholder i Ideen, gennem hvilken de alene i deres mangfoldighed og forskellighed bliver reddet, uden tvivl et utopisk moment, som på enkelte steder i Trauerspiel-bogen<sup>102)</sup>, frem for alt på slutsiderne, skinner igennem. Det er præcis dette moment, som bliver forrådt i det traditionelle symbol-begreb.

## VI

Som »miniaturemodel« af sit 'Passage'-værk<sup>103)</sup> planlagde Benjamin i 1938-39 et arbejde med titlen 'Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus'; første del skulle have haft 'Baudelaire als Allegoriker' som overskrift, tredje del skulle have behandlet 'die Ware als poetischen Gegenstand', dvs. som genstand for allegorien<sup>104)</sup>. Dette arbejde blev aldrig færdiggjort.

Hvad der foreligger af det er de to afsluttede dele 'Das Paris des Second Empire bei Baudelaire' og 'Über einige Motive bei Baudelaire', såvel som en samling af notitser, stikord og fragmenter, forsynet<sup>105)</sup> med titlen 'Zentralpark'<sup>106)</sup>. Sidstnævnte er her af primær betydning, da den giver den bedste oplysning om den sene Benjamins allegori-begreb.

Det er en afgørende indsigt, som fører Benjamin ud over det i Trauerspiel-bogen konciperede allegori-begreb<sup>107)</sup>, og som gør det muligt for ham at propagere allegorien og emblemet som nye, tidssvarende kunstformer, muligt at begribe dadaismens og surrealismens collage- og montage-teknikker som *deres* videreudvikling<sup>108)</sup>, og som, idet han knytter an ved John Heartfield og andre, gør det muligt at fordre fotografiets »undertekst«<sup>109)</sup>, for imod dets »devise« – dets uudtalte Inscriptio – »Verden er smuk« at sætte »afsløringen« i Subscriptio'et<sup>110)</sup>, og dermed altså muligt at lægge et ord ind for den emblematiske forms fornyelse, og sluttelig at bestemme Brechts episke teknik

– sagligt med al ret, som Reinhold Grimm har vist det i sin opsats om 'Marxistische Emblematik'<sup>111</sup>) – som allegorisk-embematisk.

Indsigtens består deri, at han nu erkender og beskriver de elementer, som han i Trauerspiel-bogen endnu betragtede som umiddelbart givne i og med allegori-begrebet, som samfundsmæssigt formidlede, og at han frem for alt ikke længere som ved den barokke allegori forklarer tingsverdenens devaluering subjektivt og åndshistorisk ud fra forgængelighedens »naturkendsgerning«, men begriber den som objektivt fuldbyrdet i det vareproducerende samfund, dvs. som fremmedgørelse og tingsliggørelse, og dermed forankrer devalueringen i de økonomiske betingelser: »Emblemerne vender tilbage som varer«<sup>112</sup>).

Denne materialistiske fundering burde påvises for alle allegoriens elementer i 'Zentralpark'-fragmenterne; her kan det foreløbig kun dreje sig om at skitsere nogle væsentlige aspekter gennem citater og knappe udlægninger.

Den centrale indsigt, som begrunder det materialistiske allegori-begreb og retfærdiggør fortolkningen af Baudelaire som allegoriker, lyder i lapidarisk korthed: »Tingsverdenens devaluering i allegorien bliver inden for tingsverdenen selv overbudt gennem varen«<sup>113</sup>). Forvandlingen af tingene – og med dem også den menneskelige arbejdskraft – i vareformen har vidtrækkende følger for det samfundsmæssige liv; begrebet om fremmedgørelse betegner deres fælles nævner<sup>114</sup>):

»Tingen udøver først som vare sin fremmedgørende virkning menneskene imellem. Den udøver den gennem sin pris. Det er mindre tingen selv end dens pris, som stiller sig mellem menneskene«.

Denne historiske proces, som i det 19. århundrede kommer til gennembrud overalt og fremstiller sig selv på verdensudstillingerne og i Pariser-passagerne – »verdensudstillingerne kaster«, efter Benjamin, »et forklarelsens skær over varernes bytteværdi«<sup>115</sup>) – danner baggrunden for Baudelaire's digteriske produktion. Ligesom viden om forgængeligheden i Barok-epoken, således har tingenes forvandling i vareformen, som fuldbyrdes med den kapitalistiske produktionsmådes almene gennemslag, en af-kvalificerende virkning, som Baudelaire reflekterer i allegoriens form<sup>116</sup>):

»Den allegoriske anskuelsesmåde er altid opbygget på en devalueret fænomenverden. Tingsverdenens specifikke devaluering, som den kan beskues i varen, er fundamentet for den allegoriske intention hos Baudelaire. Som legemliggørelse af varen har luseren en central plads i Baudelaire's digtning. Luseren er på den anden side allegorien blevet til menneske. Rekvizitterne, som moden udstafferer hende med, er de emblemer hun draperer sig med. Fetichen er varens ægthedssægl, som emblemet var allegoriens. I det afsjælede legeme, som dog endnu står til rådighed for lysten, formæler allegorien og varen sig. Digtet 'Une martyre' står på en central plads i Baude-

lares værk. I det bliver det mesterstykke præsenteret, som »l'apparat de la destruction« har udført sit værk på. Denne devaluering af den menneskelige omverden gennem vareproduktionen indvirker dybt på hans historiske erfaring. Der sker »altid det samme«. »Spleen«en er intet andet end kvintessensen af denne historiske erfaring.

Intet forekommer mere forargeligt end at føre ideen om fremskridtet i felten mod denne erfaring«.

Og ligesom der ifølge Benjamin ligger en bestemt historieopfattelse til grund for den allegoriske betragtningsmåde i Barok-epoken, en betragtningsmåde som gælder historien som naturhistorie, eller mere bestemt som »verdens lidelseshistorie«<sup>117)</sup>, således også hos Baudelaire<sup>118)</sup>:

»Fremskridtets begreb må funderes i katastrofens idé. At det går »sådan videre«, det er katastrofen. Den er ikke det til enhver tid forestående, men det til enhver tid givne. Strindbergs tanke: helvede er ikke noget som venter os siden – men derimod dette liv her«.

Hvilket præcist er den historieopfattelse, som Benjamin i de 'Historiefilosofiske teser' fremstillede som sin egen<sup>119)</sup>.

Når tingene ikke længere først devalueres i subjektiv vilkårlighed af den moderne allegoriker, men allerede foreligger objektivt devaluerede for ham i vareformen, så betyder det tillige, at allegorikerens melankoli – Baudelaire's »spleen«<sup>120)</sup> – ikke længere kan gælde som oprindeligt anlæg, men derimod er betinget af det vareproducerende samfund og dets produktions tekniske stade<sup>121)</sup>

»Indførelsen af allegorien må afledes af kunstens situation, betinget som den er af den tekniske udvikling, og først i dens tegn kan denne digtnings allegoriske forfatning fremstilles«.

Gælder for Benjamin den moderne allegori altså som den form, hvis poetiske genstand er tingene som vare, så bliver allegorien selv bestemt af varakarakteren. I den forholder betydning sig derfor til sag som prisen til sit genstandsmæssige substrat i varen<sup>122)</sup>:

»Allegorikeren griber, snart her snart der, et stykke ud af den vilde fundus, som hans viden stiller ham til rådighed, holder det ved siden af et andet og forsøger, om de passer sammen: hin betydning til dette billede eller dette billede til hin betydning. Resultatet lader sig aldrig forudse; thi der gives ingen naturlig formidling mellem dem. Men ligesådan forholder det sig med vare og pris(...) Hvordan varen når til sin pris, det lader sig aldrig ganske overskue, hverken i løbet af dens fremstilling eller senere, når den befinder sig på markedet. Ganske ligesådan går det med genstanden i dens allegoriske eksistens (...) I virkeligheden hedder varens betydning: pris; nogen anden har den, som vare, ikke«.

I varen er al kvalitativ bestemthed ved de særlige ting, deres brugsværdi, visket ud; varen er udelukkende bestemt gennem sin pris, altså gennem et kvantitativt moment: bytteværdien. Den allegoriske devaluering af tingene gennem den vilkårlige tildeling af betydninger træffer altså hos Baudelaire på ting, der allerede forelig-

ger devaluerede som varer; ganske vist ikke umiddelbart: de bærer dog deres pris på panden som emblemet sit Inscriptio; men deres fetich-karakter, som mystificerer dem til værdi an sich, og deres glinsende indpakning, den form hvori de bliver udbudt på markedet og udstillet til købstillockelse, overblænder samtidig vareformens væsen. Og lige netop dette skin, »auraen«'en, som gør deres vareform uigenkendelig, er genstand for den allegoriske devaluering<sup>123</sup>), som virtuelt gennembyder den og dermed fremstiller varen *som* vare<sup>124</sup>):

»Menneskenes genstandsmæssige omverden antager stadig mere hensynsløst varens udtryk. Samtidig går reklamen i gang med at overblænde tingenes varekarakter. Den bedrageriske forklarelse af vareverdenen modsætter sig dens fordrejning i det allegoriske. Varen søger at se sig selv i ansigtet. Dens forvandling til menneske fejrer den i horen«.

Den moderne allegori hos Baudelaire er, så vidt muligt, en poteseret devaluering, som holder tingene deres spejl for ansigtet: som formåede allegorien med kunstneriske midler at afdække tingenes virkelige devaluering, deres varakarakter<sup>125</sup>). Den er afbillede af og samtidig refleksion på varekarakteren; og deri hævder der sig en oplysningens intention ved den moderne allegori, som støder op til tanken om »redning«<sup>126</sup>). Også dette moment af det barokke allegori-begreb bibeholdes i det materialistiske, og derved viser det sig, at også den moderne allegori forsøger at transcendere den allegoriske projektion af betydning på genstanden, som netop gennem denne projektion devalueres – for redningens skyld: Lykkes dette for allegorien, træffer den genstanden selv, så er i »correspondancerne« dens mål nået og allegorikerens subjektivt-vilkårlige projektion ophørt<sup>127</sup>).

## VII.

Lykkes dette for allegorien...: dette spørgsmål måtte desuden rettes til Benjamin selv. For det er ikke muligt at overse, at også han i sine Baudelaire-studier går til værks efter allegoresens gamle mønster. Vigtigere end det spørgsmål er dog et andet: det stiller sig endda inden for den teoretiske referensramme, som ligger til grund for Baudelaire-studierne, og lyder: om ikke også det allegori-begreb, som Benjamin udviklede for Barok-epoken i Trauerspiel-bogen, som konsekvens af den marxistiske ansats, måtte begribes på ny, dvs. spørgsmålet om en materialistisk fundering af allegori-begrebet ikke også ville være mulig, og måtte fordres, for den tidligt-kapitalistiske tidsalder, som for højkapitalismens. Benjamin selv har ikke siden, skønt han også da var tro-

fast mod Trauerspiel-bogen og ikke anså en »formidling« af sin ansats med »den dialektiske materialismes betragtningsmåde« for udelukket<sup>128)</sup>, foretaget dette forsøg. Men betænker man, at den barokke betragtning af verden, som vanskeligt har kunnet fuldbyrdes uden reale årsager<sup>129)</sup>, desuden at tingenes devaluering gennem deres forvandling i vareformen ikke først begynder i det 19. århundrede, men allerede ved udgangen af middelalderen med den gradvise overgang til pengeøkonomi, hvis almene gennemsnætning befordres afgørende af absolutismen<sup>130)</sup>, erindrer man sig videre den snævre sammenhæng mellem protestantisme og kapitalisme i begyndelsen af nyere tid, som Max Weber har undersøgt den<sup>131)</sup>, og læser man endelig det første afsnit om 'Vare og penge' i 1. bind af 'Kapitalen'<sup>132)</sup> og visse passager i 'Grundrids til kritikken af den politiske økonomi'<sup>133)</sup>, – så forekommer dette forsøg ikke fuldstændig udsigtsløst.

Et sådant forsøg ville uden tvivl selv være en allegorisk udlægning som den Benjaminske, han som fuldkommen selvfølgelig bringer sine egne indsigter, som historisk-materialistiske viden ind i Baudelaire-studierne, og som egentlig ikke udvikler sit materialistiske allegori-begreb ud fra Baudelaire's værk, men tværtimod anvender det på dette: han projicerer, idet han går frem efter »den dialektiske materialismes betragtningsmåde«<sup>134)</sup>, med allegorikerens subjektive vilkårlighed, sine egne opfattelser og forestillinger ind i dette værk, tillægger det en betydning, som det ikke selv umiddelbart udtaler, en betydning som tillige devaluerer dets rent kunstneriske betydning som skinmæssig, og gør det med den fordring, af denne projektion svarer til værket og træffer dets objektive, historiske gehalt. Beviset – ganske vist ikke et bevis i traditionel forstand – for dette forsøgs heldige udfald ville det være, hvis Baudelaire's værk svarede derpå, hvis projektionen, idet den opførte, bragte værket selv til at tale, hvis det i Benjamins forstand, under allegorikerens blik, idet det slog øjnene op, gengældte dette blik og blev erkendt i det. At Benjamin selv var overbevist herom kan der ikke herske nogen tvivl om. Om denne overbevisning var berettiget er det svært at efterprøve, eftersom det ikke mere blev muligt for Benjamin at bringe de som »miniaturemodel« af 'Passage'-arbejdet konciperede Baudelaire-studier til afslutning. Hvad der bestyrkede ham selv i denne overbevisning, legitimerede denne overbevisning, det var ikke noget andet end hans emfatiske fastholdelse af den sandhedsfordring, som hver sætning og hver tanke måtte legitimere sig overfor<sup>135)</sup> – en fordring, som han ikke primært fastholdt sine læsere på, men tværtimod sig selv og sit for-

hold til sagen, og som altså frem for alt forpligtede ham selv til streng saglighed, og som fra tidligt af bestemte hans undersøgelsers høje, ofte svært forståelige intensitet.

## Noter

1. B. Witte: *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker, Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976.
2. op. cit. s. 33
3. Michael Rumpf: 'Walter Benjamins Nachleben', *DVJs* 52 (1978), s. 137-166.
4. op. cit. s. 137.
5. Ansatser dertil hos: Burkhardt Lindner: 'Satire und Allegorie in Jean-Pauls Werk. Zur Konstitution des Allegorischen', *Jb.d. Jean-Paul-Ges.5*, (1970), s. 15-40; Witte 1976, s. 107-36; H. Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama, Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen, 1977, s. 15-18, 207-13, 268ff. – En udførlig, ganske vist svært læselig undersøgelse over Benjamins Allegori-begreb har Jürgen Naeher for nylig forelagt: *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1977.
6. I nyere arbejder kan der konstateres en mangfoldig rosende gåen hen over Trauerspiel-bogen. Jvf. H.G. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1972, s. XIX; Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, (1964), 2. udv. oplag 1968, s. 14: eller også Hans-Jürgen Schings: 'Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels', in: *Deutsche Dramentheorien*, udg. og indl. af Reinhold Grimm, Frankfurt a.M. 1971, s. 1-44, her s. 4. – Smlgn. med resonansen ved Trauerspiel-bogens første fremkomst: I, 3, 907ff (Der citeres så vidt muligt efter *Walter Benjamins Gesammelten Schriften*, med bind-, delbind- og sideangivelse).
7. Rumpf (se note 3) s. 137. Også dette begreb er vildledende; for strengt taget siger han, at Benjamin udøver en betydelig indflydelse på forskningen, som ikke befatter sig med Benjamin selv, men med andre genstande. Men på det gives der indtil nu kun få eksempler, af hvilke Rumpf ikke anfører et eneste. At Benjamin er en »ledefigur« for Benjamin-forskningen forstår sig dog næsten af sig selv.
8. op. cit. s. 137, 163.
9. Han belægger denne afgørelse gennem en udførlig analyse af den tidlige Hölderlin-opsats (op.cit. s. 153-63), hvor han efterviser Benjamins uvidenskabelige fremfærd. At Benjamin har forfattet fortolkningen som 22-årig – (altså en alder, hvor man normalt skriver afløsningsopgaver) – anfægter ham ikke i at udstille den som eksemplarisk for det samlede værk. Meget lettere kan man næsten ikke gøre sig det.



10. Også Rumpf (se note 3) ved det, men drager ingen konsekvenser deraf: han bemærker selv, at Benjamin »udtrykkeligt« forkaster historismen »som historiens underkastelse 'under det moderne videnskabsbegreb'« (op.cit. s. 149). Når han bebrejder andre forfattere, at de overser dette, så falder bebrejdelsen tilbage på ham selv.
11. Således i et brev til Max Rychner af 7.3.1931, hvor han samtidig gør krav på »den ægte akademiske forskningsmetodes strenge overholdelse« for sit eget vedkommende. Jvf. *Walter Benjamin: Briefe*, 3 bind, udg. af G. Scholem/Th.W. Adorno, Frankfurt a.M., 1978 (= ed. Suhrkamp 930), bd. 2, s. 523. – yderligere belæg for denne kritiske indstilling til hans tids litteraturvidenskab i anmeldelserne (bd. III), i det 'Erkendelseskritiske forord' til Trauerspiel-bogen (I, 1.207-37) og i opsatsen 'Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft' (III, 283-90).
12. Jvf. *Th.W. Adorno: Über Walter Benjamin*, Frankfurt a.M., 1970 (= Bibl. Suhrkamp 620), s. 12.
13. Således i det netop citerede brev til Rychner (se note 11).
14. Jvf. *Reinhold Grimm: 'Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts 'Kriegsfibel', in: R. von Heydebrand/K.G. Just (udg.): Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, 1969, s. 351-79, 518-24 = in: *Sibylle Penkert (udg.): Emblem und Emblematikrezeption*, Darmstadt, 1978, s. 502-42.
15. 'Paris, die Hauptstadt des XIX.Jahrhunderts', optrykt i: *Walter Benjamin: Schriften*, 2 bd., udg. af Th.W. Adorno/G. Adorno under medvirken af F. Podszus, Frankfurt a.M., 1955, bd. 1, s. 408-22. (på dansk i *WB: Kulturindustri*, 1973, d. 95-112).
16. Jvf. Witte 1976, s. 73ff.
17. Jvf. f.ex. billedet af seglet i Goethe-essayet (I, 1,128), den billedlige omskrivning af auraen i Kunstværk-opsatsen (I, 1,440) og billedet af englen i teserne 'Über den Begriff der Geschichte' (I, 2,697f.).
18. Benjamin betitlende en samling beskrivende-reflekterende prosatekster 'Denkbilder' (IV, 1, 305-438).
19. I, 3,1233 og 1238; jvf. I, 2,695. Det dialektiske billede står i centrum af den af Benjamin tilsigtede »konstruktion« af historien (I, 2, 701)
20. Jvf. I, 2, 701 ff.
21. Sådanne modifikationer kan allerede iagttages ved anvendelsen af den typologiske eller figurale historiebetragtning i det 17. århundrede. Jvf. *Albrecht Schöne: 'Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Gross Britannien', in Die Dramen des Andreas Gryphius*, udg. af G. Kaiser, Stuttgart, 1968, s. 117-69, her s. 167ff.
22. I, 2, 693; jvf. citatets kontekst.
23. I, 2, 701.
24. Til arbejder, der undersøger Benjamins allegori-begreb eller refererer til det, er der at nævne: Lindner (note 5), Witte (note 1), *Peter Bürger: Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., 1974 (= ed.

- Suhrkamp 727), Næher (note 5); desuden *Lukacs*: 'Den kritiske realismes betydning i nutiden', 1957, f.ex. in: *Georg Lukacs: Essays om realisme*, bd. 2, Kbh., 1978; og *Ernst Bloch*: 'Über Gleichnis, Allegorie, Symbol in der Welt', in: *E.B. Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Gesamtausg. bd. 13, Frankfurt a.M., 1970, s. 334-44.
25. I, 1, 344.
  26. I, 1, 393ff.
  27. I, 1, 344-48.
  28. Schöne (note 6) s. 30-34.
  29. Det er den direkte modsætning til den af Schöne repræsenterede opfattelse (Schöne op.cit. s. 23-30, 40ff). Jvf. også Steinhagen (note 5) s. 168 f, 189 ff, 207-13.
  30. Smlg. der imod Schöne (op.cit. s. 41). – At det forholder sig således, viser bl.a. fabelen, som uden tvivl besidder en emblematiske struktur, og viser også ganske tydeligt Gottscheds forestilling om et dramas udfærdigelse i 10. kapitel af hans 'Critischen Dichtkunst'.
  31. Også Schöne henviser flere gange til den emblematiske fremstillings praktiske funktion: op.cit. s. 45, 48.
  32. Op.cit. s. 33 f.: »For emblemets egentlige centrale, nemlig egenartede Idealtpe gælder det, at den som værende tillige fremstiller en betydende (...)«. Jvf. også s. 53.
  33. Dertil forholder Schöne sig udtrykkeligt (s. 40 f.), når han afviser at opfatte Pictura'et som blot illustration af en forudgivet betydning og emblemet som subjektivt »indfald«. I virkeligheden vil emblemet ikke være dette, men er det dog, således som emblem-samlingerne viser det, hvis man éngang betragter dem uafhængigt af emblematiskerens selvforståelse,
  34. Således henviser Schöne til de »omtydninger af de overleverede res pictae«, som allerede forekommer i det 16. århundrede og tiltager med den voksende udbredelse af emblematiske (s. 23 f). Netop ved sådanne fænomener, som næppe skal betragtes som randfænomener, viser det sig, at vilkårligheden er det fordækte grundtræk ved den emblematiske fremgangsmåde.
  35. I denne sammenhæng måtte den henvisning af Conrad Wiedemann til den aristoteliske metafysiks fornyelse, som M. Wundt har undersøgt i et arbejde om 'Die deutsche Schulmetaphysik des 17. Jahrhunderts', éngang undersøges nøjere. Jvf. *C. Wiedemann: 'Barockdichtung in Deutschland'*, in: *August Buck (o.a.): Renaissance und Barock*, 2 bd. Frankfurt a.M., 1972 (*Neues Handbuch d. Literaturwissenschaft* 9, 10), bd. 2, s. 177-201, her s. 191.
  36. At Benjamin var bekendt med denne sammenhæng vidner hans tidligste tematiske overvejelser til en plan for habilitationsskrift om (I, 3, 868 ff). Jvf. *Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1973 (= ed. Suhrkamp 644), s. 42 f.
  37. Nemlig sluttelig med rationelle midler. I dette forsøg har den berøring med en hel række af tidlig-nutidige tanke-strømninger.

- Jvf. dertil alment: *Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M., 1966.
38. *Hans Blumenberg: Die kopernikanische Wende*, Frankfurt a.M., 1965, s. 52-99.
  39. *Von der Methode*, Hamburg, 1960 (Philosophische Bibliothek 26a).  
– Hvis emblemet, som Schöne bemærker (s. 50), er et »erkendelses-instrument«, så ville det uden tvivl være nyttigt at undersøge dets forhold til erkendelsesbegrebet, som dannes samtidig i denne epokes filosofi.
  40. *Prologemena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, udg. af K. Vorländer, Hamburg 1957 (Philos. Bibl. 40), s. 79. Jvf. konteksten s. 77-82.
  41. Som »ubestemthed« definerer da også Iser litteraturvidenskabens genstande, idet han samtidig bestemmer fortolkning som blot projektion. Jvf. *Wolfgang Iser: Die Appelstruktur der Texte, Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, 1971, s. 6 ff.
  42. Jvf. Witte, 1976, om Benjamins 'Valgslægtskaberne'-essay, omkring s. 73 ff.
  43. Dertil svarer Benjamins kritik af det litteraturvidenskabelige metodik på hans tid i det 'Erkendelseskritiske forord', frem for alt kritikken af »indfølings«-kategorien, som ved bortseen fra subjektet tror at kunne modstå projektionen, og dog først af alle bukker under for dens fare. Jvf. I, i, 222 f, 234, og desuden I, 2, 696.
  44. Dette gælder, som det endnu står tilbage at vise, også for det materialistisk fattede allegori-begreb i Baudelaire-studierne.
  45. Det er, som Gadamer, 1972, s. 205-28, og *Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a.M., 1968, s. 223 ff, har vist, en tendens som allerede kan ses hos Dilthey.
  46. I, 1, 406 ff.
  47. I, 1, 317-35.
  48. I, 1, 332.
  49. *ibid.*
  50. I, 1, 325 ff.
  51. I, 1, 320 ff, 332 ff.
  52. I, 1, 406. På samme sted hedder det videre om allegorierne: »De peger på det slet og ret subjektive dybsind, som de udelukkende har at takke for deres beståen. Gennem sin allegoriske gestalt forråder det absolut onde sig som subjektivt fænomen«.
  53. I, 1, 330.
  54. I, 1, 355, 398.
  55. I, 1, 253, 353.
  56. I, 1, 400 ff.
  57. I, 1, 397 ff.
  58. Det moment af devaluering, som den allegorisk-embematisk intention fuldbyrder, kommer, så vidt jeg kan se, mestendels til kort

i den nyere forskning, og denne mangel synes kun at være bagsiden af den konstatering, at forskningen af de allegorisk-emblematiske former hidtil er blevet drevet for lidt historisk og filosofisk funderet. Forsøgte man dette, ville det formentlig vise sig, at der i den allegoriske devalueringens moment blot gentages en real, historisk påviselig devaluering af tingsverdenen.

59. I, 1, 358 ff. – »Bliver genstanden under melankoliens blik allegorisk, lader det livet strømme bort fra den, (for)bliver den som død dog tilbage i evighed sikret, så ligger den udleveret på nåde og unåde foran allegorikeren. Det vil sige: at udstråle en betydning, en mening, det er den fra nu af ganske ude af stand til; af betydning tilkommer der den kun det, som allegorikeren tildeler den (...) I hans hånd bliver tingen til noget andet, han taler derigennem om noget andet, og den bliver for ham en nøgle til den forborgne videns område, som hvis emblem han dyrker den«. (I, 1, 359).
60. I, 1, 358-65, 390 ff, 399 ff.
61. I, 1, 392 f.
62. At der for Benjamin ligger en virkelig, historisk foregang til grund for denne devaluering, en foregang, som allegorikeren blot gentager, belægges af hans korte henvisning til Luthers nedskrivning af den gode gerning og livet overhovedet (I, 1, 317 f), ligesom af den følgende bemærkning: »Enhver person, en hvilken som helst ting, ethvert forhold kan betyde et hvilket som helst andet. Denne mulighed afsiger en ødelæggende, men retfærdig dom over den profane verden; den kendetegnes som en verden, hvor det ikke kommer så nøje an på detaljen«. (I, 1, 350).
63. I, 1, 400. Påfaldende er på dette sted (i et citat) slægtskabet med det cartesianske begreb om erkendelsens genstand.
64. I, 1, 351: »Følgelig bliver den profane verden i den allegoriske betragtning såvel hævet i rang som devalueret«. Smlgn. også I, 1, 354 ff, 398, 403 f.
65. Jvf. E. Bloch, 1970.
66. I, 1, 397: »Indsigten i tingenes forgængelighed og den bekymring at redde dem over i det evige er dog et af de stærkeste motiver i det allegoriske«. Jvf. I, 1, 334.
67. I, 1, 403.
68. I, 1, 400 ff, især 404 ff.
69. I, 1, 335.
70. I, 1, 406 f.
71. Jvf. I, 3, 874, 876 f.
72. Det gælder frem for alt for den i Melankoli-kapitlet fremstillede sindstilstand, som var alt andet end fremmed for Benjamin selv. Jvf. Witte 1976, s. 133-36.
73. I 'Forordet' til Trauerspiel-bogen antyder Benjamin en forbindelse mellem barokdigtningen og den expressionistiske (I, 1, 234 f), og Asja Lacis bekræfter dette under påberåbelse af sine samtaler med

- Benjamin (I, 3, 879). Lukacs har i 1957 (se note 24) i sit essay om 'Den kritiske realismes betydning i nutiden' (for første gang analyseret det Benjaminske allegori-begreb med henblik på dets moderne implikationer; konsekvent nok griber Bürger (se note 24) derfor i sin *Theorie der Avantgarde* tilbage til Benjamins allegori-begreb.
74. I, 1, 280.
  75. Tydeligere har han udtalt denne overbevisning i en anmeldelse (III, 96 f): »Og en selvstændig stillingtagen af forfatteren til denne tænkning var ikke så meget at forlange af ham selv, men snarere fordi det forgangnes inderste strukturer i en enhver nutid kun oplyses i det lys, som udgår fra deres aktualiteters hvidgløden«. Jvf. også med slutningen af essayet 'Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft': III, 290.
  76. I, 1, 215.
  77. I, 1, 227.
  78. III, 366.
  79. I, 1, 238.
  80. I, 1, 235, 354.
  81. I, 1, 240.
  82. I, 1, 357.
  83. Jvf. hertil Adornos Hegel-kritik, som korresponderer med redningens (af det særskilte) intention hos Benjamin. *Th. W. Adorno: Negative Dialektik*, Wissenschaftliche Sonderausgabe, Frankfurt a.M., 1970, s. 172 f. Dertil passer en bemærkning af Benjamin om Karl Kraus (II, 3, 1092).
  84. I, 1, 181. Denne formel dukker op på det sted i 'Valgslægtskaberne'-essayet, hvor Benjamin indfører det for hans tænkning centrale begreb om det udtryksløse i analysen af romanen. At udtryksløshed er en form for knægtethed, hører til Benjamins tidligste indsigter. Jvf. *Briefe I*, 121 (se note 11).
  85. Jvf. dertil Tiedemann (se note 36), s. 47 ff, som ligeledes betoner det historiefilosofisk-utopiske moment i Idé-begrebet.
  86. I, 1, 366 ff.
  87. 'Maximen und Reflexionen' nr. 749-52 (*Hamburger Ausg. 12*, 47 of).
  88. Jvf. slutkapitlet i Benjamins dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, I, 1, 110-19.
  89. 'Maximen und Reflexionen' nr. 752 (se note 87). Jvf. dertil Benjamins kritik: I, 1, 336. Der betegner han det udtrykkeligt som »misbrug«, når »en Idé's 'fremtrædelse' i kunstværket bliver anset for 'symbol'«.
  90. I, 1, 213 ff.
  91. I, 1, 337.
  92. »Som symbolsk billede skal det skønne brudløst gå over i det guddommelige« (I, 1, 337; jvf. denne sætnings kontekst).

93. Det er et centralt begreb i Benjamins Kunstværk-opsats (I, 2, 438, 440).
94. I, 1, 181.
95. Et sådant forbehold kender E. Bloch, 1970, som ligeledes betragter allegori og symbol historiefilosofisk, åbenbart ikke.
96. I, 1, 216.
97. I, 1, 336.
98. I, 1, 226.
99. I, 3, 953 f. Jvf. Tiedemann (se note 36) s. 79.
100. I, 1, 362.
101. 'Maximen und Reflexionen' nr. 749 (se note 87).
102. I, 1, 334 f, 347.
103. Således i et brev til Max Horkheimer 16.4. 1938, *Briefe II*, 750 ff, (se note 11), hvor han skitserer denne plan. Til 'Passage'-værket: se note 15.
104. Jvf. til konceptionen af dette værk: I, 3, 1064 ff, 1091, 1150 ff.
105. I, 2, 511-604, 605-53.
106. I, 2, 655-90. Supplerende må desuden nogle citater fra Benjamins ikke-offentliggjorte tekster i R. Tiedemanns 'Nachwort' til *Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a.M., 1969, s. 165-91 tages med i betragtning.
107. Trauerspiel-bogens begrænsninger har Benjamin allerede tidligt erkendt, som en anmeldelse fra 1929 viser (III, 192 f, jvf. også I, 3, 954).
108. Jvf. Bürger s. 92-98.
109. II, 1, 385; II, 2, 692 f.
110. II, 1, 383 f.
111. Se note 14.
112. I, 2, 681.
113. I, 2, 660.
114. I, 3, 1174.
115. 'Schriften' I, 412 (se note 15).
116. I, 3, 1151.
117. I, 1, 343.
118. I, 2, 683.
119. Jvf. I, 2, 697 f og I, 3, 1232.
120. I, 2, 657.
121. I, 2, 685.
122. Tiedemann (se note 106) s. 182 f.
123. I, 2, 671. Jvf. til dette aspekt *W.F. Haug: Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M., 1971 (=ed. Suhrkamp 513).
124. I, 2, 671.
125. I, 2, 670: »Skin-løshed og auraens forfald er identiske fænomener. Baudelaire stiller allegoriens kunstmiddel i deres tjeneste«.
126. I, 2, 682 f. Jvf. Tiedemann (se note 106) s. 183.

127. I, 2, 637, ff. Jvf. Tiedemann (se note 106) s. 184.
128. *Briefe II*, 522 (se note 11).
129. Et forsøg på fortolkning af dette fænomen findes i mit allerede omtalte arbejde (se note 5): s 56-66, 88-102.
130. Jvf. *Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, (Rohentwurf), 1857-58, Berlin, 1974, s. 873 f.
131. *M. Weber: Die protestantische Ethik*, udg. J. Winckelmann, bd. 1, Hamburg 1972 (= Siebenstern Tb 53/54, 119/120).
132. *K. Marx: Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, 1. bd., Berlin, 1970 (= MEW 23). Af interesse i denne sammenhæng ville frem for alt analysen af værdiformen være (s. 62-85), som, skønt systematisk fremstillet, eftertegner en historisk udvikling af bytteprincippet, ligesom de sig dertil knyttende udredninger om »varens fetichkarakter« (s. 85-98). At »alle varer som værdi« er »genstandsmæssiggjort menneskeligt arbejde« (s. 109), uden at give dette udspring til kende i det ydre – derfor deres fetichkarakter – har sandsynligvis foranlediget Benjamin til at opfatte dem som allegorier og at sætte dem i relation til allegoriens form hos Baudelaire.
133. (Se note 130) Oplysende er her frem for alt nogle citater fra det 17. århundredes økonomiske skrifter (s. 142 f, 172 f, især s. 888 ff), hvor pengene bestandig bliver beskrevet som (en) uforgængelig (dvs. evig) værdi over for de forgængelige ting. Herfra synes der ikke at være langt til den calvinistiske forbindelse mellem rigdom og evig frelse.
134. *Briefe II*, 522 (se note 11).
135. Hvad Benjamin i essayet om Karl Kraus siger om hans dømmekrafts uimodsigelige fordring (II, 1, 343) kan man derfor uden tvivl samtidigt læse som Benjamins selvkaraktistik.