

Zeitschrift für kritische Theorie

herausgegeben
von
Gerhard Schweppenhäuser

Heft 2/1996

zu Klampen

Zeitschrift für kritische Theorie

Herausgeber: Gerhard Schweppenhäuser

Redaktion: Sven Kramer (Hamburg), Peter Moritz (Hannover), Gerhard
Schweppenhäuser (Weimar), Christoph Türcke (Leipzig)

Redaktionsbüro: Tatjana Kirchner
zu Klampen Verlag, Postfach 19 63, 21309 Lüneburg
Tel. 04131/4 83 79, Fax 04131/4 83 36

© 1996 zu Klampen Verlag, Lüneburg

Anzeigen: Tatjana Kirchner, zu Klampen Verlag

Die *Zeitschrift für kritische Theorie* erscheint zweimal jährlich.

Preis des Einzelheftes: 24,- DM

Bezugspreis jährlich: 42,- DM (inkl. Porto)

Berechnung jährlich bei Auslieferung des ersten Heftes

Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung
nicht bis zum 15.11. des jeweiligen Jahres erfolgt.

Umschlagentwurf: Johannes Nawrath

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Zeitschrift für kritische Theorie. -

Lüneburg : zu Klampen.

Erscheint jährl. zweimal. - Aufnahme nach 1995, H. 1

ISSN 0945-7313

ISBN 3-924245-54-1

Inhalt

ABHANDLUNGEN

Gérard Raulet Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie Zu Benjamins Revision seiner Massenästhetik in <i>Über einige Motive bei Baudelaire</i>	5
Hauke Brunkhorst Hunde ohne Kleinhirn Die Zukunft der Intellektuellen	29
Heinz Eidam Kontingenz und Metaphysik Anmerkungen zum »Spitzengekräusel« des Zufälligen im Hinblick auf Hegels Philosophie des Notwendigen	47
Ulrich Kohlmann Selbstreflexion der Ethik Historisch-systematische Bezugspunkte der Moralphilosophie Adornos	87

EINLASSUNGEN

Kurt Lenk Politik als Theater	111
----------------------------------	-----

BESPRECHUNGEN

- Etienne Balibar/Immanuel Wallerstein:
Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten
(Hanno Zickgraf) 123
- Günther Mensching:
Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des
modernen Denkens im Mittelalter
(Michael Löbig) 126
- Christine Eichel:
Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste.
Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik
im Spätwerk Theodor W. Adornos
(Elvira Seiwert) 127
- Thomas McCarthy:
Ideale und Illusion. Dekonstruktion und Rekonstruktion
in der kritischen Theorie
(Roger Behrens) 131
- F. Hartmut Paffrath:
Die Wendung aufs Subjekt. Pädagogische Perspektiven
im Werk Theodor W. Adornos
(Bernhard Claußen) 134
- Konrad Paul Liessmann:
Philosophie der modernen Kunst
(Mirko Wischke) 136

ABHANDLUNGEN

Gérard Raulet

Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie

Zu Benjamins Revision seiner Massen sthetik
in *Über einige Motive bei Baudelaire*

In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* hat Benjamin auf die radikale Veränderung der Erfahrung durch die neuen Medien mit dem Gestus der »positiven Barbarei« geantwortet und dem Film die Utopie einer neuen Erfahrung aufzupropfen versucht, derzufolge die Chocks der Bilder für den ihnen ausgelieferten Rezipienten zwar einen »Verlust an Erfahrung« bedeuten, aber auch eine völlig neue Apperzeption des Realen ermöglichen. Ohne sie wirklich überzeugend zu demonstrieren, machte er die These stark, daß das massive Publikum auch ein kritisches sein kann und sogar daß es gerade durch die Chocks zu einem wie auch immer »zerstreuten« Kritiker gemacht wird. Bekanntlich hat Adorno nicht nur skeptisch, sondern geradezu empört auf diese Behauptung reagiert, obwohl er sich selber in jenen Jahren mit der Popularmusik und insbesondere mit dem Jazz beschäftigte.¹

Es geht im folgenden nicht darum, Adornos Ansatz – die Möglichkeit einer Dialektisierung des autonomen Kunstwerks –, in dem die spätere * sthetische Theorie* ihren Ursprung nimmt, dem Benjaminischen entgegenzusetzen, sondern es geht um den merkwürdigen Umstand, daß Benjamin in dem 1939 geschriebenen Essay *Über einige Motive bei Baudelaire* an den Prämissen seiner Ästhetik, insbesondere an der Diagnose des Verfalls der Aura und des Verlusts der Erfahrung, zwar festhält – wie die ebenfalls erst 1939 vollendete zweite deutsche Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes es belegt –, aber den Kern seiner Utopie einer gründlichen Revision unterzieht. Damit ist freilich auch nicht gemeint, daß er die »positive Barbarei« preisgibt. Nur ist sie nicht mehr die Flucht nach vorne der neuen technisch-künstlerischen Produktivkräfte. Benjamin nimmt vielmehr seine Behaup-

tung zurück, nach der die Tests, denen sowohl die Akteure wie auch die Rezipienten der neuen Medien ausgesetzt sind, eine *Übung* darstellen, die zur Anpassung an neue Erfahrungsbedingungen und zum Erlernen neuer Apperzeptions- und Handlungsmöglichkeiten beiträgt. Er setzt ihr die *mémoire involontaire* entgegen, d. h. eine unwillkürlich eintretende, plötzlich einbrechende Erinnerung, die von keinerlei Übung vorbereitet wird. Wiewohl sie mit ihr den Charakter des Unerwarteten teilt, widerspricht die Theorie der unwillkürlichen Erinnerung, die er – im Gegensatz zu früheren recht ungenauen, ja oberflächlichen Bezügen auf Freud (nicht zuletzt im Kunstwerk-Aufsatz) – in ausdrücklicher Anlehnung an Freud entwirft, geradezu der Ästhetik (und Politik) des Chocks. Eine Notiz aus den Manuskripten fa t diesen Gegensatz lapidar zusammen: »Die *mémoire involontaire* ist der Erfahrung zugeordnet, nicht dem Erlebnis.« (I-3, 1183)²

Dem Gegensatz von Erfahrung und Erlebnis liegt eine Differenzierung des Umgangs mit der Zeit zugrunde. Was in dem Kunstwerk-Aufsatz *Übung* genannt wurde, heißt jetzt *Drill*. In demselben Maße, wie er nun Freud ernst nimmt, konfrontiert Benjamin seine Auffassung des Tests mit Marx' Darstellung der Fabrikarbeit im *Kapital* und unterscheidet zwischen der Zeiterfahrung des Handwerks – einer Zeitlichkeit, die noch Erfahrung stiftet – und derjenigen der industriellen Produktion, der es nur auf zeitlich adäquate Reflexbewegungen ankommt, also nicht mehr auf Übung, sondern nur noch auf eingedrillte Reaktionen. Beide erweisen sich als unangemessen, um die Utopie der (um sie als Oxymoron auszudrücken) *Chock-Erfahrung* zu begründen. Benjamin muß ein Drittes finden, das diese Aporie überwinden würde. Dieses Dritte ist das *Eingedenken*. Ob es die politischen Versprechungen der Medien-Utopie ablösen kann, muß dahingestellt bleiben, wie es in Benjamins Testament, den Thesen * ber den Begriff der Geschichte*, ja auch der Fall ist. Eines steht freilich fest: es entstand als alternatives Modell nach dem Scheitern dieser Utopie. Im folgenden wird also versucht, an den Baudelaireschen Motiven die recht schwierige Geburt dieses Modells nachzuvollziehen und dabei zu zeigen, daß die Allegorie, von der Benjamin – sehr wahrscheinlich unter dem Druck seiner Förderer vom Institut für Sozialforschung – einen ausgesprochen m igen Gebrauch macht, ohne sie doch ganz unterdrücken zu können (wie es das Exposé *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* zeigt), sich als theoretische R ckzugsposition erweist – eine R ckzugsposition, der er dann in *Zentralpark* – als er die

Küste von Central Park zu erblicken meinte – ungehemmt freien Lauf ließ.

I

Die Suche nach einer neuen Theorie des Gedächtnisses geht im ersten Kapitel von *Bergson* aus. Benjamins Berufung auf Bergson ist freilich alles andere denn ein Bekenntnis zu seiner Philosophie. Bergson wird vielmehr in die Tradition der lebensphilosophischen Kulturkritik Diltheyscher Herkunft eingeschrieben, die u.a. mit Klages dem Faschismus vorgearbeitet haben soll. Kennzeichnenderweise hat sich Bergson nie bemüht, »das Gedächtnis geschichtlich zu spezifizieren«: »Jedwede geschichtliche Determinierung weist er vielmehr zurück.« (I-2, 608f.) Seine Theorie des Gedächtnisses behält dennoch ihren diagnostischen Wert und »gibt mittelbar einen Hinweis auf die Erfahrung, die Baudelaire unverstellt, in der Gestalt seines Lesers, vor Augen tritt« (I-2, 609).

Im zweiten Kapitel zitiert Benjamin einen zeitgenössischen Zeugen dieser Veränderung der Erfahrung – *Proust*, der den Begriff der »*mémoire involontaire*« geprägt hat, um jene besondere Form der Erinnerung zu bezeichnen, die unabhängig von den historischen Umständen, ja ihnen zum Trotz, eintritt.³ Bei Proust wird die Rettung der Erfahrung zum eigentlichen Anliegen des schriftstellerischen Unternehmens. Es gelingt Proust, das auktoriale Subjekt zu retten, jedoch auf eine Weise, die sich der Privatisierung der Erfahrung verschreibt. Der Proustschen »*mémoire involontaire*« fehlt der kollektive Sinn, der hingegen das Eingedenken charakterisiert: »einzig der Dichter wird das adäquate Subjekt einer solchen Erfahrung sein« (I-2, 609).

In diesen ersten zwei Schritten des Essays kann Benjamins neue Theorie des Gedächtnisses bereits schematisch an drei Begriffen festgemacht werden: der *Erinnerung*, dem *Gedächtnis* und dem *Eingedenken*. Die Erinnerung ist mit den Bedingungen moderner Erfahrung nicht mehr vereinbar; wenn es sie überhaupt noch gibt, dann als unbewußt gewordene Gedächtnisspur. Solange sie noch Erfahrung und Tradition war, zeichnete sie sich durch ihren kollektiven Charakter aus:

»In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition im kollektiven wie im privaten Leben.« (I-2, 608)

»Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion.« (I-2, 611)

Daraus folgt, daß der kollektive Sinn, wenn er überhaupt noch überlebt, in den unbewußten Schichten des Gedächtnisses verschüttet ist:

»Sie [die Erfahrung] bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.« (I-2, 608)

Selbst wenn er bei Proust das Moment kollektiven Eingedenkens vermißt, so findet Benjamin bei ihm eine Form des Gedächtnisses, die nicht nur echte Erfahrung aufbewahrt, sondern auch mit dem Erwachen verbunden scheint: *die unwillkürliche Erinnerung*.

Die Résumés auf Französisch und auf Englisch, die in der *Zeitschrift für Sozialforschung* die Hauptgedanken des Essays zusammenfassen, beugen allerdings Mißverständnissen vor. Im französischen Résumé heißt es, daß der Erfahrungsmodus, den die Großindustrie und die Informationskultur durchsetzen, »durch Chocks eine Form der Erinnerung fördert, die von Proust als eine ›*mémoire volontaire*‹ der Bergsonschen Erinnerung entgegengesetzt wurde.«⁴ Benjamin weist überdies darauf hin, daß die »*mémoire involontaire*«, die *unwillkürliche Erinnerung*, zu verkümmern bestimmt ist (»est vouée à périlcliter«). Nimmt man das Résumé beim Wort, dann wird hier der Grundgedanke des Kunstwerk-Aufsatzes schlechtweg umgestülpt: die Chocks fördern nur die *willkürliche Erinnerung* und keineswegs das Erwachen, die Vergegenwärtigung der verschütteten Erfahrung.

Im zweiten Kapitel des Essays *Über einige Motive bei Baudelaire* erscheint die »*mémoire involontaire*« deshalb zwar als Gegenkraft gegen das Schrumpfen und Verkümmern der Erfahrung zugunsten des privaten Erlebnisses, doch keineswegs als rettende Lösung. Wie das Erlebnis bleibt sie *zufällig und privat*:

»Und es ist eine Sache des Zufalls, ob wir auf ihn stoßen, ehe wir sterben, oder ob wir ihm nie begegnen« [Proust, *A la recherche du temps perdu*]. Es ist nach Proust dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, hat keineswegs etwas Selbstverständliches. Diesen ausweglos privaten Charakter haben die inneren Anliegen des Menschen nicht von Natur. Sie erhalten ihn erst, nachdem sich für die äußeren die Chance vermindert hat, seiner Erfahrung assimiliert zu werden.« (I-2, 610)

In den Notizen zu seinem Aufsatz meint Benjamin noch eindeutiger:

»Was die Erfahrung vor dem Erlebnis auszeichnet ist, daß sie von der Vorstellung einer Kontinuität, einer Folge nicht abzulösen ist.« (I-3, 1183)

Wenn dem so ist, dann kann der Chock als moderner Erfahrungsmodus auf keinen Fall, auch nicht auf *unwillkürliche* Weise, an echte Erfahrung wieder anknüpfen. Zwar greift Benjamin im zweiten Kapitel Gedanken aus seinem Essay über Karl Kraus wieder auf, aber er beschränkt sich auf Kraus' Kritik des Journalismus und erwähnt hier kein einziges Mal das Zitat, dessen chockhafte Wirkung er 1931 der Verkümmern der Erfahrung entgegengesetzte.⁵

In den Vorarbeiten verbindet er diese Kritik des Journalismus mit der Kritik an der modernen Kultur der »Zerstreung« einerseits – einer Kultur, die bereits mit dem Flaneur beginnt – und andererseits mit der Kritik am Historismus als der modernen Form des Geschichtsbewußtseins, die er in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* ausführen wird:

»Der Journalismus bemüht sich, die große Masse der Ereignisse aus dem Bereich der Arbeit, in dem sie immer nur eine begrenzte Menge von Zeitungslern betreffen können, in den des Müßigganges zu transportieren, wo sie in Gestalt der Sensation von allen Zeitungslern zu konsumieren sind. Ihm kommt es auf ein Erlebnis an, das dem Bewußtsein wie angegossen sitzt. Er stellt fest, daß etwas ein Erlebnis war – im Feuilleton ein ›unvergeßliches‹, im politischen Teil des Blatts ein ›historisches‹.« (I-3, 1183 f.)

Dieses »unvergeßliche« historische »Ereignis« ist als ein rein punktuelles das Gegenteil der Tradition. Mit dessen Kult verdrängt die Sensation die Tradition. Anstatt die Sensation durch den Chock des Zitats zu überbieten, verzichtet aber Benjamin hier auf diesen Gestus der »positiven Barbarei« und verweist auf die Erzählung. In ausdrücklicher Anlehnung an seinen Aufsatz *Der Erzähler* bezeichnet er Prousts Werk als einen Versuch, »die Figur des Erzählers zu restaurieren« (I-2, 611). Im Gegensatz zum puren »An-sich des Geschehenen« (vgl. die 6. These über Rankes »wie es eigentlich gewesen ist«) ist die Erzählung auch der Reflex der Subjektivität des Erzählenden, also – ohne Benjamins hier unverkennbare Hegelsche Begrifflichkeit überzustrapazieren – der Ausdruck eines Für-sich, das die kollektive Dimension der anderen Subjekte einschließt:

»Sie senkt [das Geschehene] dem Leben des Berichtenden ein, um es als Erfahrung den Hörern mitzugeben. So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der T pferhand an der Tonschale.« (I-2, 611)

Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* ist auf der Suche nach diesen Spuren, die vom modernen Erlebnis verwischt werden. Sie scheitert: Benjamin wiederholt am Ende seines Kapitels seine Kritik an dem rein privaten und zufälligen Charakter der *mémoire involontaire*,⁶ der er das *Eingedenken* entgegensetzt. Er führt ein Motiv ein, das erst das zehnte Kapitel entfalten wird: dasjenige der Gedenktage, das in den Thesen * ber den Begriff der Geschichte* zentral sein wird. Ist echte Erfahrung, wie der Kunstwerk-Aufsatz gezeigt hat, mit der Aura und mit dem Kult verbunden, so bedeuten die Gedenktage jeweils eine Wiederbelebung vergangener Ereignisse, die sich keineswegs im An-sich des Geschehenen erschöpft, sondern dessen Aura vergegenwärtigt und vor allem zur Trägerin einer Tradition macht, so wie der Erzähler seine Erzählung aktuell und lebendig machen konnte. Ebensowenig wie das Ereignis – objektiv gesehen – bloß punktuell bleibt, bleibt es – subjektiv – eine bloß individuelle Gelegenheit. Und eben in dem Maße, wie dessen Vergegenwärtigung vorgeschrieben – also »willkürlich« – zu sein scheint, ruft sie dennoch mehr hervor, als auf dem Kalender steht: sie »provozier[t] das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und [bleibt] Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.« (I-2, 611) Was Benjamin hier meint, mag die *Shoa* klarmachen.

II

Die schon zitierte Notiz aus den Vorarbeiten verwies explizit auf Freud: »Die *mémoire involontaire* ist der Erfahrung zugeordnet, nicht dem Erlebnis. (Freud!)« (I-3, 1183)

Im dritten Kapitel bemüht sich Benjamin tatsächlich, seine Theorie des Gedächtnisses auf Freudsche Auffassungen zu gründen, wobei er eingangs einräumt, daß es eher darum geht, »die Fruchtbarkeit derselben für Sachverhalte zu überprüfen, die weit von denen abliegen, die Freud bei seiner Konzeption gegenwärtig gewesen sind« (I-2, 612). Jeder versierte Leser wird in der Tat feststellen können, daß Benja-

mins Rückgriff auf Freud ebenso wie im Kunstwerk-Aufsatz – wie wohl er hier Freud umständlich mobilisiert – recht ungenau bleibt. Adorno hat es nicht übersehen.⁷

Adorno vermutet, daß eine Theorie des Vergessens das bei Benjamin fehlende Mittelglied ist, das es ermöglichen würde, zwischen der Theorie des Gedächtnisses und einerseits dem Warenfetischismus (der, wie man weiß, im Exposé *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* zentral ist), andererseits der *Aktualisierung* einen Zusammenhang herzustellen:

»Man könnte auch sagen: an eine Theorie der Verdinglichung. Denn alle Verdinglichung ist ein Vergessen: Objekte werden dinghaft in dem Augenblick, wo sie festgehalten sind, ohne in allen ihren Stücken aktuell gegenwärtig zu sein, wo etwas von ihnen vergessen ist.«⁸

Will man Benjamins Bezug auf Freud richtig verstehen, dann sollte man von der Auffassung des »Reizschutzes« ausgehen, die Freud 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* (der Studie, auf die sich Benjamin beruft) eingeführt hat und die er 1925 in der *Notiz über den Wunderblock*, 1926 in *Hemmung, Symptom und Angst* weiter ausgeführt hat. Benjamin sucht bei Freud eine Bestätigung für seine Behauptung, daß das Bewußtsein vor allem dazu dient, die Chocks zu parieren.⁹ Schon im *Entwurf einer wissenschaftlichen Psychologie* hatte Freud 1895 »Quantitätsschirme« postuliert, d. h. eine psychische Instanz oder Funktion, die den psychischen Apparat vor den äußeren Erregungen schützen soll. Der zweiten Topik (*Das Ich und das Es*, 1923) gemäß, nach der »das Ich der durch den direkten Einfluß der Außenwelt [...] veränderte Teil des Es«¹⁰ ist, wird diese Instanz in der *Notiz über den Wunderblock* an der Peripherie des psychischen Apparats angesiedelt, an dem Berührungspunkt zwischen der Außenwelt und dem Erinnerungssystem. Diese räumliche (»topische«) Veranschaulichung liegt der Metapher des Wunderblocks zugrunde, mit deren Hilfe Freud die Aufzeichnung der erlebten Erregungen im psychischen Apparat zu beschreiben versucht. Dabei betont er die Unvereinbarkeit des Bewußtseins und des Gedächtnisses. In *Jenseits des Lustprinzips* macht er geltend, daß das System W-Bw keine neuen Reize empfangen könnte, wenn die Erregungen in ihm fortdauerten. Da man aber nicht annehmen kann, daß sie unbewußt werden, ohne in den Widerspruch zu geraten, unbewußte Prozesse im Bewußten anzunehmen, müssen sie anderswo gespeichert werden.¹¹

»Der Wunderblock ist nun schriftfrei und bereit, neue Aufzeichnungen aufzunehmen [...]. Der Block liefert [aber] nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahmefflache wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock; er löst das Problem, die beiden Leistungen zu vereinigen, indem er sie auf zwei gesonderte, miteinander verbundene Bestandteile – Systeme – verteilt. [...] Die reizaufnehmende Schicht – das System W-Bw – bildet keine Dauerspuren, die Grundlagen der Erinnerung kommen in anderen, anstoßenden Systemen zustande.« (GW, XIV, 6 f.)

Die Erregungen werden als Erinnerungsspuren in zwei anderen Systemen, den Systemen Ubw und Vbw, gespeichert. Wenn aber Freud in *Jenseits des Lustprinzips* die Ausschließlichkeit des Bewußtseins und des Gedchnisses auf die Formel bringt, »das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur«¹², so wirft er nichts anderes auf als das Kernproblem der Psychoanalyse überhaupt: nämlich die Frage, wie die gespeicherten Erinnerungsspuren vergegenwärtigt werden können! Die Antwort hängt – wie Adorno hellsichtig bemerkte – zweifelsohne davon ab, wie die Erlebnisse (bzw. Erregungen) *vergesen* wurden. Nach Freud soll man zwischen denjenigen unterscheiden, die im Vorbewuten (Vbw) gespeichert wurden, und denjenigen, die ins Unbewußte (Ubw) verdrängt worden sind. Es handelt sich da um nichts Geringeres als um das Anliegen der psychoanalytischen Therapie, dem Freud im Laufe der Jahre mit verschiedenen Ansätzen gerecht zu werden versuchte. 1895 sprach er in den *Studien über Hysterie* von einem willkürlichen Prozeß, oder von einem Prozeß, der zumindest häufig von einem Akt des freien Willens ausgelöst wird. Die zweite Topik, auf welche Benjamin sich beruft, berücksichtigt hingegen den – wenigstens teilweise – unbewußten Charakter der Abwehrreaktionen und der Widerstände, mit denen die Therapie es aufzunehmen hat. Daran knüpft Benjamin an, wenn er in * ber einige Motive bei Baudelaire* die Frage stellt: unter welchen Bedingungen kann die *mémoire involontaire* Erinnerungen wachrufen?

Die Anwendung dieser Frage auf Proust zeigt, wie sehr er sich bemut, aus der zweiten Freudschen Topik eine neue Theorie der Erinnerung zu gewinnen. Die *mémoire involontaire* versteht er als jene besondere Form der Erinnerung, die nicht nur unbewußt vergessene, sondern auch *unbewußt erlebte* Erlebnisse wachruft. Er vereinfacht zwar diese problematische Zuspitzung, indem er unterstellt, daß gerade diese Erinnerungen umstandslos vergegenwärtigt werden können. Wichtig ist für ihn der Umstand, daß sie ebenso unwillkürlich

wieder präsent werden, wie sie unwillkürlich vergessen wurden. Er kann sich sogar den Mechanismus und Biologismus der zweiten Topik zu eigen machen, um seine Theorie des Chocks energetisch zu begründen:

»Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme; er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muß vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor dem gleichmachenden, also zerstörenden Einfluß der über- großen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.«¹³

Bei genauerem Hinsehen gerät aber dadurch die Theorie des Chocks in eine untergeordnete Stellung. Aus Freuds Gedankengang zieht Benjamin – wenn auch mit vollem Recht – den etwas verkürzten Schluß, daß das Bewußtsein »dazu dient«, vor den Erregungen zu schützen – einen Schluß, den Freud selbst freilich nie so drastisch formuliert hat, nachdem er den Glauben an den willkürlichen Ursprung der neurotischen Verdrängung (den er 1895 noch teilte) verabschiedet hatte. Darauf läßt sich Benjamin nicht ein. An dieser Stelle findet er bei Reik einen ihm passenden Ausweg: »Die Begriffe Erinnerung und Gedächtnis weisen im Freudschen Essai keinen für den vorliegenden Zusammenhang wesentlichen Bedeutungsunterschied auf.«¹⁴ Nach Reik vergegenwärtigt hingegen die Erinnerung die Erinnerungsspuren, während das Gedächtnis sie zurückhält. Benjamin findet bei Reik eine Bestätigung seiner eigenen Unterscheidung zwischen *Erinnerung* und *Gedächtnis* – einer Unterscheidung, die, wie er in einer Fußnote selber einräumt und wie Adorno vermerkt hat, bei Freud nicht anzutreffen ist.

Die Verbindlichkeit von Benjamins Unternehmen besteht, wie man sieht, weniger in der Stichhaltigkeit seiner Bezüge als in der Konsequenz seiner eigenen Begrifflichkeit.

III

Die Probe aufs Exempel ist die Anwendung dieses etwas mühsam aufbereiteten begrifflichen Apparats auf Baudelaire selbst. Benjamin spitzt sie zu der Frage zu, ob eine Lyrik des Chocks überhaupt möglich ist, wenn der Chock, die Erregung des Erlebnisses, von dem Bewußtsein pariert werden muß, damit das Subjekt sich bewußt ausspreche:

»Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist.« (I-2, 614)

Die *Fleurs du Mal* brechen mit der lyrischen Wiedergabe einer inneren Entwicklung, an die man seit dem 18. Jahrhundert gewöhnt war und die sich über die Romantik hinaus fortgesetzt hatte. Mit seinen *Contemplations*, die er als »Erinnerungen einer Seele« (*mémoires d'une âme*) bezeichnete, hatte Hugo 1856 noch ein Beispiel dieses Genres gegeben. Wie Benjamin es im zehnten Kapitel erinnert, sucht die ganze Baudelaire-Kritik nach der »Vorstellung eines Plans«, einer »geheimen Architektur« (Barbey d'Aureville), die die Anordnung der Gedichte bestimmen würde.¹⁵ Benjamin weist diese Spekulationen zurück. In *Zentralpark* meint er:

»Die Struktur der *Fleurs du mal* wird nicht durch irgendwelche ingeniose Anordnung der einzelnen Gedichte, geschweige durch einen geheimen Schlüssel bestimmt; sie liegt in der unnachsichtlichen Ausschließung jeden lyrischen Themas, das nicht von der eigensten leidvollen Erfahrung Baudelaires geprägt war.« (I-2, 658)

Das innere Gesetz der *Fleurs du Mal* ist »die Emanzipation von Erlebnissen« (I-2, 615). Baudelaire wollte und konnte nicht mehr Hugo oder Musset sein, wie es Valéry, auf den sich Benjamin beruft, richtig gesehen hat. Der geheime Schlüssel ist nicht im romantischen Ich zu finden, sondern in der Art und Weise, wie Baudelaire sich dem Chock der Moderne stellt und ihn zum Stilprinzip seiner Lyrik macht. Will sie Baudelaires Dichtung historisch situieren, dann muß die Literaturwissenschaft die radikale Veränderung der Produktions- und Wirkungsbedingungen von Dichtung berücksichtigen. Diese modernen Bedingungen, auf welche Benjamin in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und im Schlußkapitel seines Essays eingeht, machen aus der Lyrik ein völlig neues Unternehmen, eine »terra incognita«. Baudelaire folgte nicht der »Vorstellung eines Plans«, sondern »es haben ihm Leerstellen vorgeschwebt, in die er seine Gedichte eingesetzt hat« (I-2, 615). In *Zentralpark* heißt es noch, daß »die wahren Gegenstände an unscheinbarer Stelle zu finden« sind und »einem planvollen zielstrebigem Bemühen nicht erreichbar waren« (I-2, 667). Diese wahren Gegenstände erscheinen – so André Gide – in Form von »Intermittenzen zwischen Bild und Idee, Wort und Sache, in denen die poetische Erregung ihren Sitz vorfinde« (I-2, 617). Gides Formel entspricht wortwörtlich der Benjaminschen

Definition der Allegorie im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, so daß man sagen kann, daß die Allegorie, obwohl sie im Essay keine ausdrückliche Rolle spielt, von nun an die Revision der Theorie des Chocks implizit begleitet.

Da diese Revision mit Hilfe der Freudschen Theorie der Erinnerung erfolgt, bemüht sich das vierte Kapitel, den Gegensatz von Bewußtsein und Gedächtnis auf Baudelaires Umgang mit den Chocks zu übertragen. Benjamins Denkschema ist, wie Adorno richtig vermerkt hat, dualistisch. Das Gedächtnis, das er meint, ist die unwillkürliche Erinnerung – die einzige, die die Integrität des Erlebten bewahrt und Erfahrung konstituiert. Das Bewußtsein wird hingegen als eine rein punktuelle Funktion verstanden, die an ein besonderes Erlebnis gebunden ist: Die Chockabwehr, in anderen Worten Freuds »Reizschutz«, weist dem Vorfall »eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein« an (I-2, 615). Die »Spitzenleistung der Reflexion« (ebd.) besteht gerade darin, das Ereignis auf ein momentanes Erlebnis zu reduzieren und seine Aufnahme im Gedächtnis zu verhindern.

Beim »traumatophilen« Baudelaire (I-2, 616) drückt eine eindringliche Metapher – die des Duells und der Fechtkunst – dieses »Spiel« mit den Chocks aus.¹⁶ Das Spiel bzw. die Kunst des Fechters gleicht dem »ständig auf der Lauer stehenden Bewußtsein«.¹⁷ Dieses Spiel entspricht den Lebensbedingungen des modernen Individuums.

»Das Bild des Fechters läßt sich aus [der Menge] entziffern: die Stöße, welche er austeilt, sind bestimmt, ihm durch die Menge den Weg zu bahnen.« (I-2, 618)¹⁸

Bei Baudelaire wird aber die Großstadtmenge nicht realistisch veranschaulicht, sondern sie »ist seinem Schaffen als verborgene Figur eingepreßt« (I-2, 618), sie schlägt sich in einer poetischen Chiffre nieder: im Kampf des Dichters mit den Wörtern bzw. um oder gegen sie.

»Die Masse ist bei Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht. So trifft man seine wichtigsten Gegenstände kaum jemals in der Gestalt von Beschreibungen. [...] Man wird sich sowohl in den »Fleurs du mal« wie im »Spleen de Paris« umsonst nach einem Gegenstück zu den Gemälden der Stadt umsehen, in denen Victor Hugo Meister war.« (I-2, 621)

In dem Gedicht »Die Sonne«, das Benjamin zitiert, stellt die Menge der Wörter, über die der Dichter durch sein »phantastisches Gefecht« (»*fantasque escrime*«) Herr zu sein versucht, eine solche Chiffre dar. Benjamin interpretiert die Gedichte des *Spleen de Paris* als die Suche

nach einer Ausdrucksform, die im sprachlichen Medium selbst ein formales Äquivalent des Chock-Erlebnisses und seiner Bewältigung bilden würde. Dabei entgeht ihm nicht, daß Baudelaire sich von seinen Gedichten *in Prosa* »das Wunderwerk einer poetischen Prosa« versprach, die »musikalisch ohne Rhythmus und Reim [...], geschmeidig und spröde genug [wäre], um sich den lyrischen Regungen der Seele, den Wellenbewegungen der Träumerei, den Chocks des Bewußtseins anzupassen« (I-2, 617 f.). Im Gegensatz zur Lyrik, die die Zerrissenheit des modernen Subjekts ausdrückt und mit Baudelaire an ihre Grenzen gelangt, würde das Wunder dieser erträumten poetischen *Prosa* in der Moderne das Erbe der *Erzählung* antreten können. Sie würde das vollziehen, was der Flaneur nur phantasmagorisch erreicht: »in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden Beziehungen zu Hause« sein (so Baudelaire, von Benjamin zitiert; I-2, 618). In der Menge selbst zu Hause sein und die Großstadt wieder zu einer Heimat, zu einer Idylle (einer »Landschaft«) oder einem Interieur (»Stube«) machen: so beschrieb Benjamin das Ideal des Flaneurs im Kapitel »Baudelaire oder die Straßen von Paris« seines *Exposés Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*:

»Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube.« (V-1, 54)

Der Typ des Flaneurs entspringt aus einer gelungenen Chockabwehr. Der Mann in der Menge ist nämlich kein Flaneur, solange er die Chocks nicht zu parieren weiß. Will man den Flaneur in der Freud-schen Topik situieren, die sich Benjamin in diesem Essay zu eigen macht, dann entspricht sein Verhalten genau der Funktion des Systems W-Bw. Wie alle Phantasmagorien und phantasmagorischen Typen ist der Flaneur ein Übergangsphänomen: er steht auf der Schwelle zwischen zwei Welten, zwischen denen er zögert und die er phantasmagorisch vereint (»Dialektik im Stillstand«). Die Spannung, die er phantasmagorisch »löst«, zeigt den Punkt an, wo entschieden werden müßte, was *Erlebnis* bleiben wird und was wieder *Erfahrung* werden könnte. Er hält die Entscheidung in der Schweben, sucht nach »Leerstellen« und weigert sich, »barbarisch« die Individualität des privaten Innenlebens ganz aufzuopfern. Daraus folgt freilich, daß er doppelt zu einem Außenseiter wird: sowohl für die Verteidiger der privaten Sphäre wie auch für die Massen.

In *Zentralpark* charakterisiert ein Fragment die Art und Weise, wie der Flaneur mit der Zeit umgeht, als einen Protest gegen die Zeitlichkeit der industriellen Produktion:

»Das Tempo des Flaneurs ist mit dem Tempo der Menge, wie es bei Poe geschildert wird, zu konfrontieren. Es stellt einen Protest gegen dieses dar [...]. Die Langeweile im Produktionsprozeß entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozeß.« (I-2, 679)

Weder Poe noch Baudelaire hatten allerdings die geringste Ahnung von der industriellen Arbeitsweise (I-2, 632). Diese hat sich dennoch auf chiffrierte Weise einem Baudelaire'schen Motiv eingepägt, dem des Spiels, das es Benjamin ermöglicht, die Verhaltensweisen, die Baudelaire fasziniert haben, mit den Gebärden der industriellen Arbeit in Verbindung zu bringen:

»Auch dessen vom automatischen Arbeitsgang ausgelöste Gebärde erscheint im Spiel, das nicht ohne den geschwinden Handgriff zustande kommt, welcher den Einsatz macht oder die Karte aufnimmt. Was der Ruck in der Bewegung der Maschinerie, ist im Hasardspiel der sogenannte coup. Der Handgriff des Arbeiters an der Maschine ist gerade dadurch mit dem vorhergehenden ohne Zusammenhang, daß er dessen strikte Wiederholung darstellt.« (I-2, 633)

Die Verwandtschaft beruht auf einem ähnlichen Verhältnis zur Zeit. Wie diejenigen des Arbeiters sind die Gebärden des Spielers »reflektorisch« (I-2, 634). Seinem Rekurs auf Freud gemäß bemüht sich Benjamin, diese Analogie durch die Theorie des Bewußtseins und des Gedächtnisses zu begründen. Da das System W-Bw in erster Linie dazu dient, die Chocks abzuwehren, führt dies ihn dazu, *Reflexion* und *Reflexbewegung* gleichzusetzen. Ein kurzer Hinweis auf Bergson fügt hinzu, daß diese Bewußtseinsform mit jeglichem Gedächtnis unvereinbar ist (eine Fußnote [I-2, 635] sagt noch eindeutiger: »Das Spiel setzt die Ordnungen der Erfahrung außer Kraft«) und daß der reflektorische Charakter ihrer Gebärden die Spieler zu Automaten macht und ihre Subjektivität auflöst.

Der Spieler gehört zu den »modernen Heroen«, zu »dem Schauspiel, in dem Baudelaire das Heroische sehen wollte, >wie es unsere Epoche zu eigen hat« (I-2, 634). Mit dem Fechter, dem Dandy, der Prostituierten ist er eine der emblematischen Figuren der Moderne, eine >der Tausende[n] unregelter Existenzen, die in den Souterrains einer großen Stadt zuhause sind« (ebd.).