

Inhaltsverzeichnis:

- 1) Einleitende Bemerkungen zur Gesamtkonzeption des unvollendeten Baudelairebuches
- 2) "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire"
 - a) Der Bohemien Baudelaire zwischen Markt und Revolution
 - b) Die Physiognomie des Flaneurs
 - c) "Die Moderne"
- 3) "Über einige Motive bei Baudelaire". Erfahrungswandel, Chokerlebnis und Auraverlust der Kunst
- 4) Die "Zentralpark"-Fragmente
- 5) Zur Gesamtbeurteilung von Benjamins Baudelaire

Sie wären gern in paris geblieben
in den blaugrauen straßen
zusammen mit baudelaire

ein weicher bürgerlicher berliner jude
lenin erwartend und
den heiligen geist

Alfred Andersch (1)

1) Einleitende Bemerkungen zur Gesamtkonzeption
des unvollendeten Baudelairebuches

Walter Benjamin, 1892 in Berlin als Kind jüdischer Eltern geborener marxistischer Philosoph, arbeitete im Rahmen seines Passagenwerkes (1927-1940) an einem Kapitel über Charles Baudelaire. Benjamins Intention war es, die Entstellung der Geschichte und der Kunst des 19. Jahrhunderts durch die Grundverfassung der kapitalistischen Gesellschaft in allen ihren Äußerungen aufzuzeigen. Diese Entstellungen sollten in dem großangelegten Projekt durch die geschichtsphilosophische Konstruktion aufgehoben werden, um so die neue Sicht auf die Vergangenheit gegen die falschen, gefährlichen Tendenzen der Gegenwart aufzubieten.(2) 1937 entschloß sich Benjamin aus der riesigen Sammlung von Zitaten und Kommentaren das Baudelaire-Kapitel auszugliedern, das einen in der Zeitschrift für Sozialforschung publizierbaren Text herzugeben versprach. Während der Arbeit wuchs sich ihm dieser Teil des geplanten Passagenbuches zu einem eigenständigen Werk aus, von dessen Gelingen er sich allerdings "ein sehr genaues Modell der Passagenarbeit" erhoffte.(3) Dieses Buch "Charles Baudelaire - Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus" sah einen dreiteiligen Aufbau vor. Der erste Teil unter dem Titel "Baudelaire als Allegoriker" sollte sich, wie aus einem im Frühsommer 1938 angefertigten Entwurf hervorgeht, mit der fehlgeleiteten Rezeption durch die traditionelle Kunsttheorie und Literaturgeschichte auseinandersetzen, die in Baudelaires Werk ausschließlich seine symbolischen Aspekte wahrgenommen und sich inhaltlich "ziemlich unkritisch" an Baudelaires eigene "Anschauung von der Katholizität seiner Dichtung gehalten" hatte.(4) Nach dem dialektischen Konstruktionsprinzip, das die "Wahlverwandt-

schaftenarbeit" zum Vorbild hatte, fungierte der zweite Teil "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" als Antithese, der in der Gesamtkonstruktion die Funktion zukam, das Werk Baudelaires von der objektiven Basis der gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Entstehungszeit her gegen die bisherige verfälschende Rezeption zu wenden. Dem ersten Teil war also die Fragestellung zugebracht, der mittlere hätte die erforderlichen Daten beigebracht, dem als Synthese der dritte Teil "Die Ware als poetischer Gegenstand" die marxistische Auflösung folgen sollte. Zunächst fertiggestellt wurde von Benjamin jedoch nur der zweite Teil "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", der sich wiederum in die drei Kapitel "Die Bohème", "Der Flaneur" und "Die Moderne" gliedert. Dieser zweite Teil bettet das Werk Baudelaires in sein gesellschaftliches Dasein als Bürgerlicher ein, einer Klasse, in der er nach Benjamin "ohne Frage zu Hause ist", in der er aber zum "Agenten der geheimen Unzufriedenheit seiner Klasse mit ihrer Herrschaft" wurde.(5) Theodor W. Adorno, wie Benjamin Mitarbeiter des Instituts für Sozialforschung, unterzog diesen Text einer eingreifenden Kritik, und teilte Benjamin in einem Brief vom 10. November 1938 die Ablehnung durch die Leitung des Instituts mit. Dieser Text wurde also zu Lebzeiten Benjamins nicht veröffentlicht und liegt im Original nur als maschinenschriftliches Manuskript vor. Die briefliche Kontroverse mit Adorno setzte Benjamin, der durch die unsicheren Lebensumstände des Exils auch in finanzielle Abhängigkeit vom New Yorker Institut geriet, unter Druck, erwies sich jedoch als produktiv. Benjamin arbeitete den "Flaneur"-Abschnitt um und legte als Ergebnis den Essay "Über einige Motive bei Baudelaire" vor, der in der letzten in Europa erschienenen Ausgabe der Zeitschrift für Sozialforschung Jg. 1939 H.1/2 publiziert wurde. Zur Niederschrift des ersten und dritten Teils des Baudelairebuches ist Benjamin nicht mehr gekommen. Es liegen lediglich unter dem Titel "Zentralpark" und mit dem 1982 erstmals veröffentlichten "Passagenkonvolut J" fragmentarische Vorstudien aus dem handschriftlichen Nachlaß vor, die Benjamins Gesamtkonzeption immerhin erahnen lassen und einen ersten Eindruck von den leider ungeschriebenen gebliebenen Teilen vermitteln können.

Benjamin wird wie alle anderen deutschen Flüchtlinge in Frankreich bei Kriegsausbruch in einem Lager interniert, im November 1939 aber durch die Intervention einflußreicher französischer Freunde wieder entlassen. Im September 1940 versucht er vergeblich auf der Flucht vor den Nationalsozialisten illegal nach Spanien zu gelangen. An der spanischen Grenze zurückgewiesen nimmt er sich aus Angst vor einer möglichen Gefangennahme durch die Gestapo in dem Grenzort Port-Bou das Leben. Über das unvollendete Baudelairebuch läßt sich mit Adorno sagen, daß "die Philosophie um das Beste gebracht worden ist, was sie überhaupt hätte erhoffen können."(6)

In den folgenden Abschnitten dieser Arbeit soll versucht werden, die fertiggestellten Teile des Baudelairebuches inhaltlich zu erschließen und zu kommentieren, um abschließend zu einem Gesamturteil zu kommen. Ein Fragment innerhalb eines Fragmentes zu interpretieren, unterliegt der Gefahr, ständig ins Allgemeine, nur Intendierte abzurutschen. Es scheint deshalb ratsam, sich auf eine eng am Text bleibende Umschreibung der Grundstrukturen einzelner Kapitel zunächst zu beschränken. Andererseits bekommt das Bruchstückhafte erst durch die Absicht, es in den größeren Zusammenhang des Passagenwerkes zu stellen, seinen Sinn. Dies bleibt die zwiespältige Situation jedweder Annäherung an Benjamins Spätwerk. Darüberhinaus bedürfen einige Begriffe der bisweilen sehr spezifischen Terminologie Benjamins einer näheren Erklärung, um überhaupt zu einem adäquaten Textverständnis zu gelangen.

2) "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire"

a) Der Bohemien Baudelaire zwischen Markt und Revolution

In dem Kapitel "Die Bohème", in dem Benjamin die gesellschaftliche Rolle Baudelaire zu bestimmen versucht, indem er sich auf verschiedene Schriften von Marx bezieht, die sich mit dieser sozialen Gruppe befassen, konstatiert Benjamin zunächst die Ähnlichkeit, die Baudelaire mit dem Typus des Berufsverschwörers hätte, der ein "regelloses Leben"

führt und mit "allerlei zweideutigen Leuten" bekannt sei.(7) Diese antibürgerliche Klasse, die in Paris Bohème genannt wird, ist im Arbeitsprozeß nicht genau fixierbar und durch die Unsicherheit ihrer Existenz charakterisiert. Sowohl der Berufsverschwörer als auch der Literat konnten im Bild des Lumpensammlers ein Stück von sich wiedererkennen, weil ihre eigene Zukunft immer latent gefährdet und sozial prekär erschien.(8) Obwohl der Lumpensammler nicht zur Bohème gerechnet werden kann, ist dem "chiffonier", dem "conspirateur de profession" und dem "poète maudit" eines gemeinsam: "la rogne", die Wut gegen die Herrschenden und die repressive Gesellschaftsordnung. Ausdruck und Sinnbild dieser Wut sind die Barrikaden, die Verschwörer laut Marx die ersten, die sie errichten und kommandieren, nicht als geplante Revolution des über seine Klasseninteressen aufgeklärten Proletariats, sondern eher als eine unvorbereitete, überraschende Aktion, der Coup des Konspirateurs, dessen Geheimniskrämerei der Vorbereitung diene. Benjamin schätzt das politische Bewußtsein Baudelaires nicht allzu hoch ein, wenn er behauptet: "Die politischen Einsichten Baudelaires gehen grundsätzlich nicht über die dieser Berufsverschwörer hinaus."(9) Er belegt das mit der Wechselhaftigkeit seiner politischen Überzeugungen und seiner nicht eindeutigen Rolle während des Aufstands von 1848. Seine nicht festlegbaren Auffassungen, anfangs Fürsprecher des Bourgeois, dem er den "Salon von 1846" widmete, später sich über die Schule des bon sens und die "honnête bourgeoise" in beleidigender Weise mokierend, um 1850 Verfechter der "art utile", dann Vertreter des "l'art pour l'art", bezeugen seine generelle Ablehnung, sich irgendeiner politischen Idee oder einem System unterzuordnen. In dem fragment gebliebenen Epilog, der in einer letzten, die Stadt Paris huldigenden Anrede die "Fleurs du mal" abschließen sollte, beschwört Baudelaire laut Benjamin mit der Zeile "Tes magiques pavés dressés en forteresses" die Barrikade noch einmal herauf und läßt durch diese Beschreibung einen Pathos entstehen, der dem Blanquismus verpflichtet ist. Die Barrikade ist der Kulminationspunkt der konspirativen Bewegung. Blanqui, den Benjamin für den bedeutendsten Führer des Proletariats vor Lenin hält, war in seiner Funktion als Berufsrevolutionär einer zwielichtigen Betrachtung unterworfen.

Einerseits sah ihn Marx als den Politikmachenden, der eine Revolution künstlich herbeiführt, ohne deren Bedingungen zu schaffen, andererseits wird er als gebildeter, patriarchalischer Doktrinär gesehen, der eher maßvoll auftritt. Diese Distinguiertheit prägte auch das Bild Baudelaires von ihm, der ihn als "habit noir" in der Geheimniskrämerei des Verschwörers bewunderte. Baudelaires eigene Haltung aber ist nicht wirklich revolutionär und zielt nicht eigentlich darauf ab, die gesellschaftlichen Ursachen der sozialen Ungerechtigkeiten zu verändern. Charakteristisch für den Bohémien ist vielmehr, die Gesellschaft zum Mittel des Selbstaudrucks und der Selbstbestätigung zu machen, allenfalls in der Rolle des revoltierenden Konspirateurs, der sich mit seinen heimlichen verschwörerischen Aktivitäten gegen die bestehende Ordnung auflehnt.

Hier zieht Benjamin die Parallele zu den rätselhaften Allegorien in der Poesie Baudelaires. Sie sind das Äquivalent zur konspirativen Tätigkeit des Verschwörers im Medium seiner Dichtung. Die gleiche Ähnlichkeit sieht Benjamin zwischen der Politik Napoleon III., "überraschende Proklamationen und Geheimniskrämerei, sprunghafte Ausfälle und undurchdringliche Ironie" würden "zur Staatsraison des Second Empire gehören", und Baudelaires theoretischen Schriften, in denen er "apodiktische Ansichten" vertrete, und "sich wenig um eine Vermittlung vor seinem Publikum bemühe." (10) Die Gemeinsamkeit zwischen dem Verschwörer und Baudelaires "Metaphysik des Provokateurs" liegt in der Konspiration um der Konspiration willen. Marx wirft den "conspirateurs de profession" vor, "die theoretische Aufklärung der Arbeiter über ihre Klasseninteressen aufs tiefste zu verachten." (11) Die Gefahr einer solchen unreflektierten Einstellung, des "plebejischen Ärgers", von dem Marx spricht, macht sich laut Benjamin in der verhängnisvollen Tagebucheintragung Baudelaires bemerkbar: "Eine schöne Konspiration ließe sich zwecks Ausrottung der jüdischen Rasse organisieren (12)." Benjamin analysiert die politische Herrschaft Napoleon III., der selbst aus der Bohème stammte, mit Marx in ihren ideologischen Erscheinungen als vorfaschistisch. Er verweist darauf, daß der "culte de la blague, den man bei George Sorel wiederfindet und der ein unveräußerliches Bestandsstück der faschistischen Propaganda geworden ist, bei Baudelaire seine ersten

Fruchtknoten" bilde.(13) Die Vereinnahmung der Bohème durch die Bürgerklasse, wenn es darum geht ihre Interessen durchzusetzen, zeigt ihre Funktion für die herrschenden gesellschaftlichen Kräfte: eine trotz aller provokatorischen Angriffe auf geordnete bürgerliche Ideale konsolidierende. Benjamin versucht zu zeigen, daß sich die bedeutsamen Züge in Baudelaires Werk aus den typischen Verhaltensweisen der Bohème als sozialer Schicht verstehen lassen. Ob sie dadurch nicht ihre Qualität als ästhetische Erfahrungsgehalte von eigenständiger Bedeutung verlieren und allein aus dem Reproduktionsprozeß der Gesellschaft heraus überhaupt erklärt werden können, bleibt dahingestellt. Adorno rügte an dem Text, daß "die pragmatischen Inhalte Baudelaires unmittelbar auf benachbarte Züge der Sozialgeschichte seiner Zeit" bezogen würden(14), und auch wenn er den funktionalen Stellenwert in der dialektischen Gesamtkonstruktion, die bewußte Beschränkung auf die gesellschaftspolitische Standortbestimmung Baudelaires, unberücksichtigt ließ, bleibt der Vorwurf einer unvermittelten Gegenüberstellung sozialer Fakten mit literarischen Formen, die nur der Analogieschluß zusammenhält, stichhaltig. Der spätere, überarbeitete Essay "Über einige Motive bei Baudelaire" stellt hinsichtlich dieser Kritik sicher eine Verbesserung dar.

Benjamin sieht in dem Gedicht "Le vin des chiffoniers" Baudelaires Vertrautheit mit dem konspirativen Milieu zum Ausdruck kommen, das "sich in den Kneipwirtschaften zuhause fühlte."(15) Die Zeile "Buttant, et se cognant aux murs comme un poète" verdeutlicht noch einmal die Identifikation des Dichters mit dem Lumpensammler, in dem er "ein Stück von sich wiederfinden kann".(16) Auf die Parallele zwischen dem Sammeln von Lumpen und Benjamins eigenem Zitate sammelnden Arbeitsverfahren als Methode des materialistischen Historikers, Epochen, Leben und Werke aus ihrem Zusammenhang "herauszusprengen", um sie "als revolutionäre Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit" neu zu verwenden, sei hier nur kurz hingewiesen.(17) Das "dumpfe Aufbegehren gegen die Gesellschaft" ist dem Lyriker Baudelaire und den sozial Benachteiligten gemeinsam. In gleicher Weise interpretiert Benjamin das Gedicht "Abel et Cain", in dem Baudelaire sich der unterdrückten Rasse des Proletariats annimmt, "die keine andere Ware besitzt als ihre Arbeitskraft" und sie

der saturierten Klasse des herrschenden Kapitals, der Rasse Abels, gegenüberstellt.(18) Im folgenden analysiert er Baudelaires Satanismus, der der Absage an alle moralischen Normen huldigt. Er sei aber mehr eine Attitüde seiner nonkonformistischen Position, als eine Auseinandersetzung mit seinem eigenen Nihilismus; nicht zuletzt auch eine anpassende Haltung gegenüber der Politik Napoleon III., der er nach der Niederlage des Proletariats im Junikampf "die Gefolgschaft nicht ganz kündigte."(19) Für Baudelaire spräche Satan "nicht nur für die Unteren sondern auch für die Oberen", der "Protest gegen die bürgerlichen Begriffe von Ordnung und Ehrbarkeit"(20) würde von Baudelaire auch auf Seiten der Herrschenden gesehen, die sich in den ausschweifenden Festlichkeiten des Hofstaats den Anschein eines freien Lebens gaben. Man sympathisiert mit Satan, um ihn gleichzeitig zu lästern, was der Erfahrung entspricht, daß alle Werte und moralischen Normen vergänglich sind, wenn es für die herrschenden gesellschaftlichen Kräfte nötig ist. Der Spielraum, den sich Baudelaire nach Benjamin mit seinen nicht festlegbaren Auffassungen und seinen überzeugungslosen Verhaltensweisen schafft, verleiht ihm seinen außergewöhnlichen, literarischen Rang.(21)

Auf den folgenden Seiten erörtert Benjamin die negativen Folgen, die sich mit der Einführung des Feuilletons für die schöne Literatur ergaben, die sich einen neuen Absatzmarkt in der Tageszeitung erschloß. Literatur als Ware hat sich dem Niveau der "billigen Eleganz, die für das Feuilleton so bezeichnend wird" anzupassen.(22) Der Dichter wird zum Feuilletonschreiber, je häufiger sein Name erscheint, desto höher die Dotierung. Baudelaire sah diese Rolle des Literaten illusionslos, "der literarische Architekt, dem nicht schon sein bloßer Name einen Gewinn verspricht, muß zu jedem Preis verkaufen."(23) Baudelaires eigene "merkantile Verwertbarkeit" blieb zeitlebens gering. Die Hure, die ihren Körper verkaufen muß, und der Dichter, der auf dem Markt der Presse einen Käufer finden muß, waren für Baudelaire nicht weit voneinander entfernt. Sie konnten im Geist der sozialen Schicht Bohème durchaus zusammengedacht werden.(24)

Benjamins Analyseansatz ist oft kritisiert worden. Adorno vermißte die Einbeziehung des gesellschaftlichen Gesamtprozesses, während Hartmut Stenzel neuerdings die Vergleichbar-

keit der Bohème bei Marx mit den Kreisen der Bohème bezweifelt, in denen sich Baudelaire bewegte.(25) Vielleicht kann dem entgegengehalten werden, daß der soziologische Ansatz allein nie Benjamins Methode war. Die Vergleichbarkeit sozialer Fakten erwies sich ihm zuallererst immer dort, wo er sie suchte, im Bewußtsein und im Werk des Dichters, in dessen Wahrnehmung und Erfahrung sich das soziale Einzelphänomen erst kristallisiert, und zum Beispiel in der Poesie der "Fleurs du mal" zum Ausdruck kommt.

b) Die Physiognomie des Flaneurs

Benjamin beginnt den mittleren Teil seiner Arbeit "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" mit der Beschreibung einer um 1840 stark verbreiteten Literaturgattung, den sogenannten "Physiologien". Sie widmen sich der Aufgabe, die Einwohner von Paris nach überschaubaren Typen zu gliedern, "den Leuten voneinander ein freundliches Bild zu geben,"(26) und sollen dazu dienen, die neue, befremdliche Anonymität des Großstadt- lebens zu beseitigen, die sich im erzwungenen, engen Kontakt der Menschen in der Masse bemerkbar macht. Diese harmlosen Schilderungen unterschiedlichster Charaktertypen vom Straßenhändler bis zu den eleganten Opernbesuchern stellen den Versuch dar, eine beruhigende, verlorene Vertrautheit wiederherzustellen. Benjamin sieht in der Stelle aus einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns, in der ein Privatier vom Erker seines Hauses aus das Treiben auf dem Marktplatz beobachtet, den Ausdruck eines anheimelnden Gesellschaftszustandes, der im wirtschaftlich zurückgebliebenen Deutschland noch vorherrschte. Seinem Blick bietet sich "ein Vielerlei kleiner Genrebilder" dar, das er gemächlich mustert. Was er sieht läßt sich für ihn noch in den überschaubaren Erfahrungshorizont seines beschränkten sozialen Milieus einordnen, wie in "ein Album von kolorierten Stichen."(27) Den Gegensatz zu dieser Wahrnehmungsweise bildet das industriell fortschrittliche England. Hier hat die Industrie schon eine indifferente Menge hervorgebracht, in ihr wird der Einzelne zum ununterscheidbaren, gleichförmigen Rad im anonymen Getriebe. Er hat sich vom harmlosen Charakter in einer überschaubaren Idylle zum potentiellen Konkurrenten und Gegner auf dem Arbeitsmarkt entwickelt. Diesen Eindrücken in der Großstadt-

menge entspricht demgemäß auch eine andere zu jener Zeit aufkommende Literaturgattung: die Detektivgeschichte, als deren ersten bedeutenden Autor Benjamin Edgar Allen Poe nennt. Baudelaires Übersetzungen der Erzählungen Poes hätten zur Auswirkung gehabt, daß "Poes Werk durchaus in sein eigenes einging."(28) Für den Kriminellen und Asozialen wird die Menge zum Versteck, Baudelaire suchte in ihr Zuflucht vor seinen Gläubigern. Poes Beschreibungen des Mannes in der Menge verdeutlichen aber auch, wie sehr dieser im sozial fortgeschrittenen London zum Teil in der Masse geworden ist. Seine Bewegungsweise hat sich schon der Hektik des aufkommenden Verkehrs angepaßt. Nicht so in Paris zu Baudelaires Zeit. Hier hat eine typische Figur der Bohème, der Flaneur, noch die Zeit, sich im schlendernden Tempo seiner Lieblingsbeschäftigung, des scheinbar absichtslosen, beobachtenden Flanierens, hinzugeben. Ins Zentrum dieses Abschnittes seiner Arbeit hat Benjamin den Flaneur Baudelaire gestellt, der als Dichter die Sensibilität besitzt, sich in die fremden, vereinzelt Individuen der Menge einzufühlen, die "ein neuer Gegenstand in der Lyrik ist."(29)

Der Ort, an dem das Flanieren für Baudelaire vor allem möglich war, sind die noch von Gaslaternen beschienenen Pariser Passagen. "Die Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus," so zitiert Benjamin einen zeitgenössischen Stadtführer, "sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, eine Welt im Kleinen ist."(30) In ihnen wird darüberhinaus versucht, der Funktionalität der Großstadtstraße und der Kälte neuer technischer Baustoffe wie dem Eisen, die gewohnte Vertrautheit und Überschaubarkeit des privaten Wohnbereichs zu geben. Sie erscheinen deshalb als "ein Mittelding zwischen Straße und Interieur."(31) Benjamin verweist darauf, daß das Bürgertum seit Louis Philippe bestrebt war, die Anonymität des öffentlichen Lebens damit auszugleichen, "die Wohnung zu einer Art Gehäuse zu machen," sie mit Gegenständen wie Pantoffeln, Taschenuhren und Eierbechern auszustatten, für die Futterale und Etais angeschafft werden. Die Vorliebe des Makartstils im ausgehenden Second Empire für Plüsch- und Samtbezüge ist eine Reaktion auf die Verlorenheit

und Spurlosigkeit in der großen Stadt und wenigstens im Rückzug auf das Privatleben wünscht der Bürgerliche einen Abdruck seiner Berührungen, eine Spur seines Lebens zu hinterlassen. Der Bohémien Baudelaire zieht sich jedoch nicht ins Privatleben zurück, seine Zuflucht ist die Menge, in den Cafés und den Passagen findet er die Zeit, beim Flanieren die fremdgewordene Welt zum Material seiner Phantasie zu machen. Hier kann er das gesellschaftliche Leben genußvoll auf sich einwirken lassen, seine Identität wie in einem Rauschzustand in der Menge verlieren.(32) Die Menge wird ihm "zum Schleier, durch den hindurch die gewohnte Stadt mit ihren flüchtigen Erscheinungen zur Phantasmagorie wird."(33) In dem Sonett "A une passante" sieht Benjamin genau jenen Moment, in dem dieser Schleier sich plötzlich lüftet und das Erlebte, das Auftauchen einer Passantin, die bei Baudelaire den Wunsch nach Liebe und ein sexuelles Verlangen auslöst, von diesem in einem Bild festgehalten wird. Baudelaires Liebeserfahrung in der Menge, der schockartige "coup de foudre" bleibt unbefriedigt, die beziehungsreich in Schwarz gekleidete Frau verschwindet schon wieder hinter dem Schleier der Menge. Der Wunsch nach Liebe bleibt unerfüllt. Die Frau bei Baudelaire ist Sinnbild des sexuellen Fetischismus und gleichzeitig mit dem Tod assoziierbar, die Liebe stirbt im Augenblick ihres Entstehens, sie taugt nur noch zur Erinnerung des melancholischen Erotikers. Für Benjamin zeigt sich der wahre Charakter dieser Erfahrungen aber erst auf dem gesellschaftlichen Hintergrund. In Baudelaires Lyrik zeichnet sich das "Zeitalter des Hochkapitalismus" ab. Sowohl der Flaneur als auch die Frau unterliegen den entfremdeten, durch die Gesetze des Warenverkehrs bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen. "Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware. Sein Rausch...ist der der vom Strom der Kunden umbrauten Ware."(34) Die Frau als Hure ihrerseits berauscht sich an ihrer Reizwirkung, die sie auf die Masse ihrer Kunden ausübt. In Baudelaires Dichtung ist das Bild der Hure und das der lesbischen Frau von zentraler Bedeutung, sie stehen im Gegensatz zum sich fortpflanzenden, kontinuierlichen Leben. Am Bild der Hure in Baudelaires Dichtung wollte Benjamin demonstrieren, wie in der kapitalistischen Gesellschaft die zwischenmenschliche Beziehung selbst Warencharakter annimmt. Während im Bohémekapitel Baudelaires

Physiognomie mit den politischen Konspirateuren des nachrevolutionären Frankreich, die nach dem Scheitern des Kampfes im Gefängnis landen und dem zum Lumpenproletariat abgesunkenen Arbeitern, verglichen wird, also die soziale Rolle des Dichters festgelegt werden soll, bettet das Flaneurkapitel den Inhalt seiner Lyrik in den sozialen Kontext seiner Zeit, der durch die zunehmende Isolation des Einzelnen in der Menge, durch Entfremdung, Erfahrungsverlust und schockartige Irritationen gekennzeichnet ist. Der Begriff der Physiognomie wird von Benjamin nicht im marxistischen Sinn gebraucht, daß der Überbau, also in diesem Fall Baudelaires Lyrik die sozialen Verhältnisse lediglich widerspiegeln würde, sie bringt diese vielmehr als literarisches Phänomen zu einem eigenständigen Ausdruck und kann durch diese gewonnene Autonomie den gesellschaftlichen Verhältnissen auch wieder gegenübergestellt werden.

Benjamin beendet das Flaneurkapitel mit einem die Gegensätze herausarbeitenden Vergleich zwischen Victor Hugo und Baudelaire. Für Hugo stellt die Masse in den Städten ein homogenes Gebilde trotz unterschiedlicher Privatinteressen dar, das mit Naturgewalten wie dem Ozean oder dem Wald assoziiert werden kann. Wo für den citoyen Hugo die Masse Publikum seiner erfolgreichen literarischen und politischen Laufbahn, Adressat seiner Überzeugung von Fortschritt und Demokratie ist, sieht Benjamin in Baudelaire das sich von der Menge absondernde Genie, dessen Sensibilität gerade das den Einzelnen von der Menge Trennende wahrnimmt und die Randfiguren seiner Poesie wie sich selbst zum Leitbild des modernen Helden stilisiert. Sein gesellschaftliches Bewußtsein aber wäre genauso unkritisch wie das des fortschrittsgläubigen Hugo, weil beide die Verführbarkeit der Massen durch Kapitalismus und aufkeimenden Faschismus nicht durchschauen.

Auf den Spuren Baudelaires hatte Benjamin in Paris die Kunst des Flanierens, der beobachtenden Entdeckungsreise des ziellos umherirrenden Spaziergängers, selbst ausgeübt. Die Stadt erschien ihm als "die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth." Flanieren bedeute "illustratives Sehen", Baudelaire würde "seine Träumerei als Text zu den Bildern"(35) schreiben, und so liest Benjamin die Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts und die des ersten Dichters der Moderne als einen Text, den es in den Labyrinthen der Bibliothèque Nationale und seines eigenen Bewußtseins erst neu zu entdecken gilt.

c) "Die Moderne"

Benjamin nennt den dritten Abschnitt seiner Arbeit über "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" "Die Moderne". Geschickt führt er, wie schon beim Übergang vom ersten Teil zum zweiten, wo es der Gedanke des Ausgeliefertseins an die Kommerzialisierung des feuilletonistisch geprägten Literaturmarktes war, das zuletzt entwickelte Bild des Dichters als modernen Helden im neuen Abschnitt weiter aus. Benjamin zitiert Baudelaires Essay "Le peintre de la vie moderne" über den Gesellschaftsmaler Constantin Guys. Baudelaire schildert seinen Freund in der Pose des mit seinem Pinsel fechtenden Künstlers. Die gleiche Metapher findet Benjamin in dem Gedicht "Le soleil" wieder, wo Baudelaire sich selbst bei der Arbeit zeigt: "Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, flairant dans tous les coins les hasards de la rime..."(36) Baudelaires Aufgabe, die er sich selbst auferlegte, sei es, "der Moderne Gestalt zu geben,"(37) und die Anstrengung, der Kampf, den er führt, um dem Erlebten in seiner Poesie eine verborgene Bedeutung zu geben, hätte "sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt."(38) Einem antiken Heros vergleichbar, besäße der Künstler die außergewöhnliche Fähigkeit, noch den traurigsten Zustand, in dem er sich befindet, in seiner Arbeit so zu gestalten, daß er ihm zu unsterblichem Ruhm gereichen kann. Baudelaire erhebt für sich den Anspruch, "wie ein antiker Schriftsteller gelesen zu werden." Die künstlerische Aufgabe erweise sich darin, daß "alle Moderne es wirklich wert sei, dereinst Antike zu werden."(39) Daß dieses Bild vom unbedingten autonomen Schöpfertum überzogen ist, nach Benjamin genau so, wie in der bürgerlichen Gesellschaft der Arbeit selbst eine übernatürliche Schöpfungskraft angedichtet wird, ungeachtet ihrer gesellschaftlichen Determiniertheit, ließ auch Baudelaire in seinen Selbstdarstellungen als Dichter durchblicken. Das moderne Heldentum zeichnet sich nämlich dadurch aus, nur gespielte Rolle zu sein. Der moderne Held ist nicht Held, er ist Heldendarsteller. Jeder, auch der Dichter, spielt in der Gesellschaft die Rolle, die in ihr frei ist. Die Masken und Gestalten, hinter denen sich Baudelaire versteckte, waren laut Benjamin der Flaneur, der Lumpensammler oder der Dandy. Die Figur des Dandy hat Baudelaire exemplarisch gelebt, der Dandy

verdrängte bei den Künstlern die Figur des Romantikers. Er ist nicht hingebungsvoll verehrend wie ein Minnesänger, sein individualistischer Protest fügt sich nicht ins Getriebe. Äußerlich ein Vertreter herausragender Eleganz, sieht er sich selbst außerhalb der Gesetze stehend. Diese Haltung, keine festen Überzeugungen einzugehen, immer neue Attitüden anzunehmen, zeigt sich nach Benjamin an der Allegorie. Sie sucht nicht nur nach dem verborgenen Sinn aller Erscheinungen, sondern dient auch dem Effekt, sein Werk interessant erscheinen zu lassen. Baudelaire überblende das alltägliche, gewöhnliche Leben allegorisch mit der klassischen Antike, er versetze die traditionellen Allegorien in eine überraschende, banale Umgebung, was ihnen einen gleichsam putschistischen Effekt verleiht.

Baudelaire sieht aber nicht nur den Künstler selbst als Helden einer Moderne, die "zu leben es einer heroischen Verfassung bedarf,"(40) auch der Lohnarbeiter wird mit dem Gladiator des Altertums verglichen. In einem Prosagedicht aus dem Jahre 1851 schreibt er über die vom Schmutz ihrer Arbeitsstätten vergifteten Arbeiter: "Diese Bevölkerung verzehrt sich nach den Wundern, auf die ihr doch die Erde ein Anrecht gibt; ... und sie wirft einen langen von Trauer beschwerten Blick auf das Sonnenlicht und die Schatten in den großen Parks."(41) Baudelaire findet die Helden der Moderne auf der Seite der am Rande der Gesellschaft Lebenden, der Alten, der Verbrecher, der ausgehaltenen Frauen. In seinen Figuren erkennt er sich selbst und seinen eigenen Kampf gegen die Ideale der bürgerlichen Gesellschaft, deren Gesetze und Tugenden er mit ihnen ablehnt.

Baudelaire's Bild von der modernen Zeit macht Benjamin an zwei für die Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnenden Themen deutlich: das der Großstadt und das der Antike. Im modernen Großstadtleben verlieren die Menschen für Baudelaire einen übergeordneten Sinnzusammenhang, sie machen nur noch disparate, bruchstückhafte Erfahrungen. "Der 'ennui', die innere Gleichgültigkeit, gepaart mit ständiger Unzufriedenheit und Gereiztheit, eine Ruhelosigkeit ohne Ursachen und ohne Ziel und die Angst, nur zu existieren, statt wirklich zu leben,"(42) darunter und unter der öden Langeweile ihres Alltags leiden sie. Die so gesehene Großstadt evoziert in Baudelaire auch das Bild der Antike, weil die Moderne wie die Vergangenheit als "potentielles Zeugnis

abgestorbenen Lebens" (43) betrachtet wird. Das Gemeinsame der Moderne und der Antike ist ihre Vergänglichkeit und beim Gang durch Paris erfährt Baudelaire die Hinfälligkeit und die Gebrechlichkeit der Stadt. Das scheinbar so pulsierende Leben ist in Wirklichkeit dem Tod verfallen. "Trauer über das was war und Hoffnungslosigkeit in das Kommende" (44) kennzeichnen seine Lyrik. Das Leben erstarrt, wie es für Benjamin in "Le cygne" zum Ausdruck kommt, die Stadt "wird spröde wie Glas, aber auch wie Glas durchsichtig." (45) Die Sinnlosigkeit des modernen Großstadtlebens, der Augenblick in dem diese wie im Stillstand der Welt erfahren wird, kommt in den Allegorien zum Ausdruck, deren Fundus die Antike ist. Für Benjamin sind die durch Majuskeln kenntlichen Allegorien "Zentren der poetischen Strategie" Baudelaires. (46) Durch sie hindurch scheint auch das wahre Bild eines ständig sterbenden, alten Paris, das der architektonischen Neugestaltung eines Baron Haussmann zum Opfer fällt, der in einer Art Revolutionsprophylaxe die Stadt mit breiten, überschaubaren Boulevards durchzog. Das Schicksal von Paris, in Benjamins Sicht das geheime Thema in Baudelaires Dichtung, verdeutlicht dessen generellen Vorbehalt gegen die Großstadt. Hans Robert Jauss wirft Benjamins Interpretation Einseitigkeit vor. Baudelaire lege nicht nur ein "Zeugnis für das denaturierte Dasein der großstädtischen Masse" ab, sondern seine Lyrik brächte auch die "mit der Absage an die Natur freigesetzte, neue Produktivkraft des Menschen" (47) zum Ausdruck. Seiner Entgegnung, das Negative moderner Wirklichkeitserfahrung sei nur ein neues Sujet morbider Schönheit, dessen Baudelaire genußvoll innewird, haftet das Odium bürgerlicher Rezeptionsgeschichte an, vor der Benjamins historisch-materialistischer Deutungsversuch die "Fleurs du mal" gerade zu retten versuchte. An Baudelaires Dichtung sucht er gerade den sinnlosen Kampf gegen die "Widerstände, die die Moderne dem natürlichen Elan des Menschen entgegensetzt" (48) aufzuzeigen, die ihn über die Todessehnsucht bis hin zum Selbstmord führen. Nicht zuletzt in seiner Auffassung vom Selbstmord als heroischer Handlung, erkennt man, wie sehr seine Einsichten von den eigenen existentiellen Erfahrungen der dreißiger Jahre geprägt sind. Im Cäsarismus Louis Bonapartes sieht er den Vorläufer von Hitlers faschistischem Terror und in dem sich in die Zweideutigkeit flüch-

tenden Dichter realisiert er sich selbst als den ins Exil gezwungenen Schriftsteller. Nach dem Scheitern der Revolution von 1848 hätte auch Baudelaire in den Zeiten der Reaktion, der Selbstmord als heroische Tat vor Augen stehen können, "die den multitudes malades der Städte verblieben war." (49) Für Baudelaire bleibt der Tod allerdings ein spielerischer Gegenstand seiner Poesie, auf den vereinsamten Intellektuellen Benjamin wartet sein Freitod von Port Bou, der nicht nur die Grenzpassierung seiner Mitflüchtlinge bewirkt, sondern gerade am unvollendeten Baudelairebuch zeigt, welche Größe im Scheitern liegen kann. Mit Baudelaire nimmt wohl auch Benjamin Abschied von einer Welt, "ou l' action n' est pas la soeur du rêve." (50) Das Zweite Kaiserreich löst die Republik ab, wie das Dritte Reich die Weimarer Republik beendet, die Hoffnungen werden zerstört. Benjamin weist auf die Parallele zwischen Baudelairés Haltung und dem resignierenden, geschichtsphilosophischen Standpunkt Blanquis in dessen kosmologischer Spekulation "L' éternité par les astres" hin, daß der schlechte Weltzustand sich als Wiederkehr des Immergleichen perpetuiere. Im geschichtlichen Rückblick erweist sich ihm aber Blanquis Tat als "die Schwester von Baudelaires Traum." (51) Inwieweit Baudelaire "ein Zeuge in dem geschichtlichen Prozeß, den das Proletariat der Bürgerklasse macht" (52) war, darüber geriet Benjamin an dieser Stelle in Widerspruch zu Brecht, der den bürgerlichen Klassiker verurteilte. In "Die Schönheit in den Gedichten Baudelaires" bezeugt Brecht Baudelaire die Kurzweiligkeit seines Werkes, es drücke nicht einmal zehn Jahre seiner Epoche aus und bedürfe zu vieler Erläuterungen. Brecht bescheinigt ihm in Umkehrung zu Benjamin, daß er "der Dolchstoß in den Rücken Blanquis" sei, "Blanquis Niederlage ist sein Pyrrhussieg." (53) Er steht damit in der Tradition einer linken Rezeption, die Baudelaire von Jules Vallès über Rosa Luxemburg bis Lukács als den "Prototyp des Revolutionärs aus Blasiertheit, welcher nur die persönliche Problematik, aber nicht die gesellschaftliche des Künstlertums darstellt" (54), sieht. Benjamin will jedoch den Zeugnischarakter des Baudelairschen Werkes für die materialistische Theorie retten. Die Kategorie der Rettung ist kennzeichnend für Benjamins marxistisch orientiertes Spätwerk, in dem sich das Erkenntnisinteresse gegenüber dem bloßen politischen Nutzen, der Brauchbarkeit von Kunst im Klassenkampf,

immer wieder durchsetzte.(55) Benjamin erscheint so als der erste, der es unternimmt, die Dichtung Baudelaires als Ausdruck der warenproduzierenden Gesellschaft und ihrer damit einhergehenden Entfremdung zu dechiffrieren, ohne den Fehlern rechter, bürgerlicher Rezeption oder linker, sozialistischer Nützlichkeitsabwägungen zu verfallen. Ob ihm dies schon in den drei Abschnitten von "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" gelingt, kann nur ein Vergleich mit dem Essay "Über einige Motive bei Baudelaire" zeigen.

3) "Über einige Motive bei Baudelaire." Erfahrungswandel, Chokerlebnis und Auraverlust der Kunst.

"A propos de quelques motifs baudelairiens", wie Benjamin seinen Aufsatz im Herbst 1939 in einem Brief an Gretel Adorno nennt, ist das Ergebnis der Umarbeitung des "Flaneur"-Abschnittes.(56) Davon ausgehend, daß Baudelaire selbst mit einem Lesertyp rechnete, für den "die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden war", (57) und er keinen unmittelbaren Publikumserfolg erwartete, stellt Benjamin zunächst die Hypothese auf, die Struktur der Leseerfahrung habe sich geändert, um daraus auf Ergebnisse der Wahrnehmungs- und Tiefenpsychologie Bergsons und Freuds zurückgreifend, einen generellen Verlust der Erfahrung im hochentwickelten Stadium des Kapitalismus zu konstatieren. An die Stelle einer 'wahren' Erfahrung, wie sie Bergson in der "vita contemplativa" findet, die immer eine Sache der Tradition und einen Bezug zur kollektiven Vergangenheit erfordert, tritt in der Moderne das Chokerlebnis, das der Einzelne in der Begegnung mit der Großstadtmasse macht oder wie es dem Arbeiter in den automatenhaften Abläufen einer mechanisierten Industrie begegnet. Auch die modernen Reproduktionstechniken wie Photographie und Film implizieren nach Benjamin, ebenso wie das Glücksspiel diesen Erfahrungsverlust, weil sie die menschliche Wahrnehmung chokartigen Reizen einer Technik unterwerfen, deren isolierter Konsum im Gegensatz zu einer sich an den Dingen langsam orientierenden und gelebten Erfahrung steht, wie sie noch in der Einübung manueller Fertigkeiten etwa im Handwerk vorkam. Menschen und Gegenstände werden im Paris des 19. Jahrhunderts aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen, in der Vereinzelung entfremdet und der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung verfügbar

gemacht. Im Gegensatz zur ersten Arbeit bleibt in dem späteren Essay der Fetischcharakter der Ware, die Gesetze des Warenaustausches als Ursache der verschiedenen Erscheinungsformen des Choks ausgespart. Benjamin eliminiert diese materialistische Grundauffassung in seiner Kritik mit Rücksicht auf sein Abhängigkeitsverhältnis vom New Yorker Institut für Sozialgeschichte, wo Horkheimer und Adorno diese als Brechtisch verurteilten Motive der ersten Arbeit zum Anlaß nahmen, deren Veröffentlichung abzulehnen. Er befaßt sich darum unglaublich genauer mit dem dichterischen Wahrnehmungs- und Schaffensprozeß, dem wie bei Baudelaire das "Chokerlebnis zur Norm geworden ist". (58) Prousts "A la recherche du temps perdu" sieht er als den Versuch an, die verlorene Erfahrung "unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen auf synthetischem Wege herzustellen. Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege wird man weniger und weniger rechnen können." (59) Die Proustsche "mémoire involontaire", die erst durch den Geschmack einer Madeleine aktiviert wird, ist mit den unbewußten Erinnerungsresten gefüllt, die vom Bewußtsein, nach Freud als Reizschutz fungierend, nicht als Erlebnisse wahrgenommen wurden. Erst ihre Unbewußtheit macht sie einer zukünftigen, zufälligen Erinnerung verwertbar, der im Falle Prousts seine Kindheit in Combray entsteigt. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, ist nach Benjamin keineswegs selbstverständlich. Proust bedient sich dieser Möglichkeit, seinem Leben den Sinn eines Erfahrungszusammenhanges, die Identität einer einheitlichen Lebensgeschichte zu geben nur deshalb, weil in der Moderne die sozialen Erfahrungen nicht mehr in einem kollektiven Lebenszusammenhang gemacht werden können. Die chokartige Reizüberflutung ist derartig groß, daß zur Bewältigung der jeweilige Augenblick nicht ausreicht, und der Traum als auch die Erinnerung zur Verarbeitung herangezogen werden müssen, die normalerweise das Bewußtsein leisten könnte. Je nachdem der Chok vom Bewußtsein als Reizschutz pariert wird oder durchbricht, landet er entweder in Form des Erlebnisses im Bewußtsein und bleibt der "mémoire d'intelligence" verfügbar oder wird als unbewußte Wahrnehmung im Gedächtnis für die "mémoire involontaire" bereit gehalten. Baudelaire hat es sich laut Benjamin zur Aufgabe gemacht, "die Choks mit seiner geistigen und physischen Person zu parieren." Das Duell, in dem der Künstler sich gegen diese Chokerfahrungen befindet und in dem er "vor Schrecken aufschreit, ehe er besiegt wird" (60) kennzeichnet den Vorgang seines Schaffens selbst. Dem Chokerlebnis entspricht in Baudelaires Werk die melan-

chologische Welterfahrung, der spleen. Im spleen erscheint die Zeit als geschichtslose und die Erfahrung als in sich zusammengesunken, weil der Anschauungsgegenstand in den Augen des Melancholikers die Bedeutung verliert, die ihm durch die Tradition zugekommen ist. Benjamin zitiert aus "Le goût du néant": "Le printemps adorable a perdu son odeur!" (61)

Die Widersprüche, die Oskar Sahlberg (62) in Benjamins Theorie der Baudelairschen Chokrezeption sieht, sind nur scheinbare. Gerade der lyrische Schaffensprozeß zeichnet sich durch das Ineinandergreifen von bewußter und unbewußter Materialverarbeitung aus, deren Reservoir natürlich nicht ausschließlich die "mémoire involontaire" ist. Er spielt die in den Abschnitten X - XII behandelten "Idéal"-Gedichte, die die "Kraft des Eingedenkens" spenden, die durch den Baudelairschen Begriff der correspondances gekennzeichnet sind, und allein Erfahrung beinhalten, gegen die "Spleen"-Gedichte aus, die vom Erfahrungs- und Geschichtsverlust im Chokerlebnis handeln, um diese Bereiche dadurch wieder zusammenzuführen, daß die "Idéal"-Gedichte ebenfalls ein Resultat der Chokerfahrung, nämlich der gescheiterten Junirevolution 1848, sind. Für Benjamin fließen gerade in dem Entstehungsprozeß der Gedichte Baudelaires, seines poetischen Kampfes, die Chokerfahrung des spleen und die correspondances des idéal zusammen. Eine Stelle im "Zentralpark" verdeutlicht es: "Wenn es die Phantasie ist, die der Erinnerung die Korrespondenzen darbringt, so ist es das Denken, das ihr die Allegorien widmet." (63) Die Erinnerung führt beide zueinander. Wie der Roman Prousts stellen die Gedichte Baudelaires die Rekonstruktion einer Erfahrung in einer Welt dar, in der man "keine Erfahrung mehr machen kann," in der "der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturzustand zurückgefallen sieht. Kein Hauch von Vorgeschichte umwittert sie. Keine Aura." (64) Benjamin nennt den Bedeutungshof, der Dinge und Menschen kraft ihrer Geschichte umgibt, die Aura. Sie befindet sich durch die Organisation der Welt in der Moderne in einem Zerstörungsprozeß. Dieser mystisch-schillernde Begriff, der so gar nicht zu einer materialistischen Geschichtsauffassung zu passen scheint, und deshalb von Brecht intellektuell angewidert als "ziemlich grauenhaft: alles Mystik, bei einer Haltung gegen Mystik" (65) abgelehnt wird, darf zunächst einmal nicht im anthroposophischen Sinne als konkret wahrnehmbarer Lichtschimmer um den mensch-

lichen Körper, der nur für Eingeweihte sichtbar ist, mißverstanden werden. Für Benjamin können alle unbelebten Dinge der Natur, aber auch Menschen und Tiere ihre Aura haben. Sogar Worte besitzen diese Magie, was er mit dem wunderschönen Karl-Kraus-Zitat belegt: "Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück." (66) Die Aura manifestiert sich nur in einer Subjekt-Objekt-Beziehung, d. h. in einer spezifischen Form der Wahrnehmung, wie sie dadurch zum Ausdruck kommt, daß jedem Blick die Erwartung innewohnt, von dem erwidert zu werden, dem er gilt und in der Erfüllung dieser Erwartung die Erfahrung der Aura liegt. "Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen." (67) Der Mensch kann also die Natur dazu bringen, durch seine erwartungsvolle Projektionsleistung die Augen aufzuschlagen, "der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach." (68) Die Aura ist damit ein Phänomen der Erfahrung, das für Benjamin erst im Augenblick des Verfalls erkennbar wird. Gerade die Wahrnehmung des Erfahrungsverlustes wird zur spezifisch historischen Erfahrung, die Benjamin an der Dichtung Baudelaires zu entziffern suchte. "Baudelaires Lyrik hat im Verfall der Aura eins ihrer Hauptmotive." Das Prosastück "Perte d'auréole" ironisiert den Verlust des dichterischen Glorienscheins und "resümiert die Erfahrung, die Baudelaire seiner Berührung mit den großstädtischen Massen abgewann. Sie besteht in der Zertrümmerung der Aura im Chokerlebnis." (69) Während sich der Gedanke des Auraverlustes der Kunst in der Aufhebung ihrer Einmaligkeit, Echtheit und ihres Kultcharakters durch die Reproduktionstechniken Film und Photographie als falsch erwiesen hat, weil diese Medien mittlerweile so innovativ geworden sind, daß sie selbst den kultischen Charakter eines Kunstwerks tragen können, bleibt die Analyse der Vergleichbarkeit des gesellschaftlich-politischen Erfahrungs- und Auraverlustes der Zeit Baudelaires mit dem Verfall jeglicher Werte im Nationalsozialismus oder auch mit Tendenzen unserer Gegenwart bestehen. Für Marleen Stoessel (70) verbirgt sich hinter der Kategorie der Aura deshalb auch ein "Menschenrechtsanspruch", weil Benjamin in einer Diskussion mit Adorno vom "vergessenen Menschlichen" als Kern der auratischen Erfahrung sprach. Die Erinnerung an eine herrschaftsfreie und darum wahrhaft menschliche Beziehung zwischen Mensch und Natur, beinhalte die Utopie einer von Macht, Herrschaft und Gewalt erlösten Menschheit. Die

Hoffnung auf Erfüllung dieser Utopie war in Benjamins Marxismus und Theologie verschmelzendem Denken nur als die Revolution oder einer durch die Ankunft des Messias erlösten Menschheit vorstellbar. In der Lyrik Baudelaires werden für ihn alle disparaten Züge lesbar, indem er die Verbindungen aufzeigt, die zwischen dem Chokerlebnis als der Wahrnehmungsform der Moderne und dem städtischen Alltagsleben, den Reproduktionstechniken, der Arbeitsorganisation und den politischen Organisationsformen bestehen. In seiner Kritik wird die zertrümmerte Aura wieder rekonstruiert, die für ihn nicht nur eine Chiffre des Verfalls, sondern auch die Kategorie der Rettung beinhaltet.

Ob nun in der ersten Baudelairestudie die sozialwissenschaftliche Fragestellung gegenüber der erkenntnistheoretischen Ausrichtung des Essays überwiegt, bleibt zweitrangig, wenn man sie zusammengenommen betrachtet. Das methodologische Interesse richtete sich in beiden Arbeiten darauf, die literarische Tätigkeit Baudelaires politisch zu dimensionieren, um sie als ein Moment des Widerstandes gegen die bedrohlich empfundenen Wahrnehmungen neu zu verstehen. Es ist laut Benjamin der Widerstand gegen seine eigene bürgerliche Klasse, die nach der Niederlage der Februarrevolution mit dem Bonapartismus eine politische Herrschaft unterstützte, unter der sich die Konkurrenzgesellschaft des Kapitalismus zu entwickeln begann.

4) Die "Zentralpark"-Fragmente

Nach Adorno spielt der zunächst etwas merkwürdig anmutende Titel einmal auf Benjamins amerikanische Pläne an, falls ihm die Flucht nach Amerika gelänge, in der Nähe des Zentralparks in New York eine Wohnung zu nehmen. Zum anderen deutet er darauf hin, daß er diesen erst aus dem Nachlaß publizierten, aphorismenhaften Notizen zentrale Bedeutung für das Baudelaire-Projekt zumaß. (71) Seine bruchstückhaften Reflexionen geben sowohl einen Eindruck vom ungeschriebenen ersten Teil "Baudelaire als Allegoriker", als auch von dem als Synthese fungierenden, ebenfalls nicht realisierten dritten Teil des Baudelaire-Buches, der unter dem Titel "Die Ware als poetischer Gegenstand" die marxistische Auflösung bringen sollte. In diesem letzten Teil sollte im Anschluß an das erste Buch des "Kapitals" die allegorische Betrachtungsweise Baudelaires als Antwort auf den

universellen Warencharakter der Dinge im Kapitalismus interpretiert werden. "Die allegorische Anschauungsweise ist immer auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufgebaut. Die spezifische Entwertung der Dingwelt, die in der Ware darliegt, ist das Fundament der allegorischen Intention bei Baudelaire." (72) Die Verdinglichung der Welt, ihr Warencharakter, der sich darin zeigt, daß der Preis des Dinges seinen Gebrauchswert überdeckt, findet in den Allegorien Baudelaires seine Entsprechung, die ebenfalls die Dinge aus ihren geläufigen Zusammenhängen reißen und Baudelaires Erfahrungen in einer entfremdeten Welt zum Ausdruck bringen. Benjamin sucht in der allegorischen Ausdrucksform Baudelaires das Bild einer auf den Tauschwert reduzierten, kapitalistischen Welt nachzuweisen. Als dialektischer Historiker sieht er in der Offenlegung dieser negativen Grundstruktur der Gesellschaft gleichzeitig die Chance ihrer Rettung. Gerade in der Zufälligkeit, dem Charakter des flüchtig Unvollendeten, enthüllen die fragmentarischen Thesen des "Zentralparks" mit plötzlicher Prägnanz die Grundideen der Interpretation Benjamins. Mit der Polarität von "Allegorie" und "Correspondances", die in der Zyklusüberschrift "Spleen et Idéal" ihre Entsprechung findet, verdeutlicht ein "Zentralpark"-Fragment den Ausgangs- wie Zielpunkt seiner Arbeit: "Die entscheidende Grundlage für Baudelaires Produktion ist das Spannungsverhältnis, in dem bei ihm eine aufs höchste gesteigerte Sensitivität zu einer aufs höchste konzentrierten Kontemplation steht. Es reflektiert sich theoretisch in der Lehre von den Correspondances und der Lehre von der Allegorie. Baudelaire hat niemals den geringsten Versuch gemacht, zwischen diesen ihm angelegendsten Spekulationen irgend eine Beziehung herzustellen. Seine Dichtung entspringt aus dem Zusammenwirken dieser beiden Tendenzen." (73) Benjamin legt das Hauptgewicht seiner Fragestellung weg von Baudelaires eigener kontemplativer Lehre von den correspondances, einseitige Sichtweise bisheriger Sekundärliteratur, hin zu seiner dichterischen Sensitivität, von der Baudelaire selbst in seiner Melancholie sagt: "...tout pour moi devient allégorie." (74) Benjamin hatte außerdem vor, Baudelaires "Einführung der Allegorie" als Antwort auf die "Krisis der Kunst um 1852" einsichtig zu machen, und zwar als Gegenbewegung zur "Theorie des l'art pour l'art." (75) Die Allegorie wird so weit über einen bloß kunsttheoretischen Ansatz hinaus zum Kernpunkt Benjaminscher Geschichtsphilosophie.

In den nicht nur von formaler, thesenhafter Ähnlichkeit geprägten "Geschichtsphilosophischen Thesen", heißt es: "Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chok, durch den es sich als Monade kristallisiert." Nichts anderes als die Baudelairschen Allegorien sind gemeint, in denen es zu einer plötzlichen "Stillstellung des Geschehens" kommt. Benjamin beschreibt die Aufgabe materialistischer Geschichtsschreibung im Gegensatz zum Historismus als das Heraussprengen eines bestimmten Werkes aus dem homogenen Verlauf der Geschichte, nichts anderes ist ihm mit den Baudelaire-Arbeiten gelungen. Er sah darin "die revolutionäre Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit," (76)

5) Zur Gesamtbeurteilung von Benjamins Baudelaire

Die Rezeption von Benjamins Baudelaire-Interpretation schwankt zwischen zwei Polen. Auf der einen Seite steht die Kritik Adornos und der späteren Frankfurter Schule, die in dem Vorwurf eines undialektischen Abbild-Realismus gipfelt, dem die Vermittlung durch den historischen Gesamtprozeß fehle, und die auch bei der Edition seiner Schriften an einer Eliminierung sogenannter brechtischer, marxistisch-materialistischer Motive interessiert war. Andererseits bedienen sich die Baudelaireinterpreten nach 1968, wie z.B. Dolf Oehler (77), Hartmut Stenzel (78) oder Oskar Sahlberg (79), gerade der materialistischen Seiten Benjamins, und halten seine Rettung Baudelaires als revolutionären Dichter für nicht weitgehend genug. Für sie erscheinen Benjamins Schlußfolgerungen als zu abstrakt und zuwenig auf die konkrete historisch-gesellschaftliche Situation bezogen. Sie unternehmen den Versuch, die politische Position Baudelaires eindeutiger als sozialistisch oder revolutionär zu bestimmen, wobei sich allerdings der Eindruck aufdrängt, Literaturwissenschaft diene mehr oder weniger zur Bestätigung der eigenen politischen Überzeugung. Die Beliebigkeit dieser politischen Interpretationen führt zu der Frage, ob man Baudelaires Lyrik ein eindeutig revolutionäres Bekenntnis überhaupt abpressen kann. Benjamin zwar verpflichtet, schießen sie über seinen Analyserahmen weit hinaus. Für Benjamin ist Baudelaire ein radikaler Zeuge gegen die Bourgeoisie, aber kein Revolutionär. Die Stärke seiner Interpretation liegt gerade darin, die Wider-

sprüchlichkeit Baudelaires bestehen zu lassen, ohne ihn einseitig festlegen zu wollen. Eine chronologische Betrachtung seiner unterschiedlichen politischen Überzeugungen ist nicht die Sache seines übergeordneten Betrachtungsstandpunktes. Benjamins philologisches Verfahren, bei dem nicht übergreifende gesellschaftstheoretische Kategorien zum Instrument der Interpretation gemacht werden, sondern an der Besonderheit des Einzelphänomens die Vielfalt seiner Aspekte beleuchtet wird, ist jüngst von Roland Kany negativ kritisiert worden. Den Zusammenhang zwischen den in der Textkritik erarbeiteten Einzelmomenten und der Leistung von Benjamins geschichtsphilosophischem Kommentar, diese in einen gesellschaftspolitischen Rahmen zu stellen, empfindet er als willkürlich: "...sein Anliegen der Rettung von Vergangenheit kann Benjamin immer nur durch arbiträre Bedeutungsverleihung realisieren." (80) Ein weiterer Vorwurf findet sich bei dem Benjamin-Biographen Werner Fuld. Für ihn waren Baudelaire und Paris überhaupt die falschen Objekte für Benjamins materialistische Literaturkritik: "Benjamin stand mit seiner Fixierung auf Baudelaire und der Stadt seines Exiles zwischen den noch nicht wie heute etablierten Stühlen der erkenntnistheoretischen und der soziologischen Interpretation. Er versuchte in dieser Situation eine Synthese, die an ihrem Objekt scheitern mußte." (81) Nach seiner Meinung wäre am Beispiel Londons als einer Stadt mit fortgeschrittener Entfremdung, "die Spuren im Verfall der Kunst evidenten nachzuweisen gewesen." Richtig an diesen Einwänden ist, daß Benjamin sich für seine literaturtheoretischen Arbeiten genau solche Werke aussuchte, die seinen eigenen sprach- und geschichtsphilosophischen Intentionen entgegenkamen und dementsprechend ist sein philologisches Verfahren sicher nicht als allgemeine literaturwissenschaftliche Methode an beliebigen Themen anwendbar.

Benjamins stilistisches Ideal bestand bekanntlich darin, das auktoriale Ich des Autors weitgehend aus dem Text verschwinden zu lassen, und das Passagenwerk als eine Art Zitatcollage zu komponieren, die für sich selbst spräche. Um so erstaunlicher ist es, wie sehr gerade die Baudelaire-Arbeiten von einer Identifikation Benjamins mit Baudelaire zeugen. Durch die Ornamentik der Texte, die Baudelaire zeigen, wie er in sein Jahrhundert "eingebettet" ist, scheint immer wieder die persönliche Situation des Exilanten Benjamin, des Intellektuellen

auf der Flucht vor dem Faschismus, dessen politische Hoffnungen wie die Baudelaires zerschlagen wurden, der es sich aber zur Aufgabe machte, Baudelaire aus den Fängen der bürgerlichen Literaturwissenschaft zu befreien, die sich nur in einer apologetischen, textimmanenten Kritik an dessen morbider Ästhetik ergötzte. Für Benjamin ist die Kunst selbst Moment des politischen Gesellschaftsprozesses, und deshalb auch Politikum einer jeweiligen Gegenwart, die sich damit auseinandersetzt. Er ahnte z.B. mit der Gefahr einer "Ästhetisierung der Politik" in seinem Kunstverkaufsatz nicht nur die Kriegsgreuel des Faschismus. Wenn er von der Menschheit behauptet, "ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt," (82) so scheint er geradezu hellseherisch die Rezeptionsgewohnheiten der heutigen Mediengesellschaft während des Golfkrieges kommentiert zu haben. Sein Postulat, "das Bild der Vergangenheit drohe mit jeder Gegenwart zu verschwinden, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte," (83) und seine Aufwertung der Position des politisch bewußten Rezipienten gegenüber einer Literaturkritik, deren Erkenntnisbestreben an der vermeintlichen Autonomie des Kunstwerks festhält, müßte als Maxime auch für die Annäherung an seine eigenen Texte gelten. So ließe sich im Sinne Benjamins wohl sagen, daß der Geist der Barrikade im Juni 1848 in Paris durchaus dem in Moskau im August 1991 ähnelte. Es war die Behauptung des Freiheitswillens und das Einklagen von Menschenrechten gegenüber reaktionärer, diktatorischer Unterdrückung. Benjamin hat mit seinen unabgeschlossenen Baudelaire-Arbeiten ein frühes Beispiel materialistischer Literaturgeschichte gegeben, nach dem die Lektüre Baudelaires keine unpolitische mehr bleiben konnte.

ANMERKUNGEN:

- (1) Alfred Andersch, An Walter Benjamin, in: Andersch, empört euch der himmel ist blau. Gedichte u. Nachdichtungen 1946 - 77, Zürich 1977 S.77f.
- (2) Bernd Witte, Walter Benjamin, Hamburg 1985, S.117.
- (3) Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, W. Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 1,3, Frankfurt a. M. 1978, S. 1079. (Im folgenden nur noch nach Bd. u. Seitenzahl zit.)
- (4) G. S., Bd. 1,3 S. 1150.
- (5) G. S., Bd. 1,3 S. 1167
- (6) Th. W. Adorno, Über Walter Benjamin, Frankfurt a.M. 1970, S.73.
- (7) G. S., Bd. 1,2 S. 513.
- (8) G. S., Bd. 1,2 S. 522.
- (9) G. S., Bd. 1,2 S. 515.
- (10) G. S., Bd. 1,2 S. 514.
- (11) G. S., Bd. 1,2 S. 515.
- (12) G. S., Bd. 1,2 S. 516.
- (13) G. S., Bd. 1,2 S. 516. (Die Theorie der Gewalt als eines Mittels zur Herrschaft des Proletariats des franz. Soziologen George Sorel wirkte auf Lenin u. Mussolini. Benjamin sympathisierte mit d. anarchistischen Doktrinen Sorels vor seiner Annäherung an d. Marxismus.)
- (14) G. S., Bd. 1,3 S. 1095.
- (15) G. S., Bd. 1,2 S. 519.
- (16) G. S., Bd. 1,2 S. 522.
- (17) G. S., Bd. 1,2 S. 703, vgl. auch J. Wohlfahrt, Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler, in: N. Bolz u. B. Witte, Passagen, München 1984, S. 70 - 95.
- (18) G. S., Bd. 1,2 S. 524.
- (19) G. S., Bd. 1,2 S. 526.
- (20) G. S., Bd. 1,2 S. 525.
- (21) G. S., Bd. 1,2 S. 528.
- (22) G. S., Bd. 1,2 S. 529.
- (23) G. S., Bd. 1,2 S. 535.
- (24) G. S., Bd. 1,2 S. 536.
- (25) Vgl. Hartmut Stenzel, Der historische Ort Baudelaires, München 1980, S. 16f.
- (26) G. S., Bd. 1,2 S. 541.
- (27) G. S., Bd. 1,2 S. 551.
- (28) G. S., Bd. 1,2 S. 545.
- (29) G. S., Bd. 1,2 S. 563.
- (30) G. S., Bd. 1,2 S. 538.
- (31) G. S., Bd. 1,2 S. 539.
- (32) G. S., Bd. 1,2 S. 557.
- (33) G. S., Bd. 5,1 S. 54, Paris, die Hauptstadt d. 19.Jh.
- (34) G. S., Bd. 1,2 S. 557f.
- (35) G. S., Bd. 5,1 S. 528 u. S. 541, Passagen-Werk.
- (36) G. S., Bd. 1,2 S. 571.
- (37) G. S., Bd. 1,2 S. 584.
- (38) G. S., Bd. 1,2 S. 570.
- (39) G. S., Bd. 1,2 S. 584.
- (40) G. S., Bd. 1,2 S. 577.
- (41) G. S., Bd. 1,2 S. 577.
- (42) Richard Sennett, Civitas, Frankfurt a.M. 1991, S. 159.
- (43) Helmut Pfotenhauer, Ästhetische Erfahrung u. gesellschaftl. System, Stuttgart 1975, S. 31.
- (44) G. S., Bd. 1,2 S. 586.
- (45) G. S., Bd. 1,2 S. 585f.
- (46) G. S., Bd. 1,2 S. 603.

- (47) Hans Robert Jaub, Nachtrag zu d. Kapitel "Die Moderne" in Benjamins Baudelaire Fragmenten, in: H. Engelhardt u. D. Mettler, Baudelaires Blumen des Bösen, Frankfurt a.M. 1988, S.286.
- (48) G. S., Bd. 1,2 S. 578.
- (49) G. S., Bd. 1,2 S. 579.
- (50) Claude Pichois u. Friedhelm Kemp, Baudelaire, Werke, Bd. 3, Les Fleurs du Mal. Darmstadt 1975, S. 310.
- (51) G. S., Bd. 1,2 S. 604.
- (52) G. S., Bd. 5,1 S. 459.
- (53) Rolf Tiedemann, Baudelaire, Zeuge gegen die Bürgerklasse, Nachw. in: W. B., Charles Baudelaire, Frankfurt a.M. 1984, S.195.
- (54) Dolf Oehler, Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen W. Benjamin u. B. Brecht, in: H. Engelhardt u. D. Mettler, a.a.O. S. 216.
- (55) Rolf Tiedemann, a.a.O., S. 192.
- (56) G. S., Bd. 1,3 S. 1122 u. 1125.
- (57) G. S., Bd. 1,2 S. 608.
- (58) G. S., Bd. 1,2 S. 614.
- (59) G. S., Bd. 1,2 S. 609.
- (60) G. S., Bd. 1,2 S. 616.
- (61) G. S., Bd. 1,2 S. 641.
- (62) Vgl. Oskar Sahlberg, Die Widersprüche W. B., in: Neue Rundschau 85.1974, S. 472ff.
- (63) G. S., Bd. 1,2 S. 669.
- (64) G. S., Bd. 1,2 S. 643f.
- (65) G. S., Bd. 1,3 S. 1082.
- (66) G. S., Bd. 1,2 S. 647, Fußnote.
- (67) G. S., Bd. 1,2 S. 646f.
- (68) G. S., Bd. 1,2 S. 647.
- (69) G. S., Bd. 1,3 S. 1187.
- (70) Vgl. Marleen Stoessel, Die Aura. Das vergessene Menschliche, München 1983, S. 27.
- (71) G. S., Bd. 1,3 S. 1216.
- (72) G. S., Bd. 1,3 S. 1151.
- (73) G. S., Bd. 1,2 S. 674.
- (74) Baudelaire, Werke, a.a.O. Bd. 3, S. 230.
- (75) G. S., Bd. 1,2 S. 659.
- (76) G. S., Bd. 1,2 S. 702f.
- (77) Vgl. Dolf Oehler, Die antibourgeoise Ästhetik d. jungen Baudelaire. Diss. Frankfurt a.M. 1973.
- (78) Vgl. Hartmut Stenzel, Der historische Ort Baudelaires, a.a.O.
- (79) Vgl. Oskar Sahlberg, Baudelaire u. seine Muse auf d. Weg zur Revolution. Frankfurt 1980.
- (80) Roland Kany, Mnemosyne als Programm, Tübingen 1987, S. 233.
- (81) Werner Fuld, Walter Benjamin, München 1979, S. 270.
- (82) G. S., Bd. 1,2 S. 508.
- (83) G. S., Bd. 1,2 S. 695.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W., Über Walter Benjamin. Frankfurt 1970.
- Baudelaire, Charles, Sämtliche Werke, Hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, Bd. 3, Les Fleurs du Mal, Darmstadt 1975.
- Benjamin, Walter, Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hrsg. und mit einem Nachw. vers. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1984. (Suhrkamp-Taschenbuch Wiss.47)
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bde. 1,2 ; 1,3 ; 5,1 u. 5,2, Frankfurt a.M. 1978 - 1982.
- Bolz, Norbert u. Witte, Bernd (Hrsg.), Antike und Moderne, Zu Walter Benjamins "Passagen", Würzburg 1986.
- Bolz, Norbert u. Faber, Richard (Hrsg.), Passagen, Walter Benjamins Urgeschichte d. 19.Jh., München 1984.
- Engelhardt, Hartmut u. Mettler, Dieter (Hrsg.), Baudelaires Blumen des Bösen, Frankfurt a.M. 1988.
- Frisby, David, Fragmente der Moderne, Georg Simmel - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989.
- Fuld, Werner, Walter Benjamin, München 1979.
- Kany, Roland, Mnemosyne als Programm, Geschichte, Erinnerung u. d. Andacht zum Unbedeutenden im Werk v. Usener, Warburg und Benjamin, Tübingen 1987.
- Oehler, Dolf, Die antibourgeoise Ästhetik d. jungen Baudelaire, Diss. Frankfurt 1973.
- Pfotenhauer, Helmut, Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System, Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins, Stuttgart 1975.
- Sahlberg, Oskar, Baudelaire und seine Muse auf dem Weg zur Revolution, Frankfurt 1980.
- Sahlberg, Oskar, Die Widersprüche Walter Benjamins, Ein Vergleich der beiden Baudelaire-Arbeiten, in: Neue Rundschau 85.1974 S. 464 - 487, Frankfurt a.M.
- Sennett, Richard, Civitas, Die Großstadt u. die Kultur des Unterschieds. Frankfurt a.M. 1991.
- Stenzel, Hartmut, Der historische Ort Baudelaires, München 1980. (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie. 38)
- Stoessel, Marleen, Aura, Das vergessene Menschliche, Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München 1983.
- Witte, Bernd, Walter Benjamin. Reinbek bei Hamburg 1990. (rowohlt's monographien. 341)