

Martin Mittelmeier, *Dr.phil.*, Freie Universität Berlin (Deutschland)

ASJA LACIS IN NEAPEL. WIE DAS KONZEPT DER POROSITÄT DEN STIL DER TEXTE WALTER BENJAMINS UND THEODOR W. ADORNOS BEEINFLUSST

Im September 1924 reist ein junger, philosophisch informierter und interessierter Kompositionsschüler an den Golf von Neapel. Sein Name: Theodor Wiesengrund-Adorno. Sein Freund Siegfried Kracauer, der zu dieser Zeit bei der Frankfurter Zeitung arbeitet, reist mit ihm. Sie werden in Neapel Walter Benjamin treffen, den Adorno voller Respekt bewundert. Auf dem Weg lesen sie, sozusagen als Vorbereitung ihres Aufenthalts einen kurzen von Benjamin verfassten Text, "Neapel" betitelt, den Kracauer auf der ersten Seite der Frankfurter Zeitung veröffentlicht hat. Aber Benjamin ist nicht der alleinige Autor von "Neapel", ein Fakt, mit dem Adorno nicht zurande kommt. "Benjamins Neapel-Aufsatz ist außerordentlich, Borchardt könnte es nicht besser, und wer ist Asja Lacis? Die Schwester des Theodor Däubler oder ein kabbalistischer Ibbur aus der Schizophrenie des Waltenden?" [Adorno, Kracauer 2008:111]. Adorno wird auch später noch die Mitautorschaft von Lacis durchweg bestreiten [Adorno 1966:174], bei der von ihm mitverantworteten Herausgabe von Benjamins Schriften ist Benjamins Widmung an Lacis in der "Einbahnstraße" und ihr Autorenname bei "Neapel" gestrichen [Brenner 1971:133]. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie sehr dieser Leugnung zum Trotz, Benjamins und Adornos so einfluss- und folgenreiche Texte von der Mitautorschaft Lacis' an "Neapel" profitieren.

Der Text "Neapel" ist eine dichte, atmosphärische Beschreibung der oftmals wunderlichen Phänomene des neapolitanischen Alltags – auf den ersten Blick wirkt es, als würde sich Benjamin mit diesem Text von der theoretisch anspruchsvollen Arbeit an seiner Habilitation über das barocke Trauerspiel erholen. Beim genaueren Hinsehen entdeckt man aber doch ein theoretisches Konzept, das den Text durchwirkt. Die sogenannte Porosität dient als Charakterisierung für die chaotische Vielfalt Neapels: Nichts ist festgefügt, alles darf sich in improvisierten und überraschenden Wendungen vermischen, der gefallene Priester darf wieder segnen, Feiertage schieben sich in die profanen Wochentage hinein, privates und

öffentliches Leben verwirren sich. "Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr, 'so und nicht anders' [Benjamin, Lacis 1925:309]. Dass nichts es selbst bleiben darf, führt zu einem riesigen "Durchdringungsprozess (..) "[Benjamin, Lacis 1925:316], eine Kategorie des Mangels wird zum Garanten von Fülle. "Porosität ist das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Lebens" [Benjamin, Lacis 1925:311], und diesem Gesetz spüren Lacis und Benjamin bis ins kleinste Detail nach, selbst die Schaltheit der eisgekühlten aromatisierten Säfte reichert das detailverliebte Bild noch um die Geschmacksnote an.

Ihren Ursprung hat die Porosität aber in etwas gänzlich Realem. Es ist das Tuffgestein, der besondere Baustoff Neapels. Bei einem Vulkanausbruch wird Magma in die Luft geschleudert, wo es zu Gestein erkaltet. Wasserdampf und andere Gase entweichen und hinterlassen Hohlräume im Stein, machen ihn porös. Wegen seiner Porosität ist Tuff leichter als andere Stoffe und weist eine höhere Dämmung auf. Zudem lässt er sich durch seine geringe Festigkeit ideal als Baumaterial ausheben und in die gewünschte Form bringen.

Die Löchrigkeit ist eine Eigenschaft des Baustoffes. Aber von dort springt sie über auf all das, was mit diesem Baustoff angefangen wird. Lacis und Benjamin vollziehen diesen Übergang von naturhafter Form zu Kultur in maximaler Rasanz: "Porös wie dieses Gestein ist die Architektur" [Benjamin, Lacis 1925:309], heißt es in "Neapel". Doch damit nicht genug. In den beiden folgenden Sätzen wird die Porosität zudem auf das in diesen Bauten stattfindende soziale Leben ausgeweitet: "Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden" [Benjamin, Lacis 1925:309].

Das Löchrige ist hochansteckend. Als Natureigenschaft beobachtet, springt es über die Architektur auf alle von Benjamin und Lacis beobachteten Alltagsphänomene über, jede beschreibende Szene im Neapel-Text ist vom Prinzip der Porosität durchwirkt.

Wer hat aber nun die Porosität entdeckt? War Lacis nur Begleitung für Benjamins theoretische Erkundigungen, wie es wohl Adorno behaupten würde? Oder stammt der Begriff von Lacis, wie sie in ihren Erinnerungen erzählt? Ich denke, es gibt zahlreiche Hinweise dafür, dass dieser "Fund" aus einem idealen Zusammentreffen zweier Denktraditionen und – erwartungen entsteht.

Benjamins Interesse ist durch die Beschäftigung mit den barocken Trauerspielen ein ganz und gar theatrales. Aber es geht eben um ein "richtiges" Theater und noch dazu um eines aus längst vergangener Zeit. Hochreizvoll muss es für ihn sein, das Theatrale auch als soziale Struktur in seiner unmittelbaren Umgebung zu entdecken. Als Praktikerin ist Lacis dafür eine ideale Augenöffnerin.

Die theatrale Praxis, von der Lacis gelernt hat, ist eine revolutionäre. Sie will das Theater von einer elitären Kunstveranstaltung wieder zu einer selbstverständlichen, gesellschaftlich relevanten und aktuellen Ausdrucksform machen. Das Bespielen der Stadt als Bühne etwa ist für Lacis etwas bereits Eingeübtes, in Riga führte sie eine historische Revue, die den Kampf zwischen Herrscher und Unterdrückten zur Darstellung bringt, als “großen Zug der Schauspieler und Mitwirkenden durch die ganze Stadt” [Lacis 1971:33].

Aber der russische Theateroktober hat nicht nur die Gegenstände der Darstellung zu revolutionären gemacht, sondern auch die Art und Weise der Darstellung selbst. Meyerhold, dem Lacis als einem der wichtigsten Protagonisten der revolutionären Theateravantgarde Russlands in den 1920er-Jahren ihre prägendsten Erfahrungen verdankt, ging in vielerlei Hinsicht gegen das naturalistische Theater vor. “Der Schauspieler müsse – wie in den Blütezeiten volksnahen Theaters – Spieler, Pantomime, Clown, Sänger, Tänzer, Akrobat in einem sein, er dürfe die magische ‘vierte Wand’ zwischen Bühne und Zuschauer nicht anerkennen, er solle weniger der psychologischen Deutung einer Figur Beachtung schenken, sondern seine physischen Darstellungsmittel ausbilden” [Hoffmann, Wardetzky 1972:37], heißt es über Meyerholds Forderungskatalog. Lacis hebt in ihren Erinnerungen einen Aspekt von Meyerholds Arbeit hervor, der die innovative Behandlung des Gesamtensembles betrifft. Sie berichtet: “Außerdem leitete er die Klasse szenische Bewegung in seinem Studio. Das war kein Zufall – er suchte, wie man am besten Gedanken *räumlich* ausdrückt. Das waren die ersten praktischen Vorbereitungen zu seiner berühmt gewordenen Theorie des Arrangements” [Lacis 1971:13]. Meyerhold selbst schreibt: “Gesten, Haltungen, Blicke, Schweigen bestimmen die *wahren* Beziehungen der Menschen. Worte sagen nicht alles. Also ist eine *Struktur der Bewegungen* auf der Bühne unentbehrlich” [Meyerhold 1979:129].

Mit seiner Inszenierung des “Großmütigen Hahnrei” unterzieht Meyerhold diese Struktur einem Praxistest. Auf einer ansonsten kahlen, undekorierten Bühne befindet sich eine Spielflächenkonstruktion, “eine Spiel-Maschine, eine ‘Werkbank’ für die ‘Produktion’ der Schauspieler”: “Die Konstruktion vom HAHNREI mit ihren verschiedenen Ebenen, Schrägen (Rutschen), Treppen, Drehtüren und rotierenden Rädern galt als Musterbeispiel der ‘reinen’ Konstruktion” [Bochow 2010:77] – wahrlich ein Spielraum, der als Schauplatz unvorhergesehene Konstellationen eröffnet. Wenn man auf einem der Fotos der Inszenierung alle Schauspieler auf der “Spiel-Maschine” sieht [Bochow 2010:166], dann wird die Theorie des Arrangements sofort augenfällig: Zwölf Schauspieler formieren sich kreisartig auf der ebenso gebauten Bühnenbild-Konstruktion. “Wenn ich nach Hause fahre, werde ich Dekorationen mit unzähligen Spielflächen bauen lassen” [Lacis 1971:50], schreibt Lacis nach der Entdeckung der porösen Hauswände

Neapels. Die zwölf Schauspieler bilden zusammen eine solche Spielfläche – sie umkreisen eine Lücke, das sie durch ihre Formation erst erzeugen.

Benjamin hat das Potential eines solchen Arrangements, hat ein solches “Gefüge der Beziehungen” [Benjamin 1977:112] schon vor 1924 erkundet, an einem vom neapolitanischem Chaos scheinbar weit entfernten Gegenstand: der Lyrik Hölderlins. Dessen poetische Technik ermöglicht es laut Benjamin, disparate Dinge zu einer freien Assoziation anzuordnen: “So daß hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind” [Benjamin 1977:112].

Mit diesem Absturz bekommt man eine erste Ahnung von den strukturellen Vorteilen der Porosität, von der revolutionären Technik, die sie auszuprägen imstande ist. Dekontextualisieren von Material heißt in einer hierarchischen Welt auch dehierarchisieren. Hölderlins Reihe ist Gleichmacherei. Und diesen revolutionären Aspekt des Aus-dem-Zusammenhang-Reißens, des Porös-Machens nutzt Benjamin nun auch für das eigene Schreiben. Die Idee der Konstellation aus dekontextualisiertem Material wird zu einer Technik einer nicht nur theatralen, sondern auch schreibenden Darstellung.

Der Text “Neapel” macht seinen Inhalt – die vorgefundene Struktur der Porosität – zu seiner Form. Die, ‘unvorhergesehene Konstellation’ wird von porös gemachten, aus ihren Kontexten gerissenen Dingen gebildet. Will man diese Dinge wirklich gleichwertig anordnen, dann ist nur eine kreisartige Struktur möglich, bei der alles gleichweit von der Mitte entfernt ist. Als Konstellation umkreisen diese Porositäten eine Porosität als ihre leere Mitte. Genau das versuchen Benjamin und Lacis in ihrem Neapel-Text stilistisch umzusetzen. So wie es bei einer Meyerholdschen Aufführung nur ein Ensemble gibt, keinen Hinter- oder Vordergrund, keinen Star, keine Hauptrolle, so wird in einem solchen Denk-Bild kein ordentlicher Fortgang kausaler Argumentation entworfen, kein Hin und Her zwischen These und Exemplifizierung, keine hierarchisierenden Etappen von Einleitung, Fazit, oder Ähnliches. Das Material wird vielmehr einfach nur aneinandergereiht, jedes hat den gleichen Wert, den gleichen Anteil am Gesamtgebilde, das keinen weiteren Rahmen, keine andere Bühne hat als die, die es selbst ausbildet. Am Ende gibt es keine Moral und kein Fazit, zu der oder zu dem sich das Beschriebene zusammenfassen lassen könnte. Man hat sich lediglich einmal um sich selbst gedreht und die einzelnen Stationen dieses Panoramas möglichst genau angesehen.

Benjamin und Lacis machen den inhaltlichen Befund der Porosität zum Strukturprinzip ihres Textes. Das bunte Treiben Neapels wird zum Stilideal des eigenen Schreibens. In einer Gemengelage aus Theater und Poesie schmiegt sich die Form dem Inhalt an. Ein Aspekt des großen Reizes, der von den Schriften

Benjamins ausgeht – das Anti-Systematische, eine Offenheit der Schreibweise, die auch die Interpretationsmöglichkeiten maximal offenhält – hat seinen Ursprung im gemeinsam mit Lacis entdeckten porösen Neapolitanischen Gestein.

Mit dem Begriff der Konstellation wird die Struktur der Porosität ehrgeiziger. Sie bescheidet sich nicht mehr damit, stilistisches Prinzip zu sein. In der "Erkenntniskritischen Vorrede" des Trauerspielbuchs, mit der Benjamin genau zu dem Zeitpunkt ringt, als er Lacis kennenlernt, macht er die Frage nach der Darstellung zum wesentlichen Moment emphatischer Erkenntnis, nämlich der Wahrheit des jeweils untersuchten Gegenstandes: "Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar" [Benjamin 1928:214].

In einer früheren Fassung der Vorrede treibt es Benjamin beim Sich-Annähern an diese Darstellungsform philosophischer Deutung von einer Metapher zur nächsten: Zunächst ist diese Zuordnung ein Mosaik, dann sind es die den Sinai bedeckenden Steine, anschließend bemüht Benjamin dafür die Mutterschaft, einen reißenden Strudel oder die Sonne [Benjamin 1928:934]. Der entscheidende Vergleich aber wird erst in der späteren Fassung eingefügt: "Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" [Benjamin 1928:215].

Auf diese Weise wandert das neapolitanische Alltagspektakel als theoretische Selbstvergewisserung bereits in die "Erkenntniskritische Vorrede" des Trauerspielbuchs. Denn mit der Konstellation hat Benjamin den zentralen Begriff für eine neuartige Deutungstechnik gefunden und sogleich paradigmatisch auf die aktuelle Untersuchung angewandt. Die Wahrheit über das barocke Trauerspiel ergibt sich nicht in einem argumentativen Nacheinander von Aussagen, die über bestimmte Elemente getroffen werden, sondern im Zugleich einer auch disparate Elemente zusammenzwingenden Konstellation. "Nicht die abschließende 'Station' allein, sondern erst das 'Sternbild' aller bringt die 'Idee' der Trauerspiel-Allegorie zur 'Darstellung', ohne sie in einem Ergebnis-Satz zu 'haben' [Menninghaus 1995:97], schreibt Winfried Menninghaus."

Die Struktur einer derart gestalteten theoretischen Arbeit ist denn auch keine fließende. Das Trauerspielbuch sei "so gebaut, daß jeder der dicht gewobenen und in sich undurchbrochenen Abschnitte gleichsam Atem schöpft, von neuem anhebt, anstatt nach dem Schema des durchlaufenden Gedankengangs in den nächsten zu münden. Dies literarische Kompositionsprinzip vertritt kaum einen geringeren Anspruch als den, Benjamins Vorstellung von der Wahrheit selber auszudrücken" [Adorno 1955:571], schreibt Adorno in der Rückschau. Die offene Struktur der Porosität, die im Neapel-Text die Dichte der Beschreibung ermöglichte, wird als Konstellation nun auch für einen genuin theoretischen Text fruchtbar gemacht.

Auch für Adorno wird die Porosität für seine theoretischen Texte stilprägend. Zwei Monate nach seiner Rückkehr aus Neapel schreibt er einen Essay zur Uraufführung der Oper „Wozzeck“ seines Kompositionslehrers Alban Berg, der für Adorno den Beginn seiner eigentlichen schriftstellerischen Entwicklung bedeutet, denn „er ist eigentlich der erste, mit dem ich recht zufrieden bin, und gewiß der erste, der mein neues Stilideal in einiger Reinheit ausprägt“ [Adorno, Berg 1997:43]. Er will seinen Aufsatz über eine Komposition von Berg so geschrieben haben, wie Berg komponiert: „Meine geheimste Absicht war, in der sprachlichen Führung des Aufsatzes unmittelbar so zu verfahren, wie Sie, etwa im Quartett, komponieren.“ [Adorno, Berg 1997:44].

Es ist dieselbe Entsprechung von Gegenstand und Analyse, die schon in Lacis' und Benjamins Neapel-Denkbild am Werk war. Dieses versuchte, die vorgefundene Porosität in einer porösen Form zur Darstellung zu bringen. Adorno strebt eine ebensolche Entsprechung an – zudem ist der Gegenstand strukturell identisch. Denn die Kompositionsart des Quartetts beschreibt Adorno, ohne das Wort zu benutzen, als porös. „Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr, ‚so und nicht anders‘“, hieß es im Neapel-Aufsatz. Die Kompositionsweise, die seiner geistigen Haltung entsprechen soll, löst in Adornos Charakterisierung ebenfalls jegliche Identitäten, jegliches Bei-sich-Sein auf: „Es gibt im Quartett, jedenfalls im zweiten Satz, keine ‚Themen‘ im alten statischen Sinn mehr. Der permanente Übergang weicht jede in sich verfestigte Gestalt auf, öffnet sie zum Voraufgehenden und Folgenden, hält sie im unablässigen Fluß der Varianten“ [Adorno 1968: 393]. Diese Formation der musikalischen Porositäten führt wie im Neapel-Denkbild zu einer kreisförmigen Struktur. Der Aufsatz sei, „im Gegensatz zu früheren, nicht nach dem ‚Oberflächenzusammenhang‘ disponiert (..), sondern (hat sein Maß) in der Kontinuität der gedanklichen Führung, der – ideellen – Gleichzeitigkeit und faktischen Gleichwertigkeit der Intentionen“ [Adorno/Berg 1997:43], paraphrasiert Adorno das Strukturideal der Konstellation, das in seinen Schriften Karriere machen wird. In „Parataxis“, seinem Essay über Hölderlin aus den 1960er-Jahren, wird sich Adorno direkt auf Benjamins Bestimmung der Hölderlinschen Reihe beziehen und unter anderem den parataktischen Satzbau als Frontstellung gegen die „logische (..) Hierarchie subordinierender Syntax“ [Adorno 1964:471] starkmachen. In seinem programmatischen Essay über den Essay nimmt er diese Struktur auch für den eigenen Stil in Anspruch. Bestimmend sei für den Essay, dass „gewissermaßen alle Objekte gleich nah zum Zentrum sind“ [Adorno 1958:28]: „Seine Übergänge desavouieren die bündige Ableitung zugunsten von Querverbindungen der Elemente, für welche die diskursive Logik keinen Raum hat“ [Adorno 1958:31]. Und noch während der Arbeit an der

nicht mehr fertiggestellten *Ästhetischen Theorie* wird dieses Nebeneinander zur Selbstanweisung: “Das Buch muß gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken” [Adorno 1970:541]. Wie sehr er es auch bestreiten würde – das von Lacis’ Theaterarbeit inspirierte Konzept der Porosität wird von Adorno zum Strukturprinzip seiner Texte verwandelt. Die Sublimierung einer revolutionären Praxis in einen Schreib- und Denkstil verleiht seinen Texten die eigentümliche Ambivalenz aus aufrührerischer Energie und meditativem In-Sich-Selbst-Kreisen.

**ASJA LĀCIS IN NAPLES: HOW THE CONCEPT
OF POROSITY INFLUENCED BENJAMIN AND ADORNO’S STYLE
OF PHILOSOPHICAL WRITING**

Abstract

In 1924 Asja Lācis and Walter Benjamin met in Capri and wrote together the short text “Naples” which got famous for its way of pictorial thinking and marked Benjamin’s turn towards the phenomena and politics of actual everyday life. But there is much more. In “Naples”, the authors use the porosity they find in the building material and the social happenings in Naples as a concept of thinking and a new, alternative structure of philosophical writing. I want to show how “Porosity” becomes the nucleus of the concept of constellation, one of the most important notions in the work of Benjamin and, influenced by him, Adorno.

Keywords: *Asja Lācis, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, porosity, Naples.*