

III. 2.9 Benjamin

Auch wenn das Zentrum seines theoretischen Projekts imaginär geblieben ist, steht Walter Benjamin wie kein anderer Philosoph des 20. Jahrhunderts für den Versuch, Modernität zu denken. Sein Hauptwerk, das „Passagen-Werk“, ist zwar nur in Gestalt einer kommentierten Materialsammlung für ein nie geschriebenes Buch über Paris als Hauptstadt der kulturellen Moderne überliefert, aber was Benjamin dabei vorschwebte war keine Kulturgeschichte dieser Stadt, sondern eine phänomenologisch gesättigte, sozialphilosophisch fundierte und geschichtsphilosophisch substantiierte Theorie der Moderne. Ihre materiale Basis war die Metropolenkultur des 19. Jahrhunderts, ihr konzeptueller Orientierungspunkt war die Frage nach der ästhetischen Erfahrung unter massenkulturellen Bedingungen und ihr zentrales philosophisches Problem war die kritische Genealogie des spezifischen Subjektivitätstyps, der diesen Kulturen entsprach. Die Pariser Ladenpassagen wurden dabei zum räumlichen Ausgangspunkt des Projekts – und avancierten als Inbegriff des Transitorischen zum Leitmotiv einer mythischen Vorstellung von Urbanität, die lange Zeit paradigmatisch bleiben sollte. Die kritische Analyse der kapitalistischen Objektwelt, die sich in der Warenform ihre spezifische Realität und in der Warenästhetik ihre spezifische Metaphysik schuf, bildete seine sozialphilosophische Matrix. Und die Ablösung des historischen Denkens von Ursprungs- wie von Fortschrittskonzepten bildete sein erkenntnistheoretisches Ziel. Dieses Ziel markiert zugleich den eigentlich kulturphilosophischen Gehalt des Projekts: Die Deontologisierung der Phänomene und die Dekonstruktion ihrer ideologischen Einbettungen im Konzept des „dialektischen Bildes“ (V, 577), dessen Modell die methodische Verschränkung der barocken Allegorie mit der kubistischen Montage war und das den Konstruktivismus als dialekti-

ches Denken in historischen Konstellationen zum kulturphilosophischen Verfahren machte.

Benjamin hat an diesem Projekt von 1927 bis 1940, als er sich im Alter von 48 Jahren auf der Flucht vor der Gestapo an der spanischen Grenze das Leben nahm, mit wechselnder Intensität gearbeitet und seine wichtigsten modernitätstheoretischen Texte aus dem thematischen Korpus dieses Projekts entwickelt. Das „Passagen-Werk“ ist wiederum seinerseits ohne diese Paratexte, die die kommentierte Materialkonstellation wie Satelliten umkreisen und die zu Benjamins wichtigsten Arbeiten gehören, nicht verständlich: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1935/36 – Benjamins grundlegende kunst- und medientheoretische Programmschrift –, worin er „systematische Hauptlinien“ (I, 983) für die kunsttheoretischen Aspekte des Projekts trassierte; der stilbildende Essay „Über einige Motive bei Baudelaire“ von 1938, der „ein zentraler Abschnitt des Buchs“, wenn nicht überhaupt dessen „Miniaturmodell“ sein sollte (I, 1073) und der eine grundlegende literatursoziologische Studie war, die „die Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts zum Medium seiner kritischen Erkenntnis“ machte (VI, 228); schließlich die Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ von 1940, die die konzentrierte Summe seiner fortschrittskritischen Positionen im Lichte einer messianistischen Geschichtstheorie bilden. Zusammen mit dem Exposé des Projekts, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ von 1935, bilden diese Texte das systematische Gerüst einer Theorie der Moderne, in deren Zentrum die Genealogie eines neuen anthropologischen Stadiums steht, für das die fundamentale wahrnehmungs- und mentalitätsgeschichtliche Transformation charakteristisch ist, die die Ablösung sinnerfüllter Erfahrung durch die schockförmige Überfülle sinnentleerter Erlebnisse in einer technisierten, ökonomisierten und ästhetisierten Welt zur Folge hat.

Benjamins Theorie der Moderne steht mit dieser historischen Konzeption des transzendentalen Problems der Moderne für eine kulturphilosophische Disposition, die Modernität gerade nicht im Aus-

laufhorizont des Religiösen, sondern im Eigenhorizont des Ästhetischen problematisiert – obwohl sie die Theorie der Moderne eines marxistischen Kultur- und Medientheoretikers ist, dessen Denken sich noch bei seinen profansten Gegenständen zur Theologie verhielt „wie ein Löschblatt zur Tinte“ (V, 588). Benjamin stand mit dieser materialistischen Perspektive zwar im weiteren Kontext der Kritischen Theorie, aber er lehnte die Massenkultur nicht wie deren Protagonisten verdinglichungstheoretisch als organisierte Abschaffung des Individuums durch die Industrialisierung der Kultur ab, sondern verstand sie als medientechnisch fundierte Infrastruktur einer wünschbaren Ästhetisierung des Sozialen, in deren Gefolge ein neuer Subjektivitätstyp entstand – ein nach-bürgerlicher Subjektivitätstyp, der den artifiziellen Wirklichkeiten der Moderne habituell entsprach und der autonom in ihnen existieren konnte, weil sie ihm gerade nicht als menschenfremde Objektivität verdinglichter Weltverhältnisse gegenüberstanden, sondern zu seiner positiven Lebenswelt wurden. Diese Normalisierung der Artifizialität durch die Ästhetisierung des Sozialen hat Benjamin mit Blick auf den Film, dem prä-digitalen Leitmedium der Massenkultur, aufs Deutlichste betont: „Der Film dient, den Menschen in diejenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat“ (I, 444f). Denn der Film war für Benjamin weit über seine Funktion als Medium der Zerstreuung und Unterhaltung hinaus das adäquate Medium für die „Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie“ – also für jenen „Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung“, in dem „sich im anschaulichen Bereich“ wiederholte, „was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht“ (I, 440) und die technisierte Mas-

senkultur zur Kultur einer Gesellschaft deontologisierte, aus ihren tradierten Bindungen freigesetzter Individuen werden lässt.

Den Ausgangspunkt dieser These bildet die Frage nach den neuen, vor allem aber nach den positiven Möglichkeiten der Industrialisierung des ästhetischen Gegenstandes in der technisierten Massenkultur und seiner konstitutiven Ausrichtung auf massenhafte Reproduzierbarkeit statt auf singuläre Authentizität. Mit der Photographie, so Benjamin, habe die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken eine Dimension erreicht, die zur gesellschaftlichen Entwertung der Echtheit als Einmaligkeit des Hier und Jetzt geführt habe. Der „Ausstellungswert“ des Kunstwerks sei an die Stelle seines „Kultwerts“ getreten, mit dem Effekt der Verkümmern seiner „Aura“, also seines Nimbus der Entrücktheit, der Unantastbarkeit, kurz: des Sakralen, des Rituellen oder wenigstens doch des Erhabenen (I, 443). Der Begriff der „Aura“, mit dem Benjamins Konzept verbunden ist wie kein zweites, hat denn auch nichts Geheimnisvolles, auch wenn Benjamin dies gelegentlich evoziert hat: „Aura“ bezeichnet die Präsenz präreflexiver Sinnpotentiale an Gegenständen der Imagination analog zur Übung im Umgang mit Gegenständen des Gebrauchs, wie er in einer intrikaten Formulierung im Baudelaire-Aufsatz erklärt hat, die an Marcel Prousts Motiv des „unwillkürlichen Eingedenkens“ (I, 612) anknüpft: „Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.“ (I, 644) Die „Aura“ eines Gegenstandes war die Summe der tradierten sinnhaften Bedeutungen, die ihm verliehen und immer wieder kultisch aktualisiert wurden. Und der Begriff der „Aura“ bezeichnet damit das imaginative Analogon zum realen Gebrauchswert. Entsprechend ist der warenförmige Tauschwert die Analogie zum „Ausstellungswert“ im Gegensatz zum „Kultwert“ eines Gegenstandes. Der „Verfall der Aura“ (I,

440) bedeutet also den Verlust der Einzigartigkeit zugunsten der Austauschbarkeit. Aber der „Verfall der Aura“ ist für Benjamin nicht nur ein Verlust, sondern ebenso sehr ein Gewinn, nämlich die Voraussetzung für neue, genuin säkulare und durchgreifend profane ästhetische Möglichkeiten. Und in diesem Sinne korrespondiert der strukturelle „Verfall der Aura“ mit der intendierten „Zertrümmerung der Aura“ in den avantgardistischen Strömungen der modernen Kunst, die als „*Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle*“ bewusst gegen die Tradition gerichtet war (I, 438/I, 440). Diese doppelte „Erschütterung der Tradition“ manifestiert sich allerdings nicht nur im Sensorischen, sie signalisiert vielmehr auch die prinzipielle Historizität der „Organisation der Wahrnehmung“ (I, 439) und grundiert damit eine historische Anthropologie der Sinne, die Benjamin seiner These unterlegt. „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise menschlicher Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ (I, 478) Massenrezeption bedeutet deshalb auch die prinzipielle Veränderung der Wahrnehmung. Und die zentrale kategoriale Differenz, die diesen Vorgang markiert, ist Benjamins Unterscheidung von „optisch“ und „taktil“. Es ist eine Unterscheidung, die prinzipiell verschiedene individuelle und kollektive Weltverhältnisse bezeichnet, nämlich einerseits die distanzierte Aufmerksamkeit und andererseits die involvierte Gewöhnung. Deshalb konnte Benjamin Taktilität auch als Prinzip einer neuen Rezeptionsweise verstehen, die die „Zerstreuung“ nicht mehr im Auslaufhorizont bürgerlicher „Sammlung“ als defizitär beurteilte und die spezifisch massenkulturelle „*Rezeption in der Zerstreuung*“ als Begründung eines neuen sensorischen Verhältnisses zur Wirklichkeit positiviert (I, 466). Die adäquate ästhetische Erfahrung dieser veränderten Wahrnehmung, so Benjamins Folgerung, konnte allerdings nur in einem ästhetischen Medium realisiert werden, das prinzipiell nicht „aura-

tisch“ war (I, 441). Dieses Medium war der Film. Er war das „eigentliche Übungsinstrument“ dieser Rezeption (I, 505). Denn der Film war das nicht-„auratische“ Kunstwerk par excellence, weil er Technizität und Reproduzierbarkeit als konstitutives Prinzip hatte, indem er kein Abbild eines Urbildes, sondern eine eigenqualitative Wirklichkeitskonstruktion durch Herstellung von Bildern war, die es anders nicht gibt. Charakteristisch, so Benjamin, war seine Montagetechnik und seine kollektive Produktion. Entscheidend aber war sein „chockförmiges“ (I, 631) Bauprinzip, eben die „physische Chockwirkung“, die von seinen Bildern ausging und die das menschliche Sensorium trainierte. „Der Film“, erklärte Benjamin, „ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt“. (I, 503)

Dahinter stand die These einer grundlegenden Transformation der menschlichen Erfahrung in der Moderne. Benjamin hat diese These zwar nirgends systematisch ausgearbeitet, sondern erst nach und nach über 20 Jahre hinweg in wiederholten Problematisierungen der grundlegenden Korrelation von Erfahrung, Erlebnis und Entscheidung entfaltet. Worum es aber von Anfang an dabei ging, war ein Problem, das im Zentrum der philosophischen Bemühungen seiner Generation stand, nämlich die Frage, wie eine neue Metaphysik beschaffen sein könnte, die der dominierenden neukantianistischen, von wissenschaftlich-technischer Rationalität bestimmten Philosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, entgegengesetzt werden könnte und die dennoch nicht als Restauration theologischer Gehalte in der Philosophie konzipiert werden müsste. Das Problem hat Benjamin als Frage nach der Möglichkeit einer „kon-

kreten Totalität von Erfahrung“ durchgespielt, die er zunächst zwar wie viele andere mit „Religion“ identifiziert hat (II, 171f), die er aber 1923 in seinem großen Essay über Goethes „Wahlverwandtschaften“ und 1924 in seiner – von der Frankfurter Universität abgelehnten – Habilitationsschrift als Problem der Begründung von Entscheidungen formuliert und zu einer Kritik der Souveränität und des Subjektivitätskonzepts verdichtet hat, das auf die Idee der Souveränität gegründet war. Entscheidungen, erklärte er mit Blick auf das Motiv der „schwankenden Liebe“ in Goethes Roman, seien schließlich nichts Natürliches, sondern metaphysisch eingebettet: „Denn Wahl ist natürlich und mag sogar den Elementen eignen; die Entscheidung ist transzendent“ (I, 188f). Dennoch sei die Entscheidung nicht „willkürlicher“ als die Wahl, und „sie ist gewiß nicht willkürlicher darum, weil die Leidenschaft nicht ihr Kriterium ist. Vielmehr steht dies nur um so unzweideutiger und strenger in dem Charakter der Erfahrung vor ihr. Nur diejenige Erfahrung vermag die Entscheidung zu tragen, welche, jenseits alles späteren Geschehens und Vergleichens, wesensmäßig dem Erfahrenden sich einmalig zeigt und einzig, während jeder Versuch, aufs Erlebnis Entscheidung zu gründen früher oder später den aufrechten Menschen mißlingt“ (I, 190).

Benjamin argumentiert hier zwar im Horizont der aristotelischen Handlungstheorie, aber anders als bei Aristoteles korrespondiert die Erfahrung bei Benjamin nicht mit Geübtheit und Wiederholbarkeit, sondern mit Einmaligkeit und Einzigartigkeit. Sie ist die „konkrete Totalität“ einer „einheitlichen und kontinuierlichen Mannigfaltigkeit der Erkenntnis“ (II, 168), die als situationstranszendente Referenz das „Fundament“ der Entscheidung bildet (I, 189). Genau diese situationstranszendente Referenz geht jedoch verloren, wenn souveräne Subjektivität ihre Instanz ist, weil diese stets nur in sich selbst begründet sein kann. Das hat Benjamin anhand der genrespezifischen „Entschlußunfähigkeit“ des Fürsten im barocken Trauerspiel entwickelt, der dort genau in dem Moment seinen schwankenden Leidenschaften und wechselnden Affekten ausgeliefert sei,

in dem er eine Entscheidung zu treffen habe. „Die theatralischen Figuren der Epoche“ stehen „im grellen Scheine ihrer wechselnden Entschliebung“, weil „nicht Gedanken“ sie bestimmen, „sondern schwankende physische Impulse“ (I, 250f). Und mit Bezug auf die Souveränitätslehre von Carl Schmitt, der den Souverän als denjenigen definiert hatte, der „über den Ausnahmezustand entscheidet“ (Schmitt 1985, 11), erklärt Benjamin: „Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der erstbesten Situation, daß ein Entschluß ihm fast unmöglich ist“ (I, 250).

Benjamin hat jedoch nicht nur die problematische Seite der Souveränität hervorgehoben, die sich letztlich als Willkür in Handlungen manifestiert, die schlechterdings nicht begründbar sind. Er hat auch die wünschbare Seite der Souveränität herausgearbeitet und diese Seite – mit einem Seitenblick auf das Feld des Politischen – für die Avantgarden der klassischen Moderne produktivistisch expliziert. Ästhetisch manifestiert sich die Souveränität prototypisch in der barocken Allegorie, die als sinnstiftende Konstellation aus der Verknüpfung eines destruktiven mit einem konstruktiven Akt hervorgeht. Ihre realitätsgenerierende Macht gewinnt sie allerdings aus der melancholischen Diagnose der Deontologisierung, die die Welt als „Trümmerfeld“ dekontextualisierter Realien begreift, die zum Material neuer Realitätskonstruktionen werden (vgl. I, 359). Benjamin hat darin entschieden die bewusste Einführung des Technischen ins Ästhetische gesehen und die Technisierung des Ästhetischen, die die Avantgarden nicht nur ausweislich ihrer technizistischen Metaphorik betrieben haben, als strukturelle, also nicht nur auxiliäre, sondern konstitutive Technisierung des Ästhetischen gedeutet, die die bürgerliche Profanisierung des Kunstwerks durch seine Säkularisierung vollendet. Dem entspricht seine Konzeption des modernen Kunstwerks als eines mechanisch-allegorischen, immanent generierten und also gerade nicht organisch-symbolischen, transzendent garantierten Artefakts. Sein konstruktivistischer Allegoriebegriff, von dem er betonte, dass er keinen „psychologischen“, sondern einen „ontologischen“ „Sachverhalt“ bezeichne,

impliziert deshalb noch ein weiteres: Nicht nur die allegorische Konstruktion ist ‚anorganisch‘, sondern auch das Material dieser Konstruktion, insofern es aus der ontologischen Degradierung natürlicher Objekte gewonnen wird, der die bewusste „Zertrümmerung der Aura“ als strategische Zerstörung aller tradierten Sinnpotentiale an den Gegenständen entspricht. Anderenfalls wäre die allegorische Konstruktion, die sich im Verfahren der Montage manifestiert, strenggenommen auch keine Konstruktion im Sinne der Synthetisierung eines Artefakts *sui generis*, sondern eine Konstellation natürlicher Elemente und Objekte, deren ontologische Integrität nicht angetastet wird.

Auf diesem Hintergrund bekommt das leitmotivische Konzept des „destruktiven Charakters“, der „das Bestehende (...) in Trümmer“ legt, „nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht“ (IV, 398), genauso wie der korrespondierende Begriff des „neuen, positiven“ „Barbarentums“, mit dem Benjamin 1933 die klassisch-modernen Avantgardisten als demiurgische „Konstrukteure“ in der Tradition des Cartesianismus beschreibt (II, 215), seine historisch-ontologische Plausibilität: Der „destruktive Charakter“ und das „neue, positive“ „Barbarentum“ schaffen im Ästhetischen – wie entsprechend im Politischen – jene radikale Offenheit einer historisch-ontologischen ‚Tabula rasa‘, die allererst die Bedingung für die Möglichkeit grundlegender Neukonstruktion ist. Für Benjamin war diese konstruktivistische ‚Tabula rasa‘, die das melancholische Weltverhältnis produktiv wendet, geradezu die Signatur der modernen Situation im frühen 20. Jahrhundert, weil sie die „Erfahrungsarmut“ nach dem Ende der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts im Ersten Weltkrieg, der alle bisherigen Erfahrungen dementiert hatte, als Chance begreift, „von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen“ (II, 215).

Benjamin hat den Gegensatz von „Erfahrung“ und „Erlebnis“, den er 1923 im Essay über Goethes „Wahlverwandtschaften“ postuliert hat, 1938 in der Baudelaire-Studie zur Leitdifferenz einer kulturge-

schichtlichen These ausgebaut, die das Konzept der Souveränität gerade in seiner ordnungsstiftenden Variante mit Bezug auf die spezifischen Wirklichkeiten moderner Lebenswelten problematisiert – auch wenn er die beiden Begriffe selbst hier nicht randscharf bestimmt oder gar definitorisch verdichtet hat: „Erfahrung“ ist kontinuierlich, ganzheitlich und deshalb kohärent; ihr Modus ist die narrative Kumulation, von der Notwendigkeit ausstrahlt, ihre soziale Form ist die Tradition, ihr Prädikat ist Einzigartigkeit. „Erlebnisse“ hingegen sind diskontinuierlich, isoliert und deshalb inkohärent; ihr Modus ist chockförmige Ereignishaftigkeit, in der sich Zufälligkeit manifestiert, ihre soziale Form ist die Innovation, ihr Prädikat ist Austauschbarkeit. Erlebnisse – und das ist der entscheidende Akzent, den Benjamin hier gegen die lebensphilosophischen Emphasisierungen des Erlebnisses setzt – sind damit gerade nicht Bausteine der Erfahrung, sondern ihr kategoriales Gegenteil. Damit steht Benjamins Erlebnisbegriff dem der Lebensphilosophie diametral entgegen. „Erfahrung“, heißt es entsprechend in der Baudelaire-Studie, sei „eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen“ (I, 608). Und „wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion“ (I, 611). Genau diese kohärenzgesättigte Erfahrung ist es allerdings auch, was durch jene gehäufte Präsenz inkohärenter Erlebnisse, die für die großstädtische Lebensform charakteristisch ist, gefährdet und in der Tendenz verunmöglicht wird. Schließlich war gerade die großstädtische Menge als Phänotyp dieser Lebensform eine ganz besondere Wirklichkeit: Sie war kein „irgendwie strukturiertes Kollektivum“, sondern etwas Ungeordnetes, vielleicht sogar Ordnungswidriges, das sich in der „amorphen Menge der Passanten“ konkretisierte (I, 618) und vom Einzelnen, der sich in dieser Menge befand, als permanente Folge kontingenter „Chocks“ wahrgenommen wurde, deren Effekt eine

nachhaltige Wirklichkeitszertrümmerung war, die nur durch gesteigerte Reflexion abgefangen werden konnte.

Das warf die Frage nach dem Selbst- und Weltverhältnis von Subjekten auf, für die das „Chockerlebnis zur Norm“ (I, 614) und seine bewusste Verarbeitung zum dominanten Habitus geworden war, hinter dem die konstitutiv präreflexive Erfahrung zunehmend marginalisiert und suspendiert würde. Benjamin bezog sich hier auf Georg Simmel, der den „intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens“ hervorgehoben und behauptet hatte, der Verstand sei das „Schutzorgan gegen die Entwurzelung“, die dem Großstädter drohe, weil er rückhaltlos aus traditionellen sozialen Bindungen freigesetzt sei (Simmel 1992a, 117). Simmel hat damit Sigmund Freuds Bestimmung des Bewusstseins als Reizschutz vorweggenommen, auf die sich Benjamin bei seiner Exposition des reflektorischen Charakters in der Baudelaire-Studie gestützt hat (vgl. I, 612ff). Allerdings gibt es bei Freud einen feinen und für Benjamins spezifische Pointierung des Gedankens wichtigen Unterschied zu Simmel: ging es diesem um einen Vorgang, den man als Verlust stabiler lebensweltlicher Verankerung des Subjekts beschreiben kann, so hatte Freud eher den Schutz gegen die drohende Desintegration des Subjekts selbst durch zu starke äußere Reize im Blick, die vom Bewusstsein gleichsam abgefangen und neutralisiert würden (vgl. Freud 1982, 138f). Das war es auch, worauf Benjamins These von der „zunehmenden Verkümmern der Erfahrung“ zielte (I, 611), sofern es unter diesen Umständen pure Zufallssache sei, „ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann“ (I, 610), wie er in Anlehnung an das ‚Madeleine-Erlebnis‘ zu zeigen versuchte, das Proust in seinem Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ beschrieben hatte – jene nichtintendierte Vergegenwärtigung der eigenen Vergangenheit nämlich, die erst durch den zufälligen Genuss eines Gebäcks aus Kinderzeiten ausgelöst wurde. Aber in der Argumentationslinie folgte Benjamin dennoch eher Simmel, indem er die Zerstörung der Möglichkeit gesicherter Selbstkohärenz an dessen

Überlegungen zum Sinnverlust durch Mediatisierung des individuellen Weltverhältnisses in der Geldwirtschaft koppelte.

Die Disponibilität der Dinge, die das abstrakte „Medium“ Geld bewirkte, hatte Simmel argumentiert, mache die einzelnen Dinge nicht nur prinzipiell erreichbarer, sondern gleichzeitig auch austauschbar und entwerte sie damit nachhaltig. Diese Einbuße der qualitativen Seite der Objekte führe in der Folge nicht nur zum Verlust der Möglichkeit „definitiver Befriedigung“, sondern am Ende auch zum Verlust von „Sinn“ (Simmel 1992b, 186). Das war es, was sich auch für Benjamin hinter dem Strukturwandel der Erfahrung verbarg. Denn die Kontingenz der „Erlebnisse“ war der Grund für den Umstand, dass sie gerade nicht in die unbewussten Schichten des Gedächtnisses eingingen und zu Elementen von „Erfahrung im strikten Sinn“ wurden (I, 611). Nicht nur, weil sie vom Bewußtsein abgefangen wurden, wie sich von Freud her sagen ließ, sondern vor allem deshalb, weil sie als kontingente konstitutiv austauschbar und gerade deshalb nicht „auratisch“ (I, 441) besetzbar seien, wie man von Simmel her mit dem Begriff Benjamins sagen könnte, der auch hier eine zentrale Rolle spielt, waren „Erlebnisse“ gerade keine Bausteine von „Erfahrung“. Das qualitativ Unterscheidende, wenn nicht Unverwechselbare der Dinge, der Ereignisse und vor allem der Bilder, die diese im Gedächtnis zurücklassen, also die unverfügbare Präsenz qualitativer Sinnpotentiale an Gegenständen und Ereignissen, war das unverzichtbare Kriterium für ihren definitiven Ort in der Kohärenz sinnhafter Wirklichkeit, in der allein „Erfahrung im strikten Sinn“, eben „auratische“ Erfahrung zustande kommen konnte. Allerdings hat Simmel auch die andere Seite dieses Vorgangs, nämlich den Gewinn „persönlicher Freiheit“ durch Freisetzung des Individuums aus tradierten Bindungen gesehen und die Ambivalenz der großstädtischen Lebensform bewusst in der Schwebe gehalten (Simmel 1992a, 196). Anders Benjamin. Aber indem er diese Ambivalenz nach der einen Seite hin auflöste und die problematische Seite des Erfahrungschwunds akzentuierte, gewann er eine analytische Perspektive, in

der er eine spezifische Disposition moderner Subjekte erschliessen konnte.

Benjamin hat in der Arbeit über Baudelaire eine kulturgeschichtliche Argumentation fortgeführt, die er 1936 in seinem Essay über den „Erzähler“ sozialgeschichtlich begründet hatte: Der Beginn der „zunehmenden Verkümmern der Erfahrung“ (I, 611) fiel mit den Anfängen der Warenproduktion in der Manufaktur und der Auflösung der traditionellen, bäuerlich-handwerklichen Lebenswelt in der frühen Neuzeit zusammen. Denn die Verkümmern der Erfahrung sei als Verkümmern narrativ mitteilbarer Weisheit eine Begleiterscheinung „säkularer geschichtlicher Produktivkräfte“ (II, 442). Die maschinelle Produktion und die sozio-ökonomische Struktur, die ihr entsprach, präfigurierte allerdings nicht nur die fortschreitende Überlagerung der zyklischen Naturzeit durch eine linear fortschreitende und sich beschleunigende geschichtliche Zeit. Die maschinelle Produktion generierte auch einen strukturellen Komplex, der als Simultanpräsenz heterogener, wenn nicht schlechterdings inkohärenter Wirklichkeiten und als Fiktionalisierung des Denkens durch die Sättigung der Wahrnehmung mit kontingenten Möglichkeiten beschrieben werden konnte. „Mehr als hundert Jahre bevor sie manifest wurde“, heißt es entsprechend in einem Notizkomplex des *Passagen-Werks*, „bekundet sich die ungeheure Intensivierung des Lebenstempos im Tempo der Produktion. Und zwar in Gestalt der Maschine“ (V, 497). Ebenso kam auch die „Simultaneität, diese Grundlage des neuen Lebensstiles“ aus der maschinellen Produktion (V, 498). Und mit Bezug auf Marx' Theorem des Fetischcharakters der Ware konstatierte Benjamin „die Doppelrandigkeit der Erscheinungen“ im 19. Jahrhundert, nämlich „eine Bedeutung des Rauschs für die Wahrnehmung, der Fiktion für das Denken, wie sie vor dem unbekannt waren“ (V, 499).

Benjamin skizzierte damit das Signum einer historischen Entwicklung, die mit Reinhart Koselleck als Beschleunigung der Zeiterfahrung durch das fortschreitende Auseinandertreten von „Erfahrungs-

raum und Erwartungshorizont“ verstanden werden kann, in der die Erfahrung nach und nach zugunsten fiktional erschlossener Fortschrittserwartungen als handlungsleitendes Kriterium suspendiert wird (Koselleck 1979, 349ff). Aber Benjamin setzte den Akzent nicht auf das epochenspezifische Fortschrittsbewusstsein, sondern – ganz im Sinne seiner später in den geschichtsphilosophischen Thesen formulierten radikalen Fortschrittskritik, die den Fortschritt selbst samt der linearen geschichtlichen Zeit als „Katastrophe“ deutete (vgl. I, 703) – auf die Kehrseite dieses Prozesses. Denn mit der „zunehmenden Verkümmern der Erfahrung“ durch die Hegemonie kontingenter Erlebnisse, die sich gerade in den urbanen Lebenswelten des 19. Jahrhunderts manifestierte, korrespondierte die Ausbreitung eines Phänomens, das spätestens „in den vierziger Jahren epidemisch empfunden zu werden“ begann, nämlich die „Langeweile“ (V, 165), oder genauer: der Ennui, also jenes Lebensgefühl der Leere, der Ohnmacht und des Überdresses, das im Gegenzug die Erwartung „auratischer“ „Erfahrung“ steigerte und die ästhetische Produktion der Epoche bestimmte. Am Ende war es dann auch Baudelaire, der die seelische Tektonik dieses Lebensgefühls beschrieben hatte, das er „spleen“ nannte und dem er die erfüllte Zeit der „correspondances“ als „idéal“ entgegensetzte. „Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte“, erklärte Benjamin, „kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen“ (I, 638), also dort, wo Auratisches generiert, institutionalisiert und auf diese Weise wiederum sozial konstitutiv wird. Aber Benjamin ging es nicht um eine Restitution kultischer Erfahrung, ebensowenig wie es ihm um die Wiedergewinnung „auratischer“ Qualitäten ging, obwohl er die Persistenz ihrer Erwartung noch in ihrer säkularen Form der individuellen Glücksvorstellung identifizierte, in deren konstitutiver Totalitätserwartung „unveräußerlich“ die Vorstellung von „Erlösung“ mitschwang (I, 693).

Georg Lukács hatte den grundsätzlichen Widerspruch der modernen Metaphysik 1920 in eine Formel gebracht, die besagte, dass die Neuzeit ein „Zeitalter“ sei, „für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“ (Lukács 1971, 30). Benjamin hat diese Diagnose geteilt. Aber er hat sie nicht normativ gewendet, sondern analytisch präzisiert und den Versuch unternommen, sie gegen ihre normativen Wendungen zu kehren. Unter der Voraussetzung des Verfalls „auratischer“ Erfahrung und der gleichzeitigen Persistenz, wenn nicht Radikalisierung ihrer Erwartung, die sich als Glückserwartung artikulierte, deren Modell die Erlösung war und deren historischen Entstehungsnexus die europäische Melancholie bildete, konstatierte Benjamin nämlich zwei Prinzipien moderner Subjektivität, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten, und die sich im frühen 20. Jahrhundert zu gegenläufigen strategischen Optionen formierten, die beide ausgesprochen problematisch waren.

Auf der einen Seite ging es darum, „Erfahrung im strikten Sinne“ unter den modernen gesellschaftlichen Bedingungen „auf synthetischem Wege herzustellen“, wie Benjamin mit Bezug auf Proust erklärte. „Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege wird man weniger und weniger rechnen können“ (I, 609). Aber was Proust noch als glücklichen Zufall beschrieben hatte, der plötzlich die eigene Vergangenheit mit der Gegenwart zu einem kohärenten Ganzen verband, wurde in den Avantgardismen der Klassischen Moderne zum expliziten, wenn auch verschieden konkretisierten Programm, neue Erfahrung selbstmächtig durch säkulare Totalitätsstiftung zu konstruieren. Das Konzept der Souveränität, das Benjamin mit Blick auf die konstruktivistische Linie der modernen Kunst und ihren geradezu „diktatorischen“ Zug (II, 307) darin identifizierte, bedeutete allerdings, dass diese Erfahrung in nichts anderem gegründet werden konnte, als in der puren Authentizität, also in der kontingenten Faktizität des konstruierenden Subjekts.

Wirklich fatal, weil im Effekt am Ende geradezu katastrophisch, war für Benjamin allerdings die andere, die gegenläufige strategische Option, die nicht auf die rationale Konstruktion „auratischer“ Erfahrung, sondern auf ihre irrationale Simulation durch finale Überbietung aller „chockförmigen“ Erlebnisse zielte. Denn das „Ideal des chockförmigen Erlebnisses“ war die „Katastrophe“ (V, 642), jenes „totale Erlebnis“ nämlich, das „von Hause aus tödlich“ war, das der Krieg „aufs Unübertrefflichste“ präfigurierte (V, 962), und dessen Motor die Sehnsucht nach der „Sensation“ bildete, die der Ennui provozierte (III, 198). Wenn sich nämlich das Einzigartige nur noch als Steigerung und Überbietung des Erlebnisses vorstellen lässt, hatte allein das Sensationelle die Chance, diese Qualität zu erlangen. Und der konkurrenzlose Idealfall der Sensation war eben das „totale Erlebnis“, das in seiner äußersten Form gleichsam der Kurzschluss aller möglichen Erlebnisse war. Auch hier handelt es sich um ein Konzept souveräner Subjektivität – freilich nicht um ein konstruktives, sondern um ein destruktives der Selbstverausgabung in der finalen Überschreitung, die die verschiedenen expressionistischen Strömungen der Klassischen Moderne bis hin zum Surrealismus mit seinem „radikalen Begriff von Freiheit“ (II, 306) charakterisiert, und das später dann von Georges Bataille ebenfalls auf den Begriff der Souveränität gebracht worden ist, der sich damit als eine höchst ambivalente Kategorie des Äußersten erweist. Umfassende Ordnungserwartung oder schrankenlose Intensitätserwartung waren die strategischen Extreme, in deren Spannungsfeld sich für Benjamin ein historischer Subjektivitätstyp realisierte, der zwar tendenziell keine „auratische“ Erfahrung mehr hatte, aber die ebenso vehemente wie am Ende unerfüllbare Intention auf sie. Auf diesem Hintergrund öffnet sich Benjamins ästhetische Theorie der Moderne vollends auf eine historische Anthropologie: Wenn die neue, nicht-„auratische“ Kunst, deren Leitmedium der Film ist, die Menschen sensorisch in die artifiziellen Wirklichkeiten der Moderne einübt, ist es gerade die massenkulturelle Konditionierung des Individuums, die eine souveräne Subjektivität strukturell vereitelt.

Denn der Film verlegt den Ort der Kohärenz wieder in die außer-subjektive Wirklichkeit – nicht in dem Sinne freilich, in dem Siegfried Kracauer dem Film die „Errettung der physischen Realität“ gegen die zunehmende Abstraktheit moderner Weltverhältnisse übertrug (Kracauer 1973, 389), sondern entschieden in dem Sinne, dass der Film das auf Abstraktion gestellte, hochgradig artifizielle moderne Weltverhältnis gerade für das menschliche Sensorium zu einer Selbstverständlichkeit macht. Das signalisiert am Ende auch jene Notiz im *Passagen-Werk*, die den Einübungsgedanken auf die massenkulturelle Evokation einer neuen Ontologie finalisiert, die den modernen Wirklichkeiten angemessen wäre: „Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das, was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen? Wann wird der Zustand der Gesellschaft erreicht sein, in dem diese Formen oder die aus ihnen entstandenen sich als Naturformen uns erschließen?“ (V, 500). Darin steckte nicht zuletzt die Hoffnung, die totalitäre und namentlich die faschistische Mythisierung der Technik könnte in einer zweiten Entzauberung der Welt nicht nur intellektualistisch, sondern sensorisch gebrochen werden. Darin steckte allerdings über diese zweite Entzauberung hinaus auch die Frage, ob nicht ausgerechnet die massenkulturelle Ästhetisierung des Sozialen ein entdramatisiertes Verhältnis der Menschen zur vehementen Modernisierung vorbereiten könnte – ein Verhältnis zur Modernisierung, für das die neuzeitliche Leitkonzeption souveräner politisch-ästhetischer Subjektivität – so oder so – entbehrlich wäre, weil es nicht mehr von den absoluten Ordnungs- und Intensitätserwartungen geleitet würde, die im Horizont der melancholischen Ersatzformen ehemals religiöser Weltverhältnisse entstanden waren.

Literatur

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Frankfurt a.M. 1971-1989 (römisch: Band, arabisch: Seite).

Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik von Willem van Reijen und Herman van Doorn. Frankfurt a.M. 2001.

Makropoulos, Michael: *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand? Walter Benjamins Theorie der Moderne*. München 1989.

Raulet, Gérard: *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris 1997.

Walter Benjamin 1892-1940. Marbacher Magazin 55/1990. Bearbeitet von Rolf Tiedemann, Christoph Gödde und Henri Lonitz. Marbach am Neckar 1990.

Walter Benjamin mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Bernd Witte. Reinbek 1985.

Bataille, Georges: „Die Souveränität“, in: ders., *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*, München 1978 [1956], S. 45-86.

Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders., *Das Ich und das Es*, Frankfurt a.M. 1982 [1921], S. 121-169.

Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: dies., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1969 [1944], S. 128-176.

Koselleck, Reinhart: „’Erfahrungsraum‘ und ’Erwartungshorizont‘ – zwei historische Kategorien“, in: ders., *Vergangene Zukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 349-375.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1973 [1960].

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied 1971 [1920].

Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin 1985 [1922].

Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd 7, Frankfurt a.M. 1992 [1903], S. 185-201.

Simmel, Georg: „Das Geld in der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd 5, Frankfurt a.M. 1992 [1896], S. 178-196.