



Phantasmata: Techniken des Unheimlichen, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 259–74

CHRISTINE BLÄTTLER

Phantasmagorie statt Fetisch Zur modernen Signatur der Dinge

ZITIERVORGABE:

Christine Blättler, »Phantasmagorie statt Fetisch: Zur modernen Signatur der Dinge«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 259–74 <https://doi.org/10.25620/ci-03_16>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

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

ABSTRACT: Dinge besitzen eine Ausstrahlung, sie können bezaubern und erschrecken, faszinieren und bannen. Diese Erfahrung machen Menschen nicht nur mit >auratischen< oder >authentischen< Kunstwerken, auch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit scheinen Dinge ein Eigenleben zu führen. Nachdem konstruktivistische Zugänge versuchten, ihnen genau dieses auszutreiben, kehrt es seit einiger Zeit wieder: in der Rede von der Aktivität der Objekte und der Macht der Dinge.

PHANTASMAGORIE STATT FETISCH

Zur modernen Signatur der Dinge

Christine Blättler

Dinge besitzen eine Ausstrahlung, sie können bezaubern und erschrecken, faszinieren und bannen. Diese Erfahrung machen Menschen nicht nur mit ›auratischen‹ oder ›authentischen‹ Kunstwerken, auch im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit scheinen Dinge ein Eigenleben zu führen. Nachdem konstruktivistische Zugänge versuchten, ihnen genau dieses auszutreiben, kehrt es seit einiger Zeit wieder: in der Rede von der Aktivität der Objekte und der Macht der Dinge. Dies lässt sich mit der Vokabel ›Fetischismus‹ ideologiekritisch brandmarken oder kulturtheoretisch verherrlichen. In diesem Beitrag wird ein anderer Weg beschritten. Zu Beginn konstatiert er eine Sehnsucht nach dem unmittelbaren Gegebensein der Dinge und präsentiert sodann einen Zugriff, der diesen Befund berücksichtigt, ohne auf den Bereich des Sakralen zurückzugreifen: sei dies in magischer, mythischer oder fetischistischer Form. Vielmehr baut er auf die Phantasmagorie, die sich im Profanen ansiedelt und es erlaubt, systematisch Ästhetik und Ökonomie, Technik und Politik aufeinander zu beziehen. Die Ausführungen laufen auf die These hinaus, dass sich mit der Phantasmagorie eine kritische Alternative zum Fetisch formulieren lässt, welche die profane Moderne mit ihren produktiven Möglichkeiten und Risiken in all ihrer Ambivalenz auf den Begriff zu bringen vermag.

1. WARENFETISCHISMUS

Zu Walter Benjamins Lieblingsdingen zählten kleine Glaskugeln, in denen es schneit, wenn man sie schüttelt. Als Sammler hatte er es vornehmlich mit toten Dingen zu tun. Wie die Naturforscher sammelte Benjamin kulturelle Objekte, als seien sie Zeichen vergangenen natürlichen Lebens, er liebte die nicht mehr lebendigen, »versteinerten,

erfrorenen oder obsoleten Bestandstücke der Kultur«.¹ Dabei warf er einen Blick auf die Kultur und ihre Gegenstände, der dem Nietzsches auf Moral und Religion ähnelt: einen naturgeschichtlichen Blick. Auch Lebendiges betrachtete Benjamin so, als sei es »längst vergangen«. Darin drückt sich eine Liebe zur Materialität und eine Skepsis bezüglich ihrer Gegenwart und Lebendigkeit aus. Der skeptisch liebende Sammler unterscheidet sich vom Mythologen des Alltags, der den Mythos als semiologisches System bestimmt: Jedes geschlossene und stumme Ding kann gesellschaftlich mit Bedeutungen belebt, jedes geschichtlich entstandene Objekt als natürlich und unveränderlich imaginiert werden.² Dass Dinge lebendig sind, wird dann verdächtig, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Hegel den Begriff der ›zweiten Natur‹ als menschliche Setzung³ bestimmt und wie Marx den Warenfetischismus auf die Vergegenständlichung sich selbst entfremdeter menschlicher Verhältnisse zurückführt. Vor diesem Hintergrund scheinen die Dinge nur lebendig zu sein.

Marx war dies bekanntlich Anlass zu Kritik. Hierbei geriet ihm der Fetisch zur dominanten Metapher, mit der er das Eigenleben der Ware charakterisierte und so einen spezifischen Begriff prägte:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen.⁴

Beim Fetisch handelt es sich um einen meist von Menschen selbst verfertigten Gegenstand, der wegen seiner magischen Wirkungsmacht als Sitz von Geistern verehrt wurde; er gehört einem sakralen Zusammenhang an. Marx diente der Fetisch dazu, das quasi-religiöse und quasi-magi-

1 Theodor W. Adorno, »Charakteristik Walter Benjamins«, in *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), X, S. 238-53 (S. 242-43).

2 Vgl. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, hg. v. Friedrich Nicolin u. Otto Pöggeler (Hamburg: Meiner, 1991), § 410, § 384.

4 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in *MEW*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus des ZK der SED (Berlin: Dietz, 1984), XXIII, S. 86.

sche Verhältnis zu beschreiben, das er zwischen Menschen und Waren beobachtete. Das Geheimnisvolle der Warenform sah er darin, dass sie die Vermittlung durch menschliche Arbeit verdeckt, diese dafür als eigenen Charakter des Gegenstands vorstellt. Der Fetischismus steht nicht im Zentrum seiner Analyse der modernen kapitalistischen Gesellschaft; der Fetischcharakter der Ware stellt vielmehr den Ausgangspunkt dar, von dem aus er versucht, die historisch spezifische Dynamik der modernen Gesellschaft zu beschreiben. Moishe Postone betont, dass Marx' Analyse der Warenform und des Kapitals weder überhistorisch zu verstehen ist noch als Kritik vom Standpunkt seitens der Arbeiterschaft: »Rather, it is a theory of a historically specific abstract form of social mediation«.⁵ Nach Marx sind die gesellschaftlichen Beziehungen durch Arbeit vermittelt, und zwar nicht nur zwischen Subjekten und Objekten, sondern auch zwischen den Subjekten selbst. Der Ware als grundlegender gesellschaftlicher Form der kapitalistischen Moderne kommt eine materielle und soziale Dimension zu. Sie umfasst sowohl Tausch- als auch Gebrauchswert. Deren statische Opposition, die häufig im Verweis auf Marx' Theorie festgestellt wird, weist Postone zurück. Er analysiert eine »komplexe immanente Dynamik«,⁶ in welcher der scheinbar ahistorische Gebrauchswert aller Güter selbst ein gesellschaftliches Phänomen darstellt. Entsprechend kann auch der Fetisch der Geschichtlichkeit der Warenform nicht entgehen.

Seltsamerweise widmet Jacques Derrida dieser historischen Dimension des Warenfetischismus in *Spectres de Marx (Marx' Gespenster)* keine Aufmerksamkeit, und auch die Beiträge seitens der Kritischen Theorie und der daran anschließenden neuen Marx-Lektüre nimmt er nicht zur Kenntnis.⁷ Stattdessen interessiert sich Derrida für den

5 Moishe Postone, »Deconstruction as Social Critique: Derrida on Marx and the New World Order«, *History and Theory*, 37 (1998), S. 370-87 (S. 385).

6 Ebd.

7 Wie Postones Arbeiten weisen diese beiden Ansätze den orthodoxen dialektischen Marxismus zurück und untersuchen das Phänomen der gesellschaftlichen Struktur und des Warenfetischismus als spezifisch historische Konfiguration; vgl. Helmut Reichelt, *Neue Marx-Lektüre. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Logik* (Hamburg: VSA, 2008); Michael Heinrich, *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition* (Hamburg: VSA, 1991); Ingo Elbe, »Soziale Form und Geschichte. Der Gegenstand des Kapital aus der Perspektive neuerer Marx-Lektüren«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58.2 (2010), S. 221-40.

Aspekt des Unheimlichen an der Warenform und kritisiert damit den orthodoxen Marxismus. Er liest Marx mit einem besonderen Sinn für Spukgestalten, vom Gespenst des Kommunismus über den Alp toter Geschlechter bis zum Fetischcharakter der Ware. Derrida liebt sie, und iterativ, unzeitgemäß und unzeitig, wie sie sind, sind sie ihm politisch unabdingbar. Geister kehren wieder wie Phantasmen. Wer sie abwehrt, wird von ihnen heimgesucht. Wer sie willkommen heißt, kann sich mit ihnen über alle Zeitgrenzen hinweg verbünden. Derridas Marxlektüre scheint eine spektrale Gemeinschaft über die Generationen hinweg zu empfehlen. Den Fetisch hält er für ein Gespenst unter anderen, alle verbunden durch das Konzept der Spektralität. In seiner Studie verwendet Derrida das Gespenst als Schlüsselbegriff, um seine grundlegende Kritik an der Präsenz zu markieren, denn Gespenster sind per Definition jenseits der Gegenwart, sie kommen aus der Vergangenheit oder aus der Zukunft. Derrida engagiert sich für einen bestimmten Geist von Marx und ruft zu einem ethischen und politischen Imperativ auf: »keine Zukunft ohne Marx«. ⁸

2. EINE FRAGE DER MODERNITÄT

Der Ansatz hier greift nicht auf die relationale Zeitbezeichnung von modern zurück, die eine Aktualitätsgrenze markiert, sondern auf Moderne als Epochenbegriff für »jenes Zeitalter, das die Dimension der Zukunft und die Idee des Fortschritts entdeckt und das Neue absolut gesetzt hat«; ⁹ als dessen Beginn gilt die Zeit um 1800. Die Epoche der Moderne beschränkt sich nicht auf die Ideen der Aufklärung. Vielmehr gehören dazu auch Gegenbewegungen, die sich mit dem Begriff der Romantik umfassen lassen. Die Domänen von Kunst und Eros, die romantisch die Fragen nach Einheit, Ganzheit und Sinn ausdrückten, sind weder aus der Moderne ausgelagert noch verhalten sie sich zu ihr komplementär oder korrespondieren mit ihr. Vielmehr sind sie Teil der

8 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 29.

9 Cornelia Klinger, »Modern/Moderne/Modernismus«, in *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., 7 Bde. (Stuttgart: Metzler, 2002), IV, S. 121-67 (S. 122).

Moderne selbst.¹⁰ Was Hegel als bürgerliche und kapitalistische Gesellschaft in ihrem Gesamtzusammenhang analysiert und beschreibt,¹¹ zeigt sich im Alltag sehr vieler Menschen in seiner kruden ausbeuterischen Form. Rationalisierung, Technisierung und Industrialisierung zeitigen neue Zumutungen, und gesellschaftliche Enttäuschung, Unzufriedenheit und Widerstand artikulieren sich in diesem Rahmen. Intellektuell bahnen sich die unterdrückten Bedürfnisse und Wünsche in sozialkritischen Analysen und theoretischen Entwürfen, revolutionären Programmen und utopischen Bildern verschiedene Wege.

Das Nachdenken darüber, was Moderne heißt, was es heißt, modern zu sein, reflektiert die damit verbundenen Probleme immer auch begrifflich. Wenn heute mit Fetischismus eine andere Theorie der Moderne vorgelegt wird, entkommt auch sie den begrifflichen Schwierigkeiten nicht. Der Fetisch drückt in nahezu exemplarischer Weise eine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit aus. Indem ein Subjekt einem Objekt Kräfte zuschreibt, verkörpert das Objekt Glauben, Normen und Werte des Subjekts und bringt es in die Position des Fetischisten. Plötzlich scheinen Dinge auch etwas mit Menschen zu tun zu haben und nicht nur Menschen mit ihnen. Aktuell baut Hartmut Böhme eine ganze Kulturtheorie auf dem Fetischbegriff auf. Der Fetisch dient ihm dabei als Modell für die entfremdete Moderne, in religiöser, ökonomischer, konsumorientierter und sexueller Hinsicht.¹² Böhme befindet, dass menschliche Gruppierungen Erfahrungen benötigen, die über sie selbst hinausgehen, die einzelnen Menschen transzendieren und Bindekräfte zwischen ihnen mobilisieren; davon leitet er ab, dass die modernen Menschen auch fetischistische Praktiken und Erfahrungen brauchen, damit sie ihre Welt begeistern und magisch werden lassen können – neben der Vernunft, nicht gegen sie. Laut Böhme macht der Widerspruch zwischen Vernunft und Fetischismus, der nicht aufgehoben zu werden braucht, den Charakter der Moderne aus. Der Fetisch wird ihm dabei zu einem romantisch-positiv besetzten Begriff, der Sinn stiften, Gemeinschaft konstituieren und gültige Verbindlichkeiten schaffen soll.

10 Cornelia Klinger, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (München: Hanser, 1995).

11 Besonders Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Naturrecht und Staatswissenschaft*, hg. v. Helmut Reichelt (Frankfurt/Main: Ullstein, 1972).

12 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006), S. 20.

In den späten 1930er Jahren verfolgten die Mitglieder des Pariser ›Collège de sociologie‹ ein ähnliches Anliegen, als sie eine ›sociologie sacrée‹ etablieren wollten. Gegen die moderne Vereinzelung suchten sie nach Praktiken, die ihren Wert darin hatten, dass sie Gemeinschaft stifteten, ohne rational oder theologisch begründet beziehungsweise erfassbar zu sein. Um das Feld des Sozialen nicht dem Faschismus zu überlassen, sollten das Mythische, Traumhafte und Unbewusste erkundet sowie neu und anders relevant gemacht werden.¹³ So strebten die Collégiens danach, einen ›progressiven‹ Gegenmythos zum ›regressiven‹ Mythos der Nationalsozialisten zu konstituieren und zu praktizieren. Auch Walter Benjamin, selber beschäftigt mit Fragen des sozialen Unbewussten, ging zu den Treffen des Collège, blieb dem Unternehmen gegenüber jedoch ambivalent, geprägt von Anziehung und Abstoßung. Pierre Klossowski, der Übersetzer von Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), benennt deutlich den Streitpunkt, über den keinerlei Verständigung möglich war:

Walter Benjamin hielt uns seine Schlussfolgerungen entgegen, die er aus der Analyse der deutschen bürgerlich-intellektuellen Entwicklung zog; die ›metaphysische und poetische Überbietung des Nichtkommunizierbaren‹ (das die Antinomien der kapitalistisch-industriellen Gesellschaft funktionalisierte) hätte das günstige psychische Terrain für die Verbreitung des Nazismus vorbereitet. Er versuchte nun, seine Analyse auf unsere eigene Situation anzuwenden. Diskret wollte er uns auf unsere ›schiefe Bahn‹ aufmerksam machen: trotz dem Anschein von Unvereinbarkeit riskierten wir, im Interesse eines reinen und einfachen ›präfaschistoiden Ästhetizismus‹ zu agieren.¹⁴

Dabei attestiert Klossowski Benjamin, dass er durchaus gut daran tat, die Collégiens vor möglichen Entgleisungen zu warnen.

Das Collège reagierte auf kollektive Wünsche und Ängste der kapitalistischen Moderne, die sich gesellschaftlich ausdrücken. Sie sollen ernst genommen werden; die Frage ist allerdings, wie sie analysiert

13 Für die einzelnen Dokumente siehe *Collège de sociologie (1937-1939). Textes*, hg. v. Denis Hollier (Paris: Gallimard, 1979); vgl. Peter Bürger, *Ursprung des postmodernen Denkens* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000); Stephan Moebius, *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de sociologie (1937-1939)* (Konstanz: UVK, 2006).

14 Pierre Klossowski, »Entre Marx et Fourier«, *Le Monde*, 31.5.1969, supplément au numéro 7582, S. IV; Übersetzung von C.B.

und beschrieben werden können. Hier soll versucht werden, diese Wünsche und Ängste weder allein ideologiekritisch noch unkritisch affirmativ anzugehen. Beide Varianten funktionieren vornehmlich über den Mythos, so auch die kritische ›Dialektik der Aufklärung‹. Barthes greift ebenfalls auf den Mythos zurück, wenn er dem entpolitisierten kollektiven Imaginären einen strukturellen Charakter zuschreibt. Mythos wie Fetisch gehören der sakralen Ordnung an, werden konnotiert mit Gewalt und Verkennung und implizieren eine ahistorische gesellschaftliche Struktur, die geprägt ist durch Zwang und undurchsichtige Verhältnisse – die Frage bleibt, ob dies überhaupt anders beschrieben werden kann. Die Aufmerksamkeit für sozialgeschichtliche, materialästhetische und technische Aspekte der Wirklichkeit kann hier einen anderen Denkraum eröffnen.

3. DIE PHANTASMAGORIE ALS ERKENNTNISMEDIUM

Die Phantasmagorie gilt heute als romantische Leitmetapher, um das neue Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts anschaulich zu machen.¹⁵ Der Terminus tauchte gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris auf und ging auf eine damals neue Technologie zurück: Mit ihm wurden die neuartigen Darbietungen der ›Laterna magica‹ benannt. Die technische Apparatur wurde nun vor dem Publikum versteckt, und mit Hilfe von Spiegeln, Musik, Rauch, Elektrizität, Stimmenprojektion und anderen theatralischen Mitteln stellte man spukartige Effekte her. Die so produzierten Trugbilder erlangten schnell große Popularität, und die Zauberlaterne avancierte zum Massenmedium des 19. Jahrhunderts.¹⁶ Die phantasmagorischen Inszenierungen entstanden nicht zufällig nach der französischen Revolution und damit durchaus in aufklärerischer Manier: So sollten keine Geister gezeigt werden, vielmehr sollten gezielt künstliche

15 Terry Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 155; Margaret Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993), S. 239.

16 Zu Entstehung und Technik der Phantasmagorie siehe Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma* (Paris: Editions Nathan, 1994), S. 135-68. Max Milner untersuchte die Beziehung zwischen Optik und Phantastik: Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (Paris: PUF, 1982).

Trugbilder inszeniert werden, mit dem Ziel, Staunen zu erregen und Unterhaltung zu bieten. Dabei wurde eine komplexe Spannung erzeugt: zwischen dem, was das Publikum rational wusste, und dem, was es mit seinen eigenen Augen sah, oder komplizierter: was es zu wissen meinte und was es fürchtete, könne wirklich sein.¹⁷ Freud sah den Effekt des Unheimlichen gerade aus dieser Spannung heraus entstehen und führte ihn auf animistisch-magische Reste zurück (im Unterschied zu verdrängten infantilen Komplexen).¹⁸

Das Phänomen der Phantasmagorie eröffnet eine Perspektive, die es erlaubt, sich mit den sozialen und affektiven, historischen und materiellen, ästhetischen und technischen Aspekten der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, ohne auf den Fetisch zurückzugreifen. Bei Benjamin vermag sie diese Aspekte zu bündeln; dabei bleibt sie dem Bereich des Profanen zugeordnet, in dem das Politische angesiedelt ist. Auch hier steht die Warenförmigkeit des Lebens im Fokus, in der die Waren die Menschen unmittelbar sinnlich zu bannen scheinen. So verwendet schon Marx im *Kapital* (1867) den Terminus der Phantasmagorie alternativ zum Fetisch, um damit die Ware zu charakterisieren:

Es ist nur das bestimmte Verhältnis der Menschen selbst, welche hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt [...]. Dies nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der daher von der Warenproduktion unzertrennlich ist.¹⁹

Dass die Dinge lebendig zu sein scheinen,²⁰ war Benjamin im Unterschied zu Marx nicht allein Anlass zu ökonomischer Kritik, sondern zugleich Ausdruck eines ästhetischen Potentials: Die Dinge üben einen

17 Tom Gunning, »Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters« (2004) <www.mediaarthistory.org/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf> [Zugriff: 17.09.2010], S. 1-17 (S. 7) u. Tom Gunning, »Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus«, in *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, hg. v. André Gaudreault, Catherine Russell u. Pierre Véronneau (Lausanne: Payot, 2004), S. 31-44.

18 Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud, 17 Bde. u. 1 Registerband u. 1 Nachtragsband (Frankfurt/Main: Fischer, 1999), XII, S. 227-68, besonders S. 262.

19 Marx, *Das Kapital*, S. 86-87.

20 Vgl. dazu Marx' Beispiel des Tisches: »sobald er als Ware auftritt«, steht er »nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren

Zauber auf die menschliche Wahrnehmung aus. Das Frankreich des 19. Jahrhunderts stellt einem Erforscher der Moderne besonders reiches Material zur Verfügung. Benjamin beabsichtigte, eine analoge Studie für die Moderne zu unternehmen, wie er sie für das Barock in seinem Trauerspielbuch vorgelegt hatte. Während dieses eine abgeschlossene Monographie ist, blieb das andere Vorhaben ein unabgeschlossenes Projekt, erhalten in Form eines riesigen Konvolutes von Fragmenten und Notizen, das posthum als *Passagen-Werk* herausgegeben wurde. Sowohl die analoge Intention wie die unterschiedliche Form sind hier von Bedeutung. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* wurde von Benjamin als philosophische Arbeit verfasst, programmatisch dargelegt in der ›Erkenntniskritischen Vorrede‹. Diese explizit philosophische Intention findet sich auch in den Exposés und im Konvolut N der Passagenarbeit.

Wenn Benjamin Phänomene als Phantasmagorien betrachtet, erlaubt ihm dies, sie in ihren gesellschaftlichen Auswirkungen wie auch in ihrer epistemologischen Dimension zu studieren, da es um die Möglichkeit von Wahrnehmung und Erfahrung als solcher geht. Im Unterschied zu Michael Jennings, der die Phantasmagorie bei Benjamin für ein analytisches Werkzeug hält, welches den Begriff der Ware ersetzt,²¹ soll hier der phantasmagorische Charakter der Warenform als ein ihr inhärenter Aspekt verstanden werden. Benjamin schreibt über die wahrenproduzierende Gesellschaft: »Das Bild, das sie so von sich produziert und das sie als ihre Kultur zu beschriften pflegt, entspricht dem Begriffe der Phantasmagorie.«²² Am Begriff der Phantasmagorie lässt sich der wesentliche Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Exposé des *Passagen-Werks* festmachen. Während Benjamin in der ersten Fassung von 1935 noch mit dem Begriff des Traums arbeitete, wurde dieser in der zweiten von 1939 durch den der Phantasmagorie ersetzt.²³ Damit wurde für die Passagenarbeit in theoretischer Hinsicht noch einmal ein anderer Akzent gesetzt. »Die von diesen Phantasmagorien beherrschte

Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne«; ebd., S. 85.

21 Michael Jennings, »On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book«, *boundary 2*, 30.1 (2003), S. 89-104 (S. 96 u. 103).

22 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991), V, S. 822. Im Folgenden zitiert als GS zusammen mit der Bandzahl.

23 Cohen, *Profane Illumination*, S. 229-31.

Welt ist – mit einem Schlüsselwort, das Baudelaire für sie gefunden hat – die Moderne.«²⁴ Schon an der Baudelaire-Arbeit kritisiert Adorno eine Unmittelbarkeit sinnlicher Präsenz, ihm scheint es in Benjamins Ansatz an dialektischer Vermittlung zu mangeln.²⁵ Später hebt Adorno eine Eigenheit Benjamins hervor, dem Materialität und Sinnlichkeit für seine politische Philosophie unabdinglich waren:

Philosophie eignet den Warenfetischismus sich selber zu: alles muss ihr zum Ding sich verzaubern, damit sie das Unwesen der Dinglichkeit entzaubere. So gesättigt ist dies Denken mit Kultur als seinem Naturgegenstand, daß es der Verdinglichung sich verschwört, anstatt ihr unentwegt zu widersprechen. Das ist der Ursprung von Benjamins Neigung, seine geistige Kraft an ganz Entgegengesetzte zu zedieren, wie sie in der Arbeit über das ›Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ den extremsten Ausdruck fand.²⁶

Vermittlung fehlt bei Benjamin allerdings nicht, vielmehr kann sie in einem weiteren Sinn medial verstanden werden. Dies kommt zum einen im Stellenwert der Technik zum Ausdruck, zum anderen darin, wie das phantasmagorische Bild zu einem Erkenntnismedium wurde. Benjamins Begriff der Phantasmagorie lässt sich nicht zuletzt als Kritik daran verstehen, wie Basis-Überbau-Verhältnisse marxistisch beschrieben wurden. Wenn er mit der Phantasmagorie implizit an die ›Laternamagica‹-Vorführungen anknüpft, eröffnet er ein Feld, das die Vermitteltheit von Apparat und Repräsentation, Realität und Imagination ins Spiel bringt.²⁷ So wurde einer einfachen Projektion oder Reflektion der objektiven Welt eine Absage erteilt, und im Gegenzug wurde es möglich, gerade die Phantasmagorie als Ausdruck dieser objektiven Welt zu verstehen, vermittelt durch imaginative Prozesse. Benjamin ging diese

24 Benjamin, *GS V*, S. 1258.

25 »Die ›Vermittlung‹, die ich vermisse, und verdeckt finde durch materialistisch-historiographische Beschwörung, ist nun aber nichts anderes als eben die Theorie, die Ihre Arbeit ausspart.« Zudem machte Adorno eine tendenziell »stauende Darstellung der bloßen Faktizität« zum Vorwurf; Theodor W. Adorno, »Brief an Benjamin vom 10. November 1938«, in Walter Benjamin, *GS I*, S. 1093-1101 (S. 1096).

26 Adorno, »Charakteristik Walter Benjamins«, S. 239.

27 Vgl. in diesem Zusammenhang zur Camera obscura Falko Schmieder, *Ludwig Feuerbach und der Eingang der klassischen Fotografie* (Berlin: Philo, 2004), S. 216-61. Benjamin führte die »Expériences fantasmagoriques« im Konvolut Q an (vgl. Benjamin, *GS V*, S. 655).

Fragen in einer Zeit an, in der die Aufgabe des Kritikers nicht mehr allein die vernünftige Entmystifizierung sein konnte. Dem dialektischen Bild, das er (zuvor schon) als Begriff eingeführt hatte, eignete die wichtige Dimension, die traditionellen Grenzen der Repräsentation zu überschreiten. Die Phantasmagorie überschritt sie weiter, während sie den epistemologischen Anspruch des dialektischen Bildes beerbte.²⁸ Als von und für Menschen hergestelltes technisch-ästhetisches Phänomen gehört die Phantasmagorie dem Bereich des Profanen an. Mit ihr lässt sich über die Technik ein philosophischer Begriff mit politischem Gehalt bestimmen.²⁹

4. TECHNIK UND PROFANE VISIONEN

Mit drei Autoren, die Technik und seltsame Naturgesetze, Gesellschaft und Kosmos miteinander verbinden, beschäftigte sich Benjamin zu unterschiedlichen Zeiten. In der Passagenarbeit, in der ihre Wege verschlungen zusammen kommen, bezeichnet er sie auch als Phantasmagorien. Angefangen hatte Benjamin mit Scheerbarts Asteroidenroman *Lesabéndio* (1913), im Paris der 30er Jahre entdeckte er die kosmologischen ›Phantastereien‹ von Fourier aus dem frühen 19. Jahrhundert, und zuletzt, 1937, grub er *L'éternité par les astres* (1872) von Blanqui aus. Eine Triade in nicht-chronologischer Folge: kosmologische Visionen, mit einem Materialismus, »der viel körperlicher war als derjenige der Philosophen«.³⁰ An ihnen soll gezeigt werden, wie die Phantasmagorie auch in einer metaphorischen Wendung ihren technischen, profanen und öffentlich-gesellschaftlichen Charakter behält.

Die wichtige Rolle von Scheerbart für Benjamins politische Philosophie und der Stellenwert der Technik darin wurden bereits differen-

28 Cohen, *Profane Illumination*, S. 251 u. 256.

29 Vgl. zur »Umwälzung der Kategorien«, durch die Benjamin die theologische Deutung des Kapitalismus als Religion durch eine philosophisch-politische ersetzte: Detlev Schöttker, »Kapitalismus als Religion und seine Folgen. Benjamins Deutung der kapitalistischen Moderne zwischen Weber, Nietzsche und Blanqui«, in *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, hg. v. Bernd Witte u. Mauro Ponzi (Berlin: Erich Schmidt, 2005), S. 70-81 (S. 80).

30 Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Torino: Einaudi, 1980), S. 304; Übersetzung C.B.

ziert und ausführlich dargestellt.³¹ Diese Rolle kann jedoch genauso für Fourier und Blanqui beansprucht werden. Sie alle präsentieren in ihren Werken ›profane Ordnungen‹, den im weitesten Sinne Bereich des Politischen im Unterschied zu dem des Religiösen. Der Zugang über das Profane kann auf Forschungen zum Surrealismus bauen, sowohl bei Benjamin selbst wie in der Forschungsliteratur;³² im »Sürrealismus«-Essay arbeitet Benjamin das Konzept der profanen Erleuchtung aus. Margaret Cohen fokussiert auf den »modernen Materialismus« und den »Gothic Marxism« von André Breton, darin sieht sie die ersten Bemühungen, Freuds Erforschung des Irrationalen auf marxistisches Denken anzuwenden.³³ Laut Cohen spielte Bretons Materialismus für Benjamins eigenes Denken eine entscheidende Rolle.³⁴ Beide beschäftigten sich mit Formen sinnlicher Phänomenalität und deren Wahrnehmung. Davon zeugt Benjamins Aufmerksamkeit für geschichtliche Objekte in ihrer Materialität, wie Eisenbahnen, Puppen oder schriftliche Zeugnisse. Sie illustrieren keine Theorie, vielmehr nimmt von ihnen die Erkenntnis ihren Ausgang.

Uwe Steiner brachte Benjamins Interesse an Scheerbarts *Lesabé-ndio* auf die Formel von der Technik als »Mittel gewaltloser, ›zivilisierter Übereinkunft‹.«³⁵ Der ›wahre Politiker‹ ist sich bewusst, dass die Menschheit »an der Technik nicht einen Fetisch des Untergangs, sondern einen Schlüssel zum Glück« hat.³⁶ Mit seinem Verständnis von Technik und Medientechnik erweist sich Benjamin »nicht als Vorläufer von McLuhan, sondern als Schüler von Marx«.³⁷ Wenn er versucht, der Technik im Politischen ihren Ort zu geben, macht er das differenziert und dialektisch. Die Technik unterwerfe »das menschliche Senso-

31 Uwe Steiner, »Der wahre Politiker. Walter Benjamins Begriff des Politischen«, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 25.2 (2000), S. 48-92.

32 Walter Benjamin, »Der Sürrealismus«, in *GS II*, S. 295-310; dazu Cohen, *Profane Illumination*; Karlheinz Barck, »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in *Benjamin Handbuch*, hg. v. Burkhardt Lindner (Stuttgart: Metzler, 2006), S. 386-99.

33 Cohen, *Profane Illumination*, S. 2.

34 Ebd., Kap. 5.

35 Steiner, »Der wahre Politiker«, S. 79.

36 Walter Benjamin, »Theorien des deutschen Faschismus«, in *GS III*, S. 238-50 (S. 250).

37 Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien* (München: Raben, 1990), S. 92.

rium einem Training komplexer Art«. ³⁸ Dabei kann die Übung immer umschlagen, sie kann das Subjekt im Umgang mit Apparaten trainieren oder unterwerfen. ³⁹ Dies widersetzt sich einem Verständnis, das von der körperlichen Projektion ausgeht und das Technische, im Sinne einer Extension des Menschen, als Rückbindung an den menschlichen Körper versteht. ⁴⁰ Auch widersetzt es sich jedem linearen Fortschrittsdenken. Technik wird nicht nur als Instrument verstanden, das bestimmten Zwecken dienen soll. Weder lässt sich das binäre Schema von Mittel und Zweck noch dasjenige von Natürlichkeit und Künstlichkeit aufrechterhalten. Vielmehr macht Benjamin aufmerksam auf die Herausforderung im Umgang mit der Technik, die durch Üben erreichte Geschicklichkeit erfordert, um ihren befreienden Anspruch einlösen und in die Nähe der ›poiesis‹ rücken zu können.

Wenn Benjamin in der Passagenarbeit die Revolution als eine »Innervation der technischen Organe des Kollektivs« bezeichnet, vergleicht er sie mit der explosionsartigen Verbreitung der Fourier'schen *phalanstères*. ⁴¹ Die Menschheit kann mit ihrem Leib anders umgehen als die Massen, die im Faschismus mobilisiert werden. ⁴² Den innersten Anstoß von Fouriers Utopie sieht Benjamin »im Auftreten der Maschinen«, ⁴³ in den Kombinationen der Fourier'schen Leidenschaften »primitive Analogiebildungen zur Maschine im Material der Psychologie. Diese Maschinerie aus Menschen produziert das Schlaraffenland, das uralte Wunschsymbol, das Fouriers Utopie mit neuem Leben erfüllt hat.« Es handelt sich hier weder um technischen Determinismus noch Fortschrittsglauben; vielmehr benennt Benjamin historisch neue Möglichkeiten der Menschen, während er gleichzeitig die damit einhergehen-

38 Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in *GS I*, S. 605-53 (S. 630).

39 Vgl. Christoph Menke, »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, hg. v. Axel Honneth u. Martin Saar (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 283-99.

40 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).

41 Benjamin, *GS V*, S. 777.

42 Vgl. zu entsprechenden Ausführungen Benjamins über das Kino: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (erste Fassung), in *GS I*, S. 431-508; zweite Fassung in *GS VII*, S. 350-84.

43 Benjamin, *GS V*, S. 47.

den neuen Herausforderungen bedenkt. Diesen Punkt markiert er einmal mit der Formel von der ›zweiten Technik‹. Anders als die ›erste Technik‹ suche diese nicht mehr länger die Natur zu beherrschen, sondern strebe nach einem Zusammenspiel von Natur und Menschheit.⁴⁴ Bei Scheerbart wie Fourier macht sich ein Pathos der Technik bzw. Maschine bemerkbar. Sie geben eine Vorstellung davon, wie Technik sein könnte – wenn sie sich nicht wie im Krieg nur als ›riesenhaftes Mittel‹ mit ›winziger moralischer Erhellung‹ verbinden und den Beweis liefern würde, dass »der Versuch eines harmonischen Zusammenspiels von Menschheit und Technik gescheitert« sei.⁴⁵ In Fouriers Werk sieht Benjamin das erste historische Dokument, das eine Technik im Sinne der ›zweiten Technik‹ fordert, um ihrem befreienden Potential gerecht zu werden.

Blanqui kommt die Rolle des Skeptikers zu. Auch bei ihm manifestiert sich die Technik als Mechanik, er entwickelt jedoch im Unterschied zu Fourier eine desillusionierte Vision, in der das Subjekt unterworfen wird. Benjamin zieht den Schluss: »Diese hoffnungslose Resignation bildet das letzte Wort des großen Revolutionärs. Das Jahrhundert hat den neuen technischen Möglichkeiten nicht mit einer neuen gesellschaftlichen Ordnung zu entsprechen vermocht.«⁴⁶ Der Berufsrevolutionär Blanqui weist die Idee des Fortschritts zurück, ohne der politischen Aktion abzusagen. Trotz der düsteren Konklusion konnte das 19. Jahrhundert Not und Hoffnung, Empörung und Enthusiasmus in revolutionären Ideen und Praktiken Ausdruck geben. Und es vermochte ebenso über das Moment der Technik Ängste und Wünsche wirkungsvoll zu visualisieren – dafür ist die Phantasmagorie sowohl als technische und ästhetische Inszenierung wie in ihrer übertragenen Form ein anschauliches Beispiel.

44 Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (zweite Fassung), S. 359f; vgl. Irving Wohlfarth, »Walter Benjamin and the Idea of a Technological Eros. A Tentative Reading of *Zum Planetarium*«, in *Perception and Experience in Modernity*, hg. v. Helga Geyer-Ryan, Paul Koopman u. Klaas Yntema (Amsterdam: Rodopi, 2002), S. 67-109; Astrid Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway* (Berlin: Vorwerk 8, 2007), S. 256-60. Benjamin arbeitete die Formel nicht weiter zum Konzept einer ›zweiten Technik‹ aus; hier wird sie lediglich zu seinen an anderer Stelle unternommenen Überlegungen zur Technik in Beziehung gesetzt.

45 Benjamin, »Theorien des deutschen Faschismus«, S. 238.

46 Benjamin, *GS V*, S. 1257.

5. ZAUBER ALS KRITIK

Die Phantasmagorie kann auch als kritisches Werkzeug dienen. Sie enthält sowohl ein verzauberndes wie ein entmystifizierendes und aufklärendes Element. Es ist gerade dieser doppelte Charakter, der die Phantasmagorie nicht nur zu einem modernen und profanen, sondern auch zu einem kritischen Begriff macht. In der Moderne kann sie eine Alternative zum magischen Fetisch bieten. Terry Castle bezeichnet die Phantasmagorie als »the most delirious-sounding of English words«, das die Sprache des Unheimlichen in die Köpfe transportieren würde, da es kraftvolle atavistische Assoziationen des Magischen und Übernatürlichen mit sich trage.⁴⁷ Doch zugleich lässt sich sagen, dass der Phantasmagorie und den mit ihr verbundenen Phänomenen ein Potential eignet, mit dem die Moderne selbst auf den Begriff gebracht werden kann. Einerseits markiert sie die dialektische Bewegung von Ent- und Verzauberung, andererseits expliziert sie die technische Dimension mit ihren ästhetischen und profanen Merkmalen.

Castle spricht von einem »metaphoric shift«, der vom äußerlichen und öffentlichen zum inneren und subjektiven Bereich führt: von den künstlich produzierten Geistererscheinungen zur trügerischen Bildlichkeit des subjektiv Mentalen. Von einem derartigen Wechsel, wie er im Genre der ›Gothic literature‹ beobachtet wird, kann bei Benjamin nicht die Rede sein. Seine Phantasmagorien bezeichnen Phänomene, in denen sich Imaginationen des Technischen manifestieren wie die neue Gesellschaftsordnung von Fourier oder die Kosmologie von Blanqui, sie markieren sowohl eine kollektive wie öffentliche Dimension. Anders als bei Castle zielt hier das Interesse weniger auf den psychischen und künstlerischen, sondern auf den gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Charakter der Phantasmagorie. Der Ansatz hier folgt Benjamin, der sich der gesellschaftlichen und historischen Signatur sowohl der Objekte wie auch der Subjekte und ihrer spezifischen Beziehungen bewusst war.

In der Moderne kann das verzaubernde und unheimliche ›Leben‹ der Dinge und Waren einerseits verstanden werden als menschengemacht, künstlich hergestellt. Die ›Magie‹ muss nicht mehr wie beim Fetisch von einem Gott, Geist oder Dämon ausgehen, nicht als übernatürlich, überzeitlich und vor allem nicht mehr als übersinnlich vorgestellt

47 Castle, *The Female Thermometer*, S. 141 u. 144.

werden, auch wenn das Resultat nicht weniger fatal und umfassend wirkt. Andererseits können sich die Menschen von einer Phantasmagorie gemeinsam ästhetisch verzaubern lassen, durch die Sinne und die damit verbundenen Wahrnehmungen und Erfahrungen. Eine derartige Verzauberung ist nicht mehr gebunden an mythischen und transzendenten Zwang und die entsprechende Angst wie in der sakralen Ordnung, sondern an die Bedingungen des modernen Kapitalismus. Angst und Zwang existieren weiterhin, doch auf einem historisch neuen Niveau, sie sind das Produkt einer anderen Konfiguration, die es zugleich erlaubt, ihren Ursprung in der profanen Ordnung des Politischen zu reflektieren. Die Aufgabe der Philosophie ist es, sich dieser Spannung auf theoretisch fruchtbare Weise zu stellen.

Der Begriff des Fetischs, sowohl in seiner ideologiekritischen wie affirmativen Verwendung, stellt Subjekte und gesellschaftliche Kollektive als passive und machtlose Einheiten vor. Demgegenüber macht der Begriff der Phantasmagorie Subjekte gerade auch als Akteure sichtbar, indem er die Frage nach ihrer Macht und Verantwortlichkeit stellt. Die Unmittelbarkeit im Verhältnis von Subjekten und Objekten, wie sie der Fetisch vorgibt, kann mit der Phantasmagorie verstanden werden als etwas, wonach Menschen sich sehnen und was sie zu erreichen versuchen, aber nicht als etwas, was es unabhängig von ihren Wünschen und Praktiken gibt. Die Technik der Phantasmagorie zeigt, wie Dinge und Verhältnisse hergestellt sind, dass sie eine Entstehungsgeschichte und eine materielle Realität im Diesseits haben. Und genauso wichtig ist der ›impact‹ dieser Spektakel auf die Wahrnehmung, über die Zauberkunst hinaus: Indem sie die Sinne in einer besonderen Art und Weise affizieren, transformieren und manipulieren, ermöglichen sie auch entsprechende Erfahrungen, welche die Vernunft herausfordern. Als profane Denkfigur erlaubt es die Phantasmagorie, die spezifisch moderne Spannung zwischen Entzauberung und Verzauberung auf den Punkt zu bringen und zugleich die Wirtschaftsform der Zeit als historische Signatur der Dinge zu markieren. Systematisch verbindet sie sinnliche Wahrnehmung und (künstlerische) Imagination, technische Herstellung, gesellschaftliche Relevanz und kritischen Anspruch.

Christine Blättler, »Phantasmagorie statt Fetisch: Zur modernen Signatur der Dinge«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 259-74
<https://doi.org/10.25620/ci-03_16>

QUELLENANGABEN

- Adorno, Theodor W., »Brief an Benjamin vom 10. November 1938«, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991), I, S. 1093-1101
- »Charakteristik Walter Benjamins«, in *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), X, S. 238-53
- Barck, Karlheinz, »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in *Benjamin Handbuch*, hg. v. Burkhardt Lindner (Stuttgart: Metzler, 2006), S. 386-99
- Barthes, Roland, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957)
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991), V
- Bolz, Norbert, *Theorie der neuen Medien* (München: Raben, 1990)
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006)
- Bürger, Peter, *Ursprung des postmodernen Denkens* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000)
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Torino: Einaudi, 1980)
- Castle, Terry, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny* (Oxford: Oxford University Press, 1995)
- Cohen, Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993)
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003)
- Deuber-Mankowsky, Astrid, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway* (Berlin: Vorwerk 8, 2007)
- Elbe, Ingo, »Soziale Form und Geschichte. Der Gegenstand des *Kapital* aus der Perspektive neuerer Marx-Lektüren«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 58.2 (2010), S. 221-40
- Freud, Sigmund, »Das Unheimliche«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud, 17 Bde. u. 1 Registerband u. 1 Nachtragsband (Frankfurt/Main: Fischer, 1999), XII, S. 227-68
- Gunning, Tom, »Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters« (2004) <<http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf>> [Zugriff: 17 September 2010], S. 1-17
- »Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus«, in *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, hg. v. André Gaudreault, Catherine Russell u. Pierre Véronneau (Lausanne: Payot, 2004), S. 31-44
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, hg. v. Friedrichhelm Nicolin u. Otto Pöggeler (Hamburg: Meiner, 1991)
- *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Naturrecht und Staatswissenschaft*, hg. v. Helmut Reichelt (Frankfurt/Main: Ullstein, 1972)

- Heinrich, Michael, *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition* (Hamburg: VSA, 1991)
- Hollier, Denis (Hg.), *Collège de sociologie (1937-1939). Textes* (Paris: Gallimard, 1979)
- Jennings, Michael, »On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book«, *boundary 2*, 30.1 (2003), S. 89-104
- Klinger, Cornelia, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (München: Hanser, 1995)
- »Modern/Moderne/Modernismus«, in *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., 7 Bde. (Stuttgart: Metzler, 2002), IV, S. 121-67
- Klossowski, Pierre, »Entre Marx et Fourier«, *Le Monde*, 31.5.1969, supplément au numéro 7582, S. IV
- Mannoni, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma* (Paris: Editions Nathan, 1994)
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in *MEW*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus des ZK der SED (Berlin: Dietz, 1984), XXIII
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964)
- Menke, Christoph, »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, hg. v. Axel Honneth u. Martin Saar (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003), S. 283-99
- Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (Paris: PUF, 1982)
- Moebius, Stephan, *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de sociologie (1937-1939)* (Konstanz: UVK, 2006)
- Postone, Moishe, »Deconstruction as Social Critique: Derrida on Marx and the New World Order«, *History and Theory*, 37 (1998), S. 370-87
- Reichelt, Helmut, *Neue Marx-Lektüre. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Logik* (Hamburg: VSA, 2008)
- Schmieder, Falko, *Ludwig Feuerbach und der Eingang der klassischen Fotografie* (Berlin: Philo, 2004)
- Schöttker, Detlev, »Kapitalismus als Religion und seine Folgen. Benjamins Deutung der kapitalistischen Moderne zwischen Weber, Nietzsche und Blanqui«, in *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, hg. v. Bernd Witte u. Mauro Ponzi (Berlin: Erich Schmidt, 2005), S. 70-81
- Steiner, Uwe, »Der wahre Politiker. Walter Benjamins Begriff des Politischen«, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 25.2 (2000), S. 48-92
- Wohlfarth, Irving, »Walter Benjamin and the Idea of a Technological Eros. A Tentative Reading of Zum Planetarium«, in *Perception and Experience in Modernity*, hg. v. Helga Geyer-Ryan, Paul Koopman u. Klaas Yntema (Amsterdam: Rodopi, 2002), S. 67-109