Zur dialektischen Profanität

in Benjamins *Über einige Motive bei Baudelaire*

Yasuyuki MIYAGI

Sonderdruck aus:

METROPOLE, 25.Bd.,
hrsg. vom Arbeitskreis für Germanistik
an der städtischen Universität Tokyo,
2002

Zur dialektischen Profanität

in Benjamins *Über einige Motive bei Baudelaire*

Yasuyuki MIYAGI

Was das Leben und die Arbeit des späten Walter Benjamin charakterisiert, ist der Übergang vom Akademismus zum Journalismus, das Leben im Exil und die Rezeption des Marxismus vor allem von Brecht. Die diese Faktoren vereinigende Arbeit ist bekanntlich das unvollendete *Passagen-Werk*. Um seine Aktualität unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen des Hochkapitalismus sichtbar zu machen, die heute vor allem als Medienästhetik erscheint und die also selbst auf die kommende Informationsgesellschaft verweist, scheint es am sinnvollsten, seine späten Arbeiten wie das *Passagen-Werk* zu analysieren.

Nun ist Baudelaire der Dichter, den Benjamin im *Passagen-Werk* vor allem bevorzugt; in Wirklichkeit hielt Benjamin die Arbeit über Baudelaire sogar für ein „Miniaturmodell" (I 1073)[1] des *Passagen-werks*. Im Lauf der Arbeit wurde sie aber zum Plan eines selbständigen Buches über Baudelaire: 1938 schrieb er als dessen zweiten Teil *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* in Skovsbostrand, d.h. bei Brecht, und versuchte es in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, der Zeitschrift vom Institut für Sozialforschung, zu veröffentlichen, aber vor allem wegen Adornos Kritik[2] konnte dies nicht verwirklicht werden; 1939 verfasste er den Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* und 1940 wurde er in der *Zeitschrift für Sozialforschung* publiziert.

---

[1] Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd.I-VII, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, F.a.M.,1972-1991 (zitiert als I-VII und die Seitenangabe).

[2] Vgl. Adornos Brief am 10. November 1938, in: *Theodor W. Adorno/Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, F.a.M., 1994, S.364-376.

(I 1064f.) Der zweite Aufsatz wird als der vollkommenere betrachtet und bezauberte auch Adorno so, dass er ihn nicht ohne Enthusiasmus lesen konnte.[3] Dieser Aufsatz fasst also nicht nur den Kerngedanken Benjamins zusammen, sondern auch die Konstellation, die er damals mit Freunden wie Brecht, Adorno und Horkheimer bildete.

Im folgenden wird versucht, durch die Interpretation dieses Motive-Aufsatzes dessen ästhetisch wichtigste Elemente darzustellen, und dabei wird der Schwerpunkt besonders darauf gelegt, in ihm dialektische Momente zu entwickeln, die für Benjamin notwendig waren, nicht nur damit seine Arbeit vom Institut für Sozialforschung aufgenommen wurde, sondern auch um die Möglichkeiten einer echten marxistischen Kunstkritik zu finden, zu der er – nach Adorno - weder in *Das Kunstwerk im Zeitalter in seiner technischen Reproduzierbarkeit* noch im ersten Baudelaire-Aufsatz gelangen konnte.

I

Im zweiten Baudelaire-Aufsatz stellt Benjamin zuerst die Rezeptionsbedingungen der Lyrik durch das Publikum in Frage. Er hält nämlich Baudelaire für einen Lyriker, der ihm nicht mehr vertraut. Denn nach Benjamin wurde die *Erfahrung*, die eigentlich zwischen der Lyrik und dem Publikum vermitteln sollte, in Baudelaires Zeit schon unzuverlässig. Dieser Begriff der Erfahrung, der Benjamins Ästhetik durchaus fundiert, kommt schon aus seinem Interesse für die Jugendbewegung und seiner Forschung über Kant in seiner Jugend her. Dabei stellt er Kants Bestimmung der Erfahrung in Frage, der den Begriff in Wirklichkeit nicht genug begründen konnte, obwohl er den Humeschen Empirismus zu überwinden versuchte. 1917 verfasste Benjamin *Über das Programm der kommenden Philosophie* und kritisierte darin den Kantischen Begriff der Erkenntnis wegen dessen Herkunft aus der Hohlheit der Erfahrung im Zeitalter der Aufklärung. Er nennt hingegen die Schaffung des Erkenntnisbegriffs, der auf der selbst den religiösen Bereich erreichenden

[3] Vgl. Adornos Brief am 29. Februar 1940, in: *Theodor W. Adorno/Walter Benjamin Briefwechsel 1928-1940*, S.415-424.

Erfahrung beruht, die Aufgabe der kommenden Philosophie: „So läßt sich also die Aufgabe der kommenden Philosophie fassen als die Auffindung oder Schaffung desjenigen Erkenntnisbegriffes der, indem er zugleich auch den Erfahrungsbegriff *ausschließlich* auf das transzendentale Bewußtsein bezieht, nicht allein mechanische sondern auch religiöse Erfahrung logisch ermöglicht. Damit soll durchaus nicht gesagt sein daß die Erkenntnis Gott, wohl aber durchaus daß sie die Erfahrung und Lehre von ihm allererst ermöglicht.“ (II 164) Diese im ersten Wertkrieg geschriebene Programmschrift enthält die existenzialistische Färbung, die durch die Jugendbewegung von seinem Lehrer Gustav Wyneken und die jüdische Mystik von einem Freund Gerhard Scholem beeinflusst ist und die Unfruchtbarkeit der Erfahrung des technischen Zeitalters durch die stark religiös-ästhetische Erfahrung zu überwinden versucht. Er hielt diese Erfahrung für das Medium, das den Dualismus zwischen dem Subjekt und dem Objekt aufheben kann.

In den Dreißiger-Jahren, in denen Benjamin durch das Scheitern seiner Habilitation schon aus dem Akademismus verbannt war, wurde aber gerade diese Unfruchtbarkeit der Erfahrung in den Vordergrund gerückt. In *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows* (1936) ist die Armut der Erfahrung im ersten Weltkrieg auf folgende Weise geschildert: „die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose. Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie einen neuen Tiefstand erreicht hat, daß nicht nur das Bild der äußern, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen erlitten hat, die man niemals für möglich hielt.“(II 439) Diese arme Erfahrung erscheint nach Benjamin im ersten Weltkrieg als Stellungskrieg, Inflation, Materialschlacht und auch als Machthaber. Diese Änderung seines Standpunkts von der Erfahrung zeigt, dass sein Begriff der Erfahrung von der metaphysischen und theologischen zur materialistischen, auf der Technologie fundierten, überging. Dieser Übergang drückt sich im Motive-Aufsatz dadurch aus, dass darin Benjamins Bestimmung des Erfahrungsbegriffs bei Bergsons *Matière et mémoire* anfängt, danach Prousts *A la recherche du temps perdu*, und schließlich Freuds *Jenseits des Lustprinzips*

erreicht.[4]

Bergson gibt einen philosophischen Hinweis auf diese Erfahrung, indem er die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die philosophische Struktur der Erfahrung ansieht. Er unterscheidet zwischen der mémoire pure, d.h. dem reinen und kontemplativen Gedächtnis, und dem motorischen Gedächtnis, das durch die Gewöhnung und Übung des Körpers gespeichert ist. Bei Bergson ist nur die mémoire pure für die Erfahrung geeignet. Die Erfahrung kann der mémoire pure gelingen, indem die Erinnerung das Erlebte zur Erfahrung verwandelt und sich diese danach kognitiv aneignet.

Bergsons Theorie der Erfahrung verwirklicht Proust in seinem Roman unter modernen gesellschaftlichen Bedingungen, darüber hinaus überwindet er Bergsons Voluntarismus, dessen Fundierung des Begriffs des Gedächtnisses sich immer noch auf den freien Willen des Subjekts stützt, indem er die mémoire pure durch die mémoire involontaire, das unwillkürliche Gedächtnis, ersetzt. Nach Proust kann die Vergangenheit nicht in der mémoire volontaire, der willkürlichen Erinnerung vergegenwärtigt werden, sondern allein in dieser mémoire involontaire, „außerhalb des Bereichs der Intelligenz und ihres Wirkungsfeldes in irgendeinem realen Gegenstand" (I 610), mit anderen Worten, im Zufall.

Diese Bestimmung des Gedächtnisses und der Erfahrung von Bergson und Proust bleibt aber zu privat: „einzig der Dichter", sagt Benjamin, „wird das adäquate Subjekt einer solchen Erfahrung sein"(I 609). Freud schlägt hingegen eine umfassendere Bestimmung vor, die auch die Einsicht in die mémoire volontaire berücksichtigt, die Proust vernachlässigt. Er stellt die Korrelation zwischen dem Gedächtnis und Bewußtsein in *Jenseits des Lustprinzips* als eine Hypothese auf. Darin formuliert er die Annahme, „das Bewußtsein entstehe an der Stelle der Erinnerungsspur" (I 612). „Die Grundformel dieser Hypothese ist, >daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind<. Erinnerungsreste sind vielmehr „oft am stärksten und haltbarsten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals

[4] Weber, Thomas: *Erfahrung*, in: *Benjamins Begriffe*, hrsg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Erster Band, F.a.M., 2000, S.230-259, hierS.237ff.

zum Bewußtsein gekommen ist" [Freud: *Jenseits des Lustprinzips*]. Übertragen in Prousts Redeweise: Bestandteil der mémoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist >erlebt< worden, was dem Subjekt nicht als >Erlebnis< widerfahren ist." (I 612f.) Nach Freud – genauer gesagt, nach seinem Schüler Reik[5] - nimmt das Bewußtsein nicht die Gedächtnisspuren auf, sondern hat die andere Funktion des Reizschutzes vor dem Chocks[sic] aus der Außenwelt, der umgekehrt ihre Aufnahme verhindert.[6] Dadurch wird dem Vorfall der Charakter des *Erlebnisses* gegeben, das nur zur willkürlichen Erinnerung gehört, während die Erfahrung bis zur unwillkürlichen reicht. „Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses."(I 615) Gerade diese Chockerfahrung ist bei Baudelaire die Norm der Erfahrung geworden, in der seine Lyrik fundiert ist. In seinen Gedichten erscheint sie als das Bild des Gefechts, als Mißklang zwischen Bild und Idee, Wort und Sache - und zwar als Allegorie - (Gide), als den Vers erschütternde unterirdische Stöße (Rivière), oder in den Gedichten in Prosa beim *Spleen de Paris*. Benjamin zitiert Baudelaires Widmung der Sammlung, in der er das Ideal der Prosa erklärt: „Wer unter uns hätte nicht schon in den Tagen des Ehrgeizes das Wunderwerk einer poetischen Prosa erträumt? sie

[5] In Wirklichkeit hängt Benjamins begriffliche Unterscheidung zwischen der Erinnerung und dem Gedächtnis theoretisch vielmehr von Reik ab. „Die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis", sagt er in einer Fußnote, „weisen im Freudischen Essai keinen für den vorliegenden Zusammenhang wesentlichen Bedeutungsunterschied auf." (I 612)

[6] Raulets Arbeit zeigt, dass der Chocks, dem in Kunstwerk-Aufsatz beim Film eine erwachende, positiv erlösende Funktion erteilt war, im Motive-Aufsatz *umgekehrt* die unwillkürliche Erinnerung verkümmern lässt; 1939 erkannte Benjamin schon die Tatsache, „daß seine Utopie der neuen Medien an ihrem Anspruch, den Faschismus mit seinen eigenen Waffen zu besiegen, gescheitert war." Vgl. Raulet, Gérard: *Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie. Zu Benjamins Revision seiner Massenästhetik in* Über einige Motive bei Baudelaire, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, Bd. 2, hrsg. von Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg, 1996, S.5-28, hierS.8 und S.25.

müßte musikalisch ohne Rhythmus und Reim sein, sie müßte geschmeidig und spröde genug sein, um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbewegungen der Träumerei, den Chocks des Bewußtseins anzupassen. Dieses Ideal, das zur fixen Idee werden kann, wird vor allem von dem Besitz ergreifen, der in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden Beziehungen zu Hause ist" (I 617f.) Diese Widmung zeigt bei Baudelaire den innigen Zusammenhang zwischen der Figur des Chocks und der Berührung mit den großstädtischen Massen. Nichts anderes als diese Masse ist der Ursprung der Chockerfahrung und das verborgene Motiv in seinen Gedichten.

II

Für die Literaten des 19. Jahrhunderts, wie Hugo, wurde die Masse oder die Menge[7] der Klienten oder des Publikums der maßgebendste Gegenstand. Bei Baudelaire als Übersetzer der Erzählung *Der Mann der Menge* von Poe ist auch sie der wichtigste, obwohl er sie nicht deutlich in seinen Gedichten schildert. Als ein Beispiel zitiert Benjamin das Sonett *A une Passante*, dessen Vorgang allein auf der Menge beruht, obwohl es kein Zeichen von ihr enthält:

A une Passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jembe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extra vagant,

[7] Andererseits unterscheidet Benjamin im *Passagen-Werk* begrifflich zwischen der Masse und Menge : „Die >Menge< ist ein Schleier, der dem flaneur die >Masse< verbirgt. (J 59,2)" (V 421)

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éterneté ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Einer Dame

Geheul der Straße dröhnte rings im Raum.
Hoch schlank tiefschwarz, in ungemeinem Leide
Schritt eine Frau vorbei, die Hand am Kleide
Hob majestätisch den gerafften Saum;

Gemessen und belebt, ihr Knie gegossen.
Und ich verfiel in Krampf und Siechtum an
Dies Aug' den fahlen Himmel vorm Orkan
Und habe Lust zum Tode dran genossen.

Ein Blitz, dann Nacht! Die Flüchtige, nicht leiht
Sie sich dem Werdenden an ihrem Schimmer.
Seh ich dich nur noch in der Ewigkeit?

Weit fort von hier! zu spät! vielleicht auch nimmer?
Verborgen dir mein Weg und mir wohin du mußt
O du die mir bestimmt, o du die es gewußt! (IV 41)

Dieses Sonett deutet das Wesen der Menge an. Nach Benjamin wird „die

Erscheinung, die den Großstädter fasziniert, (...) ihm durch die Menge erst zugetragen" (I 623). Aber andererseits zeigt etwa Poes Beschreibung der sich bewegenden Menge in London etwas Bedrohliches, das auch Baudelaires Gedichte bestimmt. Baudelaire ist wie der *Flaneur* durch die Ambivalenz ergriffen, dass er von der Großstadtmenge angezogen ist, aber sich zugleich von ihrer unmenschlichen Beschaffenheit abgestoßen fühlt. Diese unmenschliche Beschaffenheit der Menge, die nach Valéry den Bewohner der großen Stadt wieder in den Zustand der Wildheit und Vereinzelung verfallen lässt (I 630), entspringt dem Auftritt eines neuen Mechanismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts: „Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufsreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; sie wird unter anderem am Telefon anschaulich, bei dem an die Stelle der stetigen Bewegung, mit der die Kurbel der älteren Apparate bedient sein wollte, das Abheben eines Hörers getreten ist. Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das >Knipsen< des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten." (I 630) Mit dieser Entwicklung würde man die komplizierten Arbeiten viel leichter leisten können, aber dazu muss man sich zugleich den neuen Mechanismen anpassen. In der Fabrik ist der Arbeiter dieser Anpassung am Fließband unterworfen, wo das Werkstück unabhängig vom Willen des Arbeiters hin und her läuft. Nach Marx ist es aller kapitalistischen Produktion „gemeinsam, daß nicht der Arbeiter die Arbeitsbedingungen, sondern umgekehrt die Arbeitsbedingung den Arbeiter anwendet, aber erst mit der Maschinerie erhält diese Verkehrung technisch handgreifliche Wirklichkeit."(I 631) Die gleichförmig stetige Bewegung eines Automaten, der der Arbeiter sich im Umgang mit der Maschine anpasst, entspricht den Gleichförmigkeiten der Menge bei Poe, den Gleichförmigkeiten der Kleidung, des Benehmens und vor allem des Mienenspiels. Poes Passanten zeigen die Gestalt der Menge, die durchaus an die Automaten angepasst ist und sich nur automatisch äußern kann, als eine Reaktion auf Chocks. „Die meisten, die vorbeikamen, sahen aus wie Leute, die mit sich zufrieden sind und mit beiden Füßen im Leben stehen.

Sie schienen nur daran zu denken, sich durch die Menge den Weg zu bahnen. Sie runzelten die Brauen und warfen Blicke nach allen Seiten. Wenn sie von benachbarten Passanten einen Stoß bekamen, zeigten sie sich nicht weiter ungehalten; sie brachten ihre Kleider wieder in Ordnung und hasteten weiter. Andere, und auch diese Gruppe war groß, hatten ungeordnete Bewegungen, ein rot angelaufenes Gesicht, redeten mit sich selbst und gestikulierten, so als ob sie sich gerade in der unzähligen Menge, von der sie umgeben waren, allein vorgekommen wären. Wenn sie unterwegs innehalten mußten, dann hörten diese Leute plötzlich zu murmeln auf; aber ihre Gestikulation wurde heftiger, und sie warteten mit abwesendem, forciertem Lächeln, bis die Leute, die ihnen im Wege standen, vorbeiwaren. Wenn man sie anstieß, so grüßten sie diejenigen tief, von denen sie ihren Stoß bekommen hatten, und sie schienen dann höchst befangen" [Poe: *Der Mann der Menge*] (I 625) Das Erlebnis, das der Passant so in der Menge und der Arbeiter an der Maschinerie hat, hat nicht die Kontinuität, die die Erfahrung hat.[8] Das Modell für dieses Erlebnis ist bei Baudelaire das Hasardspiel, das erst mit dem 19. Jahrhundert im Bürgertum heimisch wurde. Der Handgriff des Spielers beim Würfeln hat - wie der des Arbeiters am Fließband - keinen Zusammenhang mit dem vorhergehenden. Er ist in beiden Fällen automatisch, eintönig, vergänglich und inhaltslos. Seine strikte Wiederholung, das „Immer-wieder-von-vorn-anfangen"(I 636), tritt bei Baudelaire als das Motiv des Sekundenzeigers auf. Der Gebieter dieser Sekunden, in denen die Zeit verdinglicht ist, heißt der *spleen*. Aber andererseits enthalten seine Gedichte auch das Motiv des *Eingedenkens*, das von keinem Erlebnis gezeichnet ist und sogar den kollektiven Sinn umfasst, der der mémoire involontaire fehlt. Und zwar bedeutet der Titel *Spleen et idéal*, der erste Zyklus der *Fleurs du mal*, den doppelten Charakter der historischen Erfahrung: Während der spleen das Erlebnis in seiner Blöße darstellt, bringt das Eingedenken, das zum idéal gehört, die kultischen Elemente der Erfahrung zurück, die die gegenseitige Ausschließlichkeit zwischen dem willkürlichen und

[8] In einer Notiz unterscheidet Benjamin deutlich die beiden: "Was die Erfahrung vor dem Erlebnis auszeichnet ist, daß sie von der Vorstellung einer Kontinuität, einer Folge nicht abzulösen ist."(I 1183)

unwillkürlichen Gedächtnis auflösen.[9] Das Eingedenken erscheint bei Baudelaire als der Begriff der *Correspondances*. Im Gedicht *Correspondances* stellt sich die Erfahrung dar, in der die Düfte, Farben und Töne einander antworten.[10] Diese Erfahrung der *correspondances* wohnt aber nur der Vorgeschichte, dem früheren Leben inne, das schon unwiederbringlich verloren ist. Baudelaire als ein Moderner stand dem Zusammenbruch dieser Erfahrung gegenüber und erkannte daher vielmehr im Erlebnis in spleen „die auseinandergesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung" (I 643).

III

Was aber den Vorrang des Erlebnisses gegenüber der Erfahrung am deutlichsten hervorbrachte, ist der Auftritt der neuen Medien im 19. Jahrhundert. Die Zeitung versperrt dem Leser die Erfahrung durch ihre „Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit, und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten untereinander" (I 610). Im Verkehr in der großen Stadt tritt eine Folge von Chocks und von Kollisionen an die Stelle der Erfahrung. In

[9] Den dialektischen Charakter des Titels *Spleen et idéal* (nach Georges Übertragung *Trübsinn und Vergeistigung*) stellt Benjamin in einer Notiz für seinen Vortrag über Baudelaire fest, der in Berlin 1922 gehalten wurde: „Und birgt jener Titel nicht zugleich den Doppelsinn des Urbilds und der Intention mit einer geheimisvollen Verschränkung in sich? Will er nicht sagen, daß gerade dem Trübsinnigen unverrückbar das Ideal vor Augen steht und daß an den Bildern des Trübsinns das Vergeistigende sich am hellsten entfacht?"(VI 135)

[10] Dieser synästhetische Charakter der Correspondances erinnert uns an die taktile (*tactile*) Beschaffenheit in McLuhanischen Medientheorie, die sich der visuellen(*visual*) entgegensetzt: „ I would suggest that >touch< is not so much a separate sense as the very interplay of the senses." McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of typographic Man*, University of Toronto Press, 1962, S.65. Im Kunstwerk-Aufsatz setzt auch Benjamin die *taktile* Rezeption in den Medien der *optischen* entgegen(I 505) und hält wie McLuhan jene – besonders im Film - für die wichtigere, sogar als das Spezialmittel gegen den Faschismus. Im Motive-Aufsatz hingegen ist die taktile Rezeption in den neuen Medien sorgfältig von der in der Correspondances getrennt und jener ist nicht mehr die erlösende Funktion erteilt, wie dem oben erwähnten Chocks.

dem Telefon und der Photographie wird wie schon erwähnt die Erfahrung nur haptisch. Besonders in der Photographie findet sich aber auch deutlich der sogenannte *Verfall der Aura*. Die Kamera erweitert den Umfang der mémoire volontaire, trotzdem nimmt sie zugleich dem Menschen den freien Raum der mémoire involontaire, in der die Aura beheimatet ist. Baudelaire bemerkte auch diesen Charakter der Photographie und trennte ihre Aufgabe deshalb von der der Malerei scharf ab: „Sie[die Photographie, Y.M.] rette vor dem Untergang die von Einsturz bedrohten Ruinen, die Bücher, die Stiche und die Manuskripte, an denen der Zahn der Zeit nagt, die kostbaren Dinge, deren Gestalt zu schwinden droht und die es danach verlangt, einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses zu erhalten, - sie wird bedankt sein und Beifall finden. Erlaubt man ihr aber solche Übergriffe in den Bereich des Ungreifbaren und des Imaginären, in alles, was nur deshalb einen Wert besitzt, weil der Mensch etwas von seiner Seele hinzutut, - dann wehe uns!"[11] Benjamin aber sieht den wesentlicheren Unterschied zwischen der Malerei und Photographie eher darin, dass in der Photographie die der Malerei eigene Phantasie, d.h. das Vermögen der unablässigen Wünsche nach der Erfüllung des Schönen, stark herabgesetzt ist. Mit anderen Worten kann der Photographie nicht der Blick innewohnen, der sich nicht sattsehen kann. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt nach Benjamin hingegen, „sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen". (I 646f.) Wie er erkennt Proust die Aura des Blicks in den historischen Dingen, Valéry in der Wahrnehmung im Traume und auch Baudelaire in den correspondances. Im Gedicht *Correspondances* geht der Mensch „durch Wälder von Symbolen, die mit vertrauten Blicken ihn beobachten"[12]. Bei ihm spielt allerdings nicht die Erfahrung der Aura, sondern vielmehr ihr Verfall eine entscheidende Rolle. Baudelaire schildert die Augen, deren „Vermögen zu blicken verloren gegangen ist" (I 648).

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques

[11] Baudelaire: *Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der „Revue Française"*, S. 139.

[12] Baudelaire: *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*, S.69.

Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'an pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

Deine Augen, die wie Jahrmarktbuden funkeln, wie bei öffentlichen Festen lampentragende Gerüste, prunken schamlos in entlehntem Glanze, ohne jemals zu erkennen, was sie so schön macht. (XXV)[13]

Bei ihm wirkt der Blick desto stärker, je mehr er sich entfernt, je tiefer seine Abwesenheit ist.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Anbetung gleich dem Sterngewölbe dir, o du Gefäß der Trauer, o große Schweigende! Und um so heftiger, du Schöne, lieb ich dich, je weiter du entfliehst, je spöttischer, Zier meiner Nächte, du die Meilen anzuhäufen scheinst, die meine Arme trennen von den blauen Unermeßlichkeiten. (XXIV)[14]

Er bemerkte aber zugleich auch die Augen, die sich nicht mehr auf den Reiz der Ferne beziehen. Diese sind die „des Raubtiers, das nach Beute Ausschau haltend zugleich sich sichert"(I 649). Durch diese Sicherungsfunktion der Augen ist der Großstadtmensch bezeichnet, wie die Hure, die auf die Passanten achtend zugleich auf der Hut vor den Polizeibeamten ist. So tritt bei ihm an die Stelle des Blicks der Aura der Blick, der durch die Ambivalenz zwischen dem

[13] Baudelaire: *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*, S. 105.
[14] Baudelaire: *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*, S. 103.

Reiz der Ferne und der Aufmerksamkeit auf die Nähe gespalten ist.
Am Schluss des Motive-Aufsatzes erklärt Benjamin wieder die Wichtigkeit des Verfalls der Erfahrung im 19. Jahrhundert. Bei dem Lyriker ist er als der *Verlust der Aureole* verkörpert. Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire schon antiquiert. Benjamin befreit den modernen Lyriker aus seinem vergötterten Bild, indem er mit Baudelaire „die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis" (I 653) für die Aufgabe jedes künftigen Lyrikers hält.

IV

Dieser Motive-Aufsatz übernimmt das frühe Interesse Benjamins und fasst das späte zusammen. Erstens ist bei ihm das Problem der Verkümmerung der Erfahrung und seine Überwindung in Frage gestellt und daher wird das von Kant herkommende transzendentale Subjekt verneint. Dieses Subjekt wird aber nicht gelöscht, sondern übertragen, zuerst nach Freud vom Bewußtsein zum Unbewußten, dann zum Gebiet der *Geschichte*, die auch das Unbewußte bestimmt. Genauer gesagt, wird das Subjekt schließlich zum in der Geschichte begrabenen übertragen, der erst durch den Versuch des Historikers, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten"(I 697), entdeckt werden kann. „Dem spleen ist", sagt Benjamin in *Zentralpark*, „der Begrabene das >transzendentale Subjekt< des historischen Bewußtseins".(I 661) Diese Geschichte erscheint in der Moderne als Motive der Großstadt, der Menge oder der neuen Medien. Benjamins Interesse für die Stadt zeigte sich schon in den Betrachtungen über Berlin, Neapel, Moskau, u.s.w., und hier ist Baudelaires Paris im Vergleich zu Poes London oder Hoffmanns Berlin intensiver interpretiert. Baudelaire merkt an, dass der Traum und der Wunsch der Leute in der Großstadt Paris als Allegorie der Ware Früchte trägt. In einer solchen Stadt tritt der Mensch als die Menge auf, die sich auf das autonome Subjekt dialektisch bezieht, und diese dialektische Beziehung verkörpert sich als der Flaneur, der sich sowohl in der Menge niederlässt, als auch die Chocks davon zu parieren weiß.[15] Die Menge stellt sich in den neuen Medien vor, besonders in der Photographie und dem

[15] Vgl. Raulet: *Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie*, S.16.

Film, nämlich im technischen Bild, auf das Baudelaire sich nicht nur äußerlich als Kulturkritiker bezieht, sondern auch innerlich als Dichter, wie eine Notiz von Benjamin für den Vortrag über Baudelaire zeigt: in der modernen Welt, in der irdischen Zeit der Photographie wird alles nur als „das Negativ des Wesens auf die Platte" aufgenommen; niemand kann es entwickeln, niemand kann daraus das wahre Wesen herauslesen; aber Baudelaire allein „vermag mit unendlicher Anstrengung seines Geistes diese Platten zu lesen. Er allein vermag aus dem Negativ des Wesens eine Ahnung seines Bilds zu gewinnen. Und aus dieser Ahnung spricht das Negativ in all seinen Dichtungen."(VI 133) Seine Schätzung macht den inneren Zusammenhang zwischen der Technik und Kunst bei dem Lyriker deutlich. Benjamin behandelte dieses Thema auch schon im Kunstwerk-Aufsatz, und darin steht vor allem der *Verfall der Aura* in Frage, der der Veränderung der Aufgabe der Kunst selbst entspricht.[16] Wie dort gesagt wird, wird dieses Problem in der Art und Weise der modernen Kunst zusammengefasst. Benjamin achtet wie oben erwähnt darauf, dass Baudelaire das Bild des Lyrikers mit der Aureole scharf kritisiert, und diese Haltung steht der der George-Schule gegenüber, deren Glaubensartikel ist, den Dichter zu vergöttern. „Weil ihre[die Dichtung, Y.M.] Sendung", sagt Benjamin in *Goethes Wahlverwandtschaften,* „jenem Kreise unmittelbar von Gott zu stammen scheint, so wird von ihm dem Dichter nicht allein der unverletzliche, jedoch nur relative Rang in seinem Volke zugebilligt, sondern eine völlig problematische Suprematie als Mensch schlechthin und somit seinem Leben vor Gott, dem er als Übermensch gewachsen scheint."(I 159) George ist der Dichter, der wie Benjamin Baudelaire ins Deutsch übertrug und hoch schätzte, aber seine Schätzung des Lyrikers steht der Benjamins entgegen. Schon in diesem Aufsatz

[16] Wir kennen schon Sontags berühmte Kritik an Benjamins Lehre der Aura. Nach ihr kann auch die Photographie ihren Kultwert -Aura- im Museum im Laufe der Zeit erhalten. Ihre Kritik scheint heute im Zeitalter der digitalen Bilder immer interessanter und berechtigter zu werden,: "part of the built-in interest of photographs, and a major source of their aesthetic value, is precisely the transformations that time works upon them, the way they escape the intentions of their makers. Given enough time, many photographs do acquire an aura". Sontag, Susan: *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977, S.140.

wirft Benjamin Friedrich Gundolf, einem Literaturwissenschaftler des Georgekreises, scharf vor, dass er Goethes Leben heiligt und darum seine Arbeit undialektisch interpretiert: "Das gedankenloseste Dogma des Goethekults, daß unter allen Goetheschen Werken das größte sein Leben sei – Gundolfs >Goethe< hat es aufgenommen."(I 160) Auch im Baudelaire-Aufsatz fasst Benjamin vielmehr Baudelaires Profanität ins Auge, die durchaus durch die gesellschaftlichen Bedingungen in der Stadt Paris im 19. Jahrhundert bestimmt ist, und hält deshalb seinen Heroismus nicht als die Offenbarung der Absolutierung der Kunst, sondern die ihres Untergangs. „Die Quellen,", sagt er in *Zentralpark*, „aus denen die heroische Haltung von Baudelaire sich speist, brechen aus den tiefsten Fundamenten der gesellschaftlichen Ordnung hervor, die sich um die Jahrhundertmitte anbahnte. Sie bestehen in nichts anderm als den Erfahrungen, kraft deren Baudelaire über die einschneidenden Veränderungen der Bedingungen künstlerischer Produktion belehrt wurde. Diese Veränderungen bestanden darin, daß am Kunstwerk die Warenform, an seinem Publikum die Massenform unmittelbarer und vehementer als jemals vordem zum Ausdruck kam. Eben diese Veränderungen führten späterhin neben andern Veränderungen im Bereiche der Kunst vor allem den Untergang der lyrischen Dichtung herauf. Es macht die einmalige Signatur der Fleurs du mal, daß Baudelaire auf diese Veränderungen mit einem Gedichtbuche erwidert. Das ist zugleich das außerordentlichste Exempel heroischer Haltung, das in seinem Dasein zu finden ist." (I 676)