

By og „Kleine Form“: Kracauer og Benjamin

ALEXANDER GELLEY

„At man ikke kan finde vej i en by, er ingen kunst. Men at fare vild i en by, som man farer vild i en skov, kræver træning ... Denne kunst har jeg lært sent; den har opfyldt den drøm, hvis første spor var labyrinterne på mine skolehæfters trækpapier.“ (GS, IV: 237)¹ Dette er åbningen på en serie af skitser om fødebyen Berlin, som Walter Benjamin skrev i løbet af trediveerne, i sit livs sidste årti. Hans barndomsby, som han i denne periode vendte sig mod, kom til at tjene som et sted for kateksis; erindringer hvis følelsesmæssige investering nødvendigvis måtte bringes op til overfladen. Men disse sonderinger var tænkt både med en personlig og en kulturel opvågning for øje; et udtryk for det som kunne overleve det enkelte subjekt i en fremmedgjort historisk kontekst. Det var i denne betydning, at Benjamin i et brev karakteriserede Berlinerskitserne som „Det nittende århundredes oprindelige historie [Urgeschichte] som det spejler sig i blikket hos det barn, der leger på dets tærskel ...“ (GS, V: 1139)²

Den „tærskel“ Benjamin refererer til skal forstås i lyset af en omfattende forandring i den kulturelle valorisering af landskab og by, som fandt sted i løbet af det nittende århundrede.³ Fra starten af århundredet begyndte byerfaringen at fortrænge den naturoplevelse, som havde været indeholdt i den præromantiske og romantiske forestilling om landskab. I kølvandet på romantikkens æstetisering af landskabet kom en ny bevidsthed om byen til syne, en fornemmelse af *Stadtschaft* eller bylandskab både som reaktion imod og som alternativ til *Landschaft*. Allerede hos

Wordsworth og senere mere udtalt hos Hugo, Baudelaire og i fiktionen fra midten af århundredet blev landskabets aura som et beskyttet område, som et sted, der stadig var berørt af det guddommelige forsyns spor, udskiftet med et fænomen som metropolen på basis af nye former for menneskelig sammenhobning og kulturel samkvem. Baudelaire kan (ifølge Benjamin) læses som både iværksætter af og forbillede for dette bevidsthedsskift i det nittende århundrede. Som antinaturalistisk digter formåede han ikke blot at skildre de trøstesløse, fornedrede urbane omgivelser midt i århundredet, men viste desuden en sensibilitet, som var avlet af disse forhold, men imod hvilke den samtidig gjorde lidenskabelig modstand; en sensibilitet som blev modernitetens formative element. Desuden var det Baudelairens *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose* som tilvejebragte den fremragende model som i behandlingen af den moderne urbane eksistens krydsede litterære og journalistiske praksiser. „Det er fremfor alt ved hyppigt at færdes i storbyer, det er ved gennemskæringen af talløse forbindelser, at dette besættende ideal kom til live,“ skrev Baudelaire i et dedikeret forord til samlingen.⁴ Det ideal han henviser til - „en poetisk prosa, musikalsk uden rytme og uden rim, smidig nok og ustadig nok til at tilpasse sig sjælens lyriske bevægelser, drømmeriers bølgebevægelser, bevidsthedens rystelser“ - satte standarden for den type „kleine Form“, som angår os her.

Berlin blev et sted, der gav generationen født efter 1890 en fælles identitet. Det var den første generation i Tyskland, som voksede op med en fuld bevidsthed om kosmopolens modernitet. Gennemtrængningen af individuel og fælles sensibilitet i det urbane miljø, som blev et ledende motif i værker af Kracauer, Bloch, Hessel og Benjamin i tyverne og trediverne, var på forudseende vis beskrevet i Georg Simmels „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1903) og *Die Philosophie des Geldes* (1903). Simmels „impressionistiske“ sociologi var i stand til se en historisk betydning i den moderne byboers „øgede psykiske sensibilitet“ (*Steigerung des Nervenlebens*)⁵, en betydning som Kracauer skulle udvikle i form af sin „analyse af overflader“ (*Oberflächenanalyse*). Og hvor Simmel anså det urbane livs hyperrationalitet som en forsvarsmekanisme (*Schützorgan*) imod angsten for isolation og frem-

medgjorthed, generaliserede Benjamin den defensive tilstand i en bevidsthed, der var tilvænnet chokforhold, som byboerens kontinuerlige „beherskelse af pirring“ (*Reizbewältigung*)⁶.

Med Weimartiden som en meget anderledes baggrund var det Siegfried Kracauer, som bør tilskrives at udvikle en tekstform, der lader sig sammenligne med Baudelaires prosadigte fra 1860'erne. De urbane feuilletoner, som Kracauer skrev i tyverne, reflekterer et social-historisk moment i en form, som tilsyneladende er subjektiv og ideosynkratisk, men som faktisk lader det anonyme subjekts påvirkelighed spille ind for på den måde at få adgang til en sindstilstand, der har sit virke i kulturen i almindelighed.⁷ Disse tekster - deskriptive, episodiske, suggestive - er ikke direkte reflekterende, men synes snarere at være konstrueret til at påvise en epistemologisk nyorientering. Det reflekterende element er indlejret i denne påvisning, på stort set samme måde som når Benjamin i samme periode (1927) ville have at „alt faktisk allerede er teori“⁸ i beretningen om sin rejse til Moskva.

Umiddelbart forekommer stykkerne, der er samlet i Kracauers *Straßen in Berlin und anderswo* - feuilletoner som udkom i *Frankfurter Zeitung* mellem 1925 og 1933, men som først blev udgivet som bog af Kracauer i 1963 - at være højpolerede stilistiske øvelser: underholdende, tankevækkende, og sine steder endog i stand til vække et vist ubehag hos avisens velstillede, bedsteborgerlige læsere, som stykkerne var stilet mod (fx „Arbeitsnachweise,“ der fokuserede på den vidtstrakte arbejdsløshed i Weimartidens Tyskland). Men alt i alt ville det være vanskeligt i disse korte essays at få øje på en stærkt profileret politisk-ideologisk hensigt. Man kunne forestille sig, at de på deres tid blev læst på samme måde som vi i dag læser de sociale kommentarer i *The New Yorker's* „Talk of the Town“. Uanset hvor kritisk denne kommentar kan være over for aktuelle forhold, synes dens politiske gennemslagskraft i betydelig grad at være betinget af bladets luksuriøse stil og af velstanden hos dets tilsigtede læserkreds.

Kracauer var godt klar over, at han stod uden for den radikale, venstreorienterede kritik, som var at finde i udgivelser som *Weltbühne* og *Rote Fahne*. I *Die Angestellten* (1930)⁹ adskilte han sig selv fra de „unge radikale intellektuelle“. De vælger en letkøbt

fremgangsmåde, hævder han, ved kun at reagere på „ekstreme tilfælde: krigen, grove justitsmord, Majopstanden ... uden at tage mål af det almindelige livs ubemærkede elendighed ... Disse radikales radikalisme ville have større vægt, hvis den virkelig trængte ind i virkelighedens struktur, i stedet for at afsige sine domme ovenfra. Hvordan kan den jævne hverdag ændres, hvis selv de, der synes tættest på at kunne omorganisere den, ikke lægger mærke til den?“¹⁰ Selvfølgelig må Kracauer, særligt efter 1929, have været klar over, at hans egne bestræbelser var lige så ørkesløse som dem de „radikale“, han gik i rette med, havde forsøgt sig med.¹¹ Men uanset hvilken samtidig virkning, eller mangel på samme, Kracauers kritikform havde, udgør den i dag en værdifuld angivelse af et komplekst og, i lyset af begivenhederne, der fulgte, bemærkelsesværdigt kritikhistorisk moment.

Den bedst kendte formulering af formen i Kracauers „analyse af overflader“ [*Oberflächenanalyse*] findes i programåbningen til *Das Ornament der Masse*:

Den plads en epoke indtager i den historiske proces, kan bestemmes mere slående gennem en analyse af dens lidet iøjnefaldende overfladeudtryk, end ud fra epokens bedømmelser af sig selv ... Sådanne overfladeudtryks ubevidste beskaffenhed giver umiddelbar adgang til de eksisterende forholds grundlæggende mening [Grundgehalt].¹²

Essayet som helhed betragtes med god grund som et vigtigt vendepunkt i Kracauers intellektuelle udvikling.¹³ Den var kendetegnet ved en differentieret og kritisk overtagelse af visse marxistiske standpunkter, men lagde samtidig afstand til Lukács' neoidealistiske marxisme i *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Kracauer skriver således til Ernst Bloch i 1926 (året før han skrev *Das Ornament*),

... forestillingen om totalitet bør ikke gøre en blind over for det ydre livs fælder. At tage udgangspunkt i det materielle og i overfladen mener jeg ikke er udelukket fra en ægte revolutionær teori.¹⁴

Det Kracauer trækker på hos Marx er en materialistisk-sanselig streng i den tidlige Marx; den Marx (som han skriver i samme brev),

der kommer fra det attende århundredes oplysning, og særligt fra den del af oplysningen, der går tilbage til Locke og som er repræsenteret af skikkelser som Helvetius og Hollbach.¹⁵

I *Das Ornament* taler Kracauer om, at den kapitalistiske epoke er del af en proces af „af-fortryllelse“ (*Entzauberung*) og „afmytologisering“ (*Entmythologisierung*). Denne proces, hævder han, er resultat af fornuftens evne til at nedbryde de religiøse og politiske institutioners mytologiske og magiske understøtning. Men, fortsætter han, kapitalismens rationalisme „rationaliserer ikke for meget, men for lidt.“ Dens svaghed er, at „den inkluderer ikke mennesket.“¹⁶

Det der i særlig grad interesserer mig her, er hvorledes argumentationen, hvad angår afmytologiseringen, tjener til at overtage en materialistisk orientering, hvor „materialisme“ ikke skal forstås i forhold til de kanoniske marxistiske begreber om overbygning og basis, men som et middel til at indoptage partikulariteterne, den daglige eksistens' specifikt sanselig-materielle træk, kort sagt, virkefeltet i *Oberflächenanalyse*. Dette er særlig tydeligt udtrykt et andet sted i førnævnte brev til Bloch, hvor Kracauer taler om behovet for at tilvejebringe en

progressiv afmytologisering af de grundbegreber, som har maskeret forholdenes egentlige tilstand, dvs., en reel forskydning og forvandling (*reelle Wanderung und Wandlung*) af disse begreber gennem den historiske proces, indtil de er i stand til at konfrontere de mest basale og tarvelige behov og de mest blotlagte overflader [*bis sie dem Anblick der niedersten Bedürfnisse und des Alleräußerlichsten standhalten*]; for kun da vil de nå deres mål.¹⁷

Det er ikke overraskende, at Kracauer begyndte samlingen, *Straßen in Berlin und anderswo*,¹⁸ med „Erinnerung an einer Pariser Strasse,“ (1930) en beretning om en flygtig og uafrystelig episode, som knapt kan betegnes at være en egentlig fortælling. Un-

dervejs i sine vandringer gennem Paris støder fortælleren tilfældigt på et optrin, vagt ildevarslende, endog truende, åbenbart ved et blik gennem et åbent vindue i et lurvet hotel. En ung mand sidder i midten af et smudsigt værelse, hans tarvelige ejendele er synlige i den halvpakkede kuffert, hele hans holdning giver udtryk af fuldstændig fortvivelse og rædsel. Dette billede - et *tableau vivant*, „lebendes Bild“ - opnår ikke den grad af specificitet, der er nødvendig for en virkelig fortælling. Vi får aldrig mere at vide om den unge mand, men denne Doppelgänger kommer til at stå som figur for frafald og elendighed midt i byen. Som i Poes „The Man of the Crowd“ (en fortælling som både Baudelaire og Benjamin fandt emblematiske)¹⁹ udsætter Kracaueers „Erinnerung an einer Pariser Strasse“ fortælleren, som antager rollen som den urbane flanør, for et alter ego hvis tilstedeværelse hjem søger bylandskabet.

Som det er karakteristisk for flanerigenren, er gaden beskrevet som potentielt område for talløse eventyr. Det der fascinerer den omvandrende fortæller er ikke det ene eller andet sted, men selve virvaret af spirende muligheder. Han er både opildnet og desorienteret, bestandig offer for den slags chok, som Benjamin vil pege på er konstituerende for den moderne urbane eksistens. I „Erinnerung an einer Pariser Strasse“ er der helt igennem en vedholdende tilstand af *Rausch*, og særlig *Straßenrausch* - en stemning af besiddelse og løssluppenhed. Det, som tiltrækker fortælleren under hans vanlige vandringer i byen, fremstilles ikke som et usædvanligt eventyr eller mysterium, hvilket ville have været tilfældet i fiktioner af Collins, Sue eller Balzac, men som en gåde indlejret i det hverdagslige. Vi får at vide, at alle kvarterer, rige som fattige, er i stand til at gengive en fornemmelse af „gamle redskaber, der er frarevet deres brug og blandet sammen i én forvirring som en mærkelig skrift, der knapt kan tydes.“ (p. 8) Fornemmelsen af det uhyggelige, som gennemstrømmer disse gader, fungerer ikke som baggrund for en melodramatisk handling. Det antager snarere status som en gennemtrængende perceptuel modalitet, hvilket fortælleren angiver i den afsluttende sætning, da han bemærker at, „i Paris har nutiden fortidens skær ... Alt imens man vandrer gennem gadernes håndgribelige virke-

lighed, er de allerede blevet fjerne som erindringer i hvilke virkeligheden mødes med en mangelaget drøm ...“ (p. 11)

Kracauer foregriber i denne tekst den funktion, som Benjamin skulle udbygge mere systematisk ved hjælp af flanør-begrebet - et perspektivisk og erfaringsmæssigt referencepunkt for den urbane eksistens. Flanøren svæver hen over hverdaglivets overflade, han videresender, men assimilerer ikke gadens fremmede og tilfældigt blandede indhold. Hans formålsløse vandring synes at være styret af mottoet: søg ikke og du skal finde. Men denne afkoder af overflader er selv i fare og vil aldrig kunne mestre de tegn, der bombarderer ham.

I en analyse af spatiale fremstillingsformer skelner Michel de Certeau mellem mønstret på kort og på rejser:

beskrivelsen oscillerer mellem alternative betingelser: enten *seende* (kendskabet til stedernes orden) eller *gående* (rumliggørende handlinger). Enten præsenterer den et *tableau* („der er ...“), eller den organiserer *bevægelser* („du går ind, du krydser, du vender dig ...“).²⁰

Kort gentager den spatiale orden, hvorimod rejser iværksætter en omdannelse til en temporal orden, hvilket de Certeau betegner som en form for narration. Dog er den type narrativisering, der her er tale om, mindre fortællingen af en historie end det er konstruktionen af et levet rum - projektionen af vektorer og pejlepunkter, af grænser og broer, kort sagt, af et „handlingsteater“.

I „Analyse eines Stadtplans“ (1928) fremlægger Kracauer byplanen i forhold til *faubourgs* (udkanten) og centrum: kortlægningen af et bysystem, en *Stadtplan*, skaber en række koncentriske kvarterer eller forstæder med radiære arme, der fører ind til et fælles centrum, det knudepunkt eller „downtown“ som typisk tegner byen: „Brede boulevarder leder fra udkanten ind til det blændende centrum.“²¹ Men når man træder ind i menneskemængdens liv i en hvilken som helst af disse endestationer, hvad enten det er i periferien eller i centeret, bliver man opslugt af en tæt myldrende aktivitet, som er fuldstændig inkommensurabel med oversigtsplanet. I arbejderkvarteret er der lørdagsmarked fyldt med madvarer hvis lugt og konsistens slår den forbipasse-

rende i møde; i byens centrum er overfloden af luksuriøse handelsvarer sat frem i vindueudstillinger og natbelysning, på samme tid forførende og fremmedgørende. Men forbindelserne mellem disse knudepunkter - de brede gader, der strækker sig som radier fra centeret, og som tjener som middel til samkvem og kommunikation - tager ikke del i livet i nogen af enderne og kan ikke mediere mellem dem: „Dog må disse gader ind til centrum benyttes, for dets tomhed er i dag virkelig.“²² Kracaurs behandling af den urbane topografi som et socialt „handlingsteater“ (i de Certeausk forstand) afsluttes således med et emblematiske eksempel på et brud i den fælles livsform.

Med hensyn til Benjamin er forbindelsen mellem en urban tematik og „kortform“ (i en bearbejdning af Eckhardt Köhns „Großstadt und 'Kleine Form'“ som journalistisk topos²³) mindre indlysende. Vi ved, at Benjamin for en stor del af sin levevej var afhængig af de indtægter, der kom fra feuilleton-udgivelser, og selvom han var villig til - inden for rimelighedens grænser - at tilpasse sit arbejde til markedsforholdene, gjorde han det aldrig henkastet og brugte ofte lejligheden til at afprøve både de praktiske og formelle betingelser forbundet hertil. Visse tekster passer ubesværet på mønsteret i den urbane feuilleton, fx. *Stadtbilder* (af Moskva, Marseilles, Napoli), dele af *Ensrettet gade*, og den autobiografiske *Barndom i Berlin omkring år 1900*. Desuden står de urbane feuilletoner som afsats og spirende faktor for Benjamins undfangelse af sine sidste års ambitiøse og ufuldendte projekt, hans *Passagen-Werk*.

Benjamin besad en i sjælden grad, hvad vi kunne kalde, topografisk fantasi. I *Moskauer Tagebuch*²⁴ taler han om sin „fanatiske lidenskab for rejsen,“ og i en kommentar til en af sine byskitser (om Marseilles) skrev han til Hugo von Hofmannsthal, „Måske svag, men den er mig særlig kær af den ubestemmelige grund, at jeg aldrig har kæmpet så intenst med en by. At vride en sætning ud af hende er sværere end, kunne man sige, at frembringe en bog fra Rom.“²⁵

Men mere relevant for vores fokus er den måde, hvorpå en personlig, autobiografisk tilskyndelse ledsagede og gav næring til tredivernes kulturhistoriske projekter. Benjamins vigtigste autobiografiske tekster optog ham i den samme periode som hans arbejde med *Passagen-Werk*, det vil sige, fra slutningen af tyverne indtil hans død i 1940.²⁶ De tætte lag i strukturen af de personlige erindringer, der findes i værker som *Moskauer Tagebuch*, byskitserne, og i teksterne om hans barndom i Berlin (*Berliner Chronik* og *Barndom i Berlin omkring år 1900*) bør betragtes i et samlet forhold til Pariser-projektets kulturhistoriske mål. I alle disse søger Benjamin efter en passende form til at fremstille modernitet gennem mangfoldige strejftog ind i byfænomenet. I den udstrækning noget sådant som en urban bevidsthed falder sammen med modernitetens kulturfænomen, må ethvert grundbegreb, som stammer derfra og som bruges som et forklarende spor, begribes både som tema eller topos og som en modalitet af erfaring og erkendelse. Byen (og dens synekdoke, passagen) antager for Benjamin en verdensstrukturering eller en kosmologisk funktion.

Det Berlin, der optræder i Benjamins autobiografiske skitser, er i sig selv resultatet af en forskydning. Benjamin skriver i *Berliner Chronik*, „Men at fare vild i en by, som man farer vild i en skov - det kræver en helt anden slags træning ... Paris lærte mig denne fejlens kunst ...“ (GS, VI: 469) Vi har allerede set, at dette afsnit forekommer i *Barndom i Berlin omkring år 1900* (der er skrevet noget senere) i en let ændret form (GS, VII: 393), uden referencer til Paris, hvilket tyder på, at den genkaldelse af barndomsindtryk, som Benjamin påtog sig i denne senere tekst involverede et retrospektivt filter tilvejebragt fra oplevelsen af Paris. Vi finder således et indføjede mønster: Berlin i 1890'erne (Benjamins barndom) rekonstrueret i løbet af trediverne, delvist under Benjamins eksil i Paris; det nittendeårhundredes Paris, emnet for *Passagen-Werk*, der blev begyndt i slutningen af tyverne, mens Benjamin stadig boede i Berlin, og som fortsatte op igennem trediverne. Dette mønster er ikke kun en følge af biografiske omstændigheder, men afspejler en karakteristisk dialektik i Benjamins tænkning.

Det genkaldte barndoms Berlin er naturligvis helt adskilt fra hvad rekonstruktionen af det nittende århundredes Paris vil

overgive, men alligevel tjener den personlige memoire til et grundlæggende erkendelsesmæssigt formål for det historiske projekt: den indsætter barnet som stedfortræder for en fælles erindring vendt mod en historisk fortid. I nogle tidlige noter til *Passagen-Werk* skrev Benjamin, „Barndommens opgave: at bringe den nye verden ind i symbolsfæren. For barnet har en evne, som er fuldstændig fraværende hos den voksne, til at generindre det nye.“ (GS, V: 1024) Ens barndomsby bliver stedet for en psykisk investering, en kateksis, som kan bruges i forbindelse med en historisk konstruktion. Det er denne form for dialektik, som tillader Benjamin at bruge 1890'ernes Berlin som formidling til en udgravning af det nittende århundredes Paris.

I *Berliner Chronik* forestiller Benjamin sig at „fremstille den livsbiografiske sfære på et kort“ (GS, VI: 466). Dette tyder på en form for autobiografisk udforskning, der er styret af en spatial skematisering, en „kortlægning“ af selvet, som projiceres over på en bestemt topografisk og historisk model. Prousts værk er et umiddelbart eksempel.²⁷ De mange rum, som lægges over hinanden i halvdrømmen i begyndelsen af *Combray*, de *deux côtés* som det tager hele *Recherche* at få bragt sammen - sådanne øvelser i at spatialisere en livssekvens påvirkede uden tvivl Benjamin. Dog er det, der her er på tale, ikke et tema eller en metafor for at beskrive en ramme, men dannelsen af en erkendelsesmæssig metode, som både er lingvistisk og topografisk:

Sproget viser utvetydigt, at erindringen ikke er et instrument til at udforske fortiden med, men dens teater. Den er det oplevedes medium, ligesom jorden er det medium, hvori de døde byer ligger begravet. Den, der forsøger at nærme sig sin egen begravede fortid, må forholde sig som en mand, der graver. (GS, VI: 486)

Forestillingen om at sproget ikke er midlet til at kunne udforske fortiden, men dets veritable skueplads (*Schauplatz*), medfører en forståelse af erindring, som i mindre grad er en funktion af erfaringsmæssige data og personlig bevidsthed end af ord og navne.

Sproget som medium for „det oplevede“, af *des Erlebten*, sammenlignes med jorden, hvori „døde byer ligger begravet.“ Denne

arkæologiske model for erindring - en karakteristisk figur hos Benjamin - fremhæver først og fremmest billedbegrebet som et levn:

billederne - løsrevet fra alle tidligere sammenhænge, som kostbarheder i de prosaiske gemakker af vores senere indsigt - står som ruiner eller torsoer i samlerens galleri. (GS, VI: 486)

Og lige så vigtig er stedet, hvor selve udgravningen foregår, men mere specifik „det omhyggeligt undersøgende forarbejde i den mørke jord.“ Teksten sondrer således mellem et generhvervelsesplan - optegnede genstande eller data - og et andet plan, der er mere dunkelt og vægtigt: „dette steds mørke glæde ved at finde sig selv.“ Og dette skulle også på den ene eller anden måde bevares i den skrevne optegnelse. Det, som denne quest muligvis overgiver, er ikke en rekonstruktion, der er i stand til at rumme en væsentlig narrativ fremstilling. (Her afviger Benjamins hensigt betydeligt fra Prousts.) Den følgende passage valoriserer således et andet aspekt ved erindringsarbejdet:

Den frugtesløse søgen er en lige så stor del af dette som den frugtbare, og derfor må erindringen ikke skride fortællende fremad eller endnu mindre berettende, men den skal på strengeste måde, episk og rapsodisk, afprøve spadestik på stadigt nye steder, og på de gamle steder grave ned til stadigt dybere lag. (GS, VI: 487)

Det er ikke umiddelbart klart, hvilket formelt træk, der måske kan svare til denne „frugtesløse søgen“, men ved at projektere et udfald, der hverken er narrativt eller oplysende, men „episk og rapsodisk“ forudgriber Benjamin den omfattende, men dog fragmentariske form for montage, som kommer til at præge *Passagen-Werk*.

Der findes i Benjamins sene værker et kompleks samspil mellem erindringsformerne og arbejdet med en historisk konstruktion. Et af de centrale grundbegreber i *Passagen-Werk*, det dialektiske billede, er foregrebet i behandlingen af individuel erindring i *Berliner Chronik*. Når Benjamin derfor taler om erindringer [Er-

innerungen], adskiller han disse fra autobiografiens narrative form, eftersom den sidste, skriver han, „har at gøre med tid, med forløb og med det, som udgør livets uafbrudte strøm.“ I modsætning til erindringer, fortsætter Benjamin, hvor „Jeg taler om et rum, om øjeblikke og afbrydelser. For selv når måneder og år optræder her, er det i den form, de har i erindringsøjeblikket [*im Augenblick des Eingedenken*].“ (GS, VI: 488) Barndommens afgørende oplevelser overlever altså ikke i form af en fortløbende narration, men som billeder hvis form bærer spor af genkaldelsesøjeblikket. Denne udskillelse af erindringsspor fra en integreret personlighedsstruktur bliver uddybet en side senere, hvor Benjamin beskriver de fremkaldte billeder som „ikke ... almindelige repræsentationer, men ... billeder, som ifølge Epikurs lære bestandigt løsriver sig fra ting og bestemmer vores opfattelse af dem.“ Med denne henvisning til det epikuræiske fantasme-begreb, til en modtagelighed for materiel virkelighed på det individuelle bevidsthedsplan, antyder Benjamin igen en model for historisk genkaldelse på et kollektivt niveau.

I denne forbindelse er det erkendelsesmæssige nøglebegreb, som vist ovenfor, det „dialektiske billede“. Selvom Benjamin på den ene side karakteriserede det som et „drømmebillede“ (*Traumbild*, GS, V: 55) spiller dets dialektiske funktion, dets kraft, kun ind for så vidt, at drømmen er brudt igennem. I den forstand kan det dialektiske billede kun ses fra en ganske særlig epoke, „nemlig den, hvori menneskeheden, mens den gnider sine øjne, genkender dette drømmebillede for hvad det er. Det er på dette øjeblik, at historikeren påtager sig opgaven at fortolke drømme.“ (GS, V: 580) Dette gør det klart i hvilken udstrækning det dialektiske billede udsiger en idealiserende kontekst, der både accepteres og sprænges. I en note til beskrivelsen af det dialektiske billede som *Traumbild*, skrev Benjamin, „Et sådant billede er givet i den rene vare: som fetish. Et sådant billede er passagerne, som både er hus og gade. Et sådant billede er den prostituerede, som er sælger og vare på en gang.“ (GS, V: 55ln) Passagerne peger både på husets beskyttende omgivelser og på gadens fremmedgørende ydre. Den prostituerede, som både er sælger og vare, inkarnerer bifurkationen i varens struktur: et begærsobjekt, der

kun er tilgængeligt på en måde, som udhuler dets forudsatte værdi.

Det, der er afgørende i det dialektiske billede, er ikke primært billedligt - billedet som et objekt for beskuelse, for betragtning. Snarere skal det dialektiske øjeblik - dets aktive og reaktive omfang - søges både i dets beskaffenhed - som udfald af en „konstellation“, en tilfældighed af tilfælde - og i dets virkning, dets evne til at provokere og til at transformere sig. I det dialektiske billede søgte Benjamin efter et fortolkningsspor, som hverken skulle være tema eller topos - da disse stadig var forbundet med historicismens objektiviserende, kumulative projekt - men et erkendelsesbegreb, som i lige høj grad inddrog betragteren og den betragtede genstand.²⁸

For Kracauer og Benjamin er vækkelsen af barndomssensibiliteten, fremkaldelsen af hverdagslivets fantasmatiske og drømmeagtige lag, ikke så meget konciperet i form af individuel bevidsthed, men som vehikel for en mobilisering af fællesidentiteter. Disse forfattere, sammen med andre fra perioden, fx Franz Hessel og Ernst Bloch, stræbte i analysen af massekulturen og dens kollektive rum ikke kun efter en funktion af falsk bevidsthed, men efter det potentielle sted for en kollektiv energi. Den type bytekster, der er diskuteret her - „Kleine Form“, „Denkbild“, feuilleton-essayet - brugte dagligdagens overfladeudtryk som mellemlid til et kollektivt ubevidste, som, især ifølge Benjamin, besad et transformativt potentiale.

På dansk ved Mette Jørgensen

Noter

[Hvor intet andet er angivet er oversættelserne redaktionens egne].

1. GS henviser i teksten til Benjamins værker i *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974-89), 7 bind. [Dansk oversættelse fra Henning Goldbæk, *Barndom i Berlin omkring år 1900* (Kbh. 1992), p. 24.]
2. Brev til Gretel Adorno, 16. august 1935. Det skal bemærkes, at dette sted i sin sammenhæng inddrager en differentiering i metode mellem *Passagen-Werk* (som er brevets hovedemne) og *Barndom i Berlin*. Benjamin hævder, at begge er vendt mod „det nittende århundredes oprindelige historie“, men i betydelig grad på forskellig vis.
3. Jvf. Joachim Ritter, *Landschaft: Zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft* (Münster: Aschendorff, 1963).
4. *Le Spleen de Paris* (Paris, Brookking International, 1995), p. 11.
5. „Die Großstädte und das Geistesleben,“ in *Brücke und Tür* (Stuttgart: 1957), p. 228. *Schützorgan* findes på samme side.
6. „Über einige Motive bei Baudelaire,“ GS I: 614. Dansk version hentet fra Peter Madsens oversættelse i *Fortælleren og andre essays* (Kbh.: 1996), p. 133.
7. Om Kracauers feuilletoner jvf. Inka Mülder, *Siegfried Kracauer-Grenzgänger zwischen Theorie und Literature: Seine frühen Schriften 1913-1933* (Stuttgart: Metzler, 1985); Gerwin Zohlen, „Text-Straßen: Zur Theorie der Stadtlektüre bei Siegfried Kracauer,“ in *Text+Kritik* # 68 (1980): 62-72; og Eckhardt Köhn, *Strassenrausch: Flanerie und kleine Form, Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933* (Berlin: Das Arsenal, 1989).
8. Fra et brev til Martin Buber, 23. februar 1927, in Walter Benjamin, *Briefe*, ed. Gershorm Scholem og Theodor W. Adorno (Frankfurt/M., 1966), I: 443.
9. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* udkom i 1929 som en feuilletonserie og senere som bog i 1930 (Frankfurt/M.: Societäts Verlag).
10. Citeret i Michael Bienert, *Die Eingebildete Metropole-Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik* (Stuttgart: Metzler, 1992), p. 155.
11. Jvf. Bienert, *Die Eingebildete Metropole*, p. 239, n.
12. *Das Ornament der Masse, Essays (1921-1930)* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963, 1977), p. 50. Essayet udkom oprindeligt i 1927. Kracauer brugte senere titlen til samlingen, han udgav i 1963.
13. Jvf. Mülder, *Siegfried Kracauer*, pp. 60-67.
14. Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975* (Suhrkamp, 1985), p. 274-75.
15. *Ibid.*, p. 282.
16. *Das Ornament der Masse*, p. 57. På tysk står der, „... die Ratio des kapitalistischen Wirtschaftssystems ... begreift den Menschen nicht ein.“
17. Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, p. 274.

18. Berlin: Das Arsenal, 1987 (sidehenvisninger i teksten refererer til denne udgave).
19. Jvf. min artikel „City Texts: Representation, Semiology, Urbanism,“ in *Politics, Theory and Contemporary Culture*, ed. Mark Poster (New York: Columbia Univ. Press, 1993).
20. *L'invention du quotidien – 1. arts de faire* (Gallimard, 1990), p. 176.
21. *Das Ornament der Masse*, p. 17.
22. *Das Ornament der Masse*, p. 17.
23. Jvf. Köhn, *Straßenrausch*, pp. 7-15.
24. Udarbejdet under et to måneder langt besøg i Moskva i 1926-27, men først udgivet posthumt: Frankfurt/M., 1980.
25. *Briefe*, II: 496, 26. juni 1929.
26. *Berliner Chronik*, GS, IV: 465-519; blev skrevet i 1931-32, men først udgivet posthumt. Selvom Benjamin benyttede denne tekst, da han de følgende år forberedte *Barndom i Berlin omkring år 1900*, udgør *Berliner Chronik* faktisk et helt særskilt værk. Store dele af det findes ikke i *Barndom i Berlin*, og mens den sidste består af en række omhyggeligt strukturerede enkeltskitser, har *Berliner Chronik* form af fortløbende erindring og refleksion. Uddrag fra *Barndom i Berlin* blev i trediverne publiceret i aviser, men Benjamins forsøg på at få samlingen udgivet som bog lykkedes ikke på det tidspunkt. Han føjede til og redigerede dette materiale så sent som i 1938. *Barndom i Berlin* optræder to steder i GS: IV: 235-304 og i en redigeret udgave, som rekonstruerer Benjamins intentioner, VII: 385-433. Med hensyn til arbejdsforløbet på *Passageværket*, jvf. GS, V: 1073f.
27. Benjamin havde i midten af tyverne oversat dele af *På sporet efter den tabte tid* i samarbejde med Franz Hessel, og selvom dele af oversættelsen er gået tabt, blev to bind udgivet i henholdsvis 1927 og 1930 (jvf. GS, II: 1044). Essayet „Til billedet af Proust“ udkom i 1929.
28. Afsnittet om Benjamin i denne artikel trækker til dels på min „Thematics and Historical Construction: The Example of Benjamin's *Passagen-Werk*“, in *Strumenti Critici*, IV, 2 (May, 1989), pp. 25-43. En tidligere udgave af denne artikel blev præsenteret ved et møde i the European Society and Culture Research Group, UC Berkeley, i marts 1993. Jeg havde gavn af diskussionen med gruppens medlemmer, og særlig af kommentarerne fra respondenterne, Eric Rentschler, UC Irvine.

